

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NAKKAŞ OSMAN VE LEVNÎ'YE AİT PADİŞAH
PORTRELERİNİN KOMPOZİSYON VE TEKNİK AÇIDAN
KARŞILAŞTIRILMASI**

ZALİHA PEÇE

120301001

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aydın UĞURLU

İSTANBUL 2015

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NAKKAŞ OSMAN VE LEVNÎ'YE AİT PADİŞAH
PORTRELERİNİN KOMPOZİSYON VE TEKNİK AÇIDAN
KARŞILAŞTIRILMASI**

ZALİHA PEÇE
120301001

Enstitü Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Bu tez 29/06/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Aydın Uğurlu

Danışman

Prof. Dr. Hüsrev Subaşı

Üye

Prof. Dr. Banu Mahir

Üye

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite ya da başka üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Zaliha Peçe

21 Temmuz 2015

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10081835
Yazar Adı / Soyadı	ZALİHA PEÇE
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 29405311184
Telefon	5359707213
E-Posta	zalihapece@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Nakkaş Osman ve Levni'ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması
Tezin Tercümesi	Comparison of Nakkaş Osman's and Levni's Sultan Portraits in terms of composition and technic
Konu	El Sanatları = Crafts ; Sanat Tarihi = Art History ; Güzel Sanatlar = Fine Arts
Üniversite	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bölüm	Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
Anabilim Dalı	Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı
Bilim Dalı	Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2015
Sayfa	355
Tez Danışmanları	PROF. DR. AYDIN UĞURLU 52810177922
Dizin Terimleri	Minyatür=Minyature ; Levni=Levni ; Nakkaş Osman=Nakkaş Osman
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

24.07.2015

İmza:.....

ÖNSÖZ

Sanat, her devir, içinde doğup, büyüyüp, kök saldığı dönemin vasatıyla beslenerek değişen ve böylece döneminin nabzını tutan yegâne unsurdur. Bundan ötürü, toplumlarda meydana gelen sosyal, siyasal, kültürel vb. değişimlerin, üzerinde en iyi şekilde okunulabileceği alan sanat eserleridir. Zira bir sanat eseri, içinde doğduğu vasatın ihtiyaçlarına uygun olarak değişim ve dönüşüme uğrayarak kendi dönemine dair izleri üzerinde barındırır. Bu izlerin takibi, araştırmacılara yepyeni bir dünyanın kapılarını aralar.

Osmanlı minyatür sanatı da, tıpkı diğer sanatlar gibi, üzerinde, kendi devrinin kültürel, sosyal ve siyasi değişimlerinin izlerini taşır. Özellikle otoritenin tasvir edildiği padişah portreciliği, dönemsel değişim ve dönüşümün en iyi şekilde etüt edilebileceği bir alandır.

“Nakkaş Osman ve Levnî’ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması” başlıklı bu tezde amaçlanan, Osmanlı İmparatorluğunda siyasi, sosyal ve kültürel değişimin en keskin şekilde yaşandığı 16. ve 18. yüzyılda, bu sosyal, siyasi ve kültürel kırılmaların izlerini, dönemin seri padişah portreleri üzerinden takip etmektir. Bu amaçla, yapmış oldukları eserlerle, biri 16. yüzyılın diğeri ise 18. yüzyılın mihenk taşı olan Nakkaş Osman ve Levnî’nin, Osmanlı seri padişah portreciliğinde dönüm noktasını oluşturan *Kıyâfetü’l- İnsâniyye fî Şemâli’l-Osmaniyye* ve *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Çalışmam boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen değerli danışman hocalarım Prof. Dr. Aydın Uğurlu, Prof. Dr. Banu Mahir ve Öğr. Gör. Betül Bilgin hocama, bilgi ve desteği ile yolumu ve ufkumu açan sevgili Prof. Dr. Zeynep Sayın hocama, her daim bilgisini, desteğini ve zamanını cömertçe sunan saygı değer hocam Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı’na şükranlarımı sunarım

Ayrıca araştırmam esnasında gösterdikleri kolaylıklardan ötürü TSM Yazma Eserler Kütüphanesi ve İslâm Araştırma Merkezi çalışanlarına ve bu tez sürecinde göstermiş olduğu fedakârlık ve desteklerinden dolayı sevgili annem Kerime Erdoğan, eşim

Muharrem Peçe ve iki güzel yavruma, cismen olamasa da gönlüme iliştirdiği öğrenme aşkı ile her daim yanımda olup yoluma devam edebilmeyi başarabildiğim sevgili babam Rauf Erdoğan'a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul 2015

Zaliha Peçe

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	IV
KISALTMALAR	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ	1
1. 1. Çalışmanın Kapsamı, Amacı ve Yöntemi	3
1. 2. Osmanlılarda Padişah Portreciliği	5
2. NAKKAŞ OSMAN VE KİYÂFETÜ'L-İNSÂNİYYE FÎ ŞEMÂİLİ'L-OSMANİYYE	
2. 1. Nakkaş Osman Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı	12
2. 2. Nakkaş Osman	12
2. 2. 1. Hayatı	17
2. 2. 2. Sanat anlayışı	22
2. 2. 3. Kıyâfetü'l- İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmaniyye	24
3. LEVNÎ VE KEBİR MUSAVVER SİLSİLENÂME	
3. 1. Levnî Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı	34
3. 2. Levnî	43
3. 2. 1. Hayatı	43
3. 2. 2. Sanat anlayışı	51
3. 2. 3. Kebir Musavver Silsilenâme	54
4. İKİ ESERİN KOMPOZİSYON VE TEKNİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI	
4. 1. Kıyâfetü'l-İnsâniyye Fî Şemâili'l-Osmaniyye Minyatürleri	62
4. 1. 1. Mekân olgusu	62

4. 1. 1. 1. Kemer	64
4. 1. 1. 2. Geometrik desenlerden oluşan arka plan	78
4. 1. 1. 3. Padişahın üzerine oturduğu zemin	89
4. 1. 1. 4. Yastık	97
4. 1. 2. Figür anlayışı	101
4. 1. 2. 1. Çehre	106
4. 1. 2. 2. Kıyafetler	111
4. 1. 2. 3. Eller	136
4. 2. Kebir Musavver Silsilenâme Minyatürleri.....	141
4. 2. 1. Mekân olgusu	141
4. 2. 1. 1. Perde	143
4. 2. 1. 2. Zerefşanlı arka zemin	153
4. 2. 1. 3. Padişahın üzerine oturduğu zemin	155
4. 2. 1. 4. Yastık	166
4. 2. 2. Figür anlayışı	177
4. 2. 2. 1. Çehre	180
4. 2. 2. 2. Kıyafetler	185
4. 2. 2. 3. Eller	202
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	216
6. KAYNAKÇA	223
7. DİZİN	237
8. EKLER	244
8. 1. Belgeler ve Çizimler	245
8. 2. Eser Raporları	350

KISALTMALAR

a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
a. g. madd.	: Adı geçen madde
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
CBL	: Chester Beatty Library
CHUAM	: Cambridge MA, Harvard University Art Museum
civ.	: civarı
Ç.	: Çizim
DCBL	: Dublin Chester Beatty Library
Env. No	: Envanter Numarası
H.	: Hicri
İÜK	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
KMM	: Konya Mevlana Müzesi
Ktp	: Kütüphanesi
L	: Library
LACMA	: Los Angeles County Museum of Art
M.	: Miladi
M. Ö.	: Milattan Önce
M. S.	: Milattan Sonra
madd.	: Madde
NYMMA	: New York, Metropolitan Museum of Art.
NYPL	: New York, Public Library
PBNF	: Paris, Bibliothèque National de France
R.	: Resim
s.	: Sayfa
sa.	: Sayı
sal.	: Saltanat
SHM	: Sadberk Hanım Müzesi
TIEM	: Türk İslâm Eserleri Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
tsz.	: Tarihsiz
UUL	: Uppsala, Uppsala University Library
VBNM	: Venedik, Biblioteca Nazionale Marciana
WFGA	: Washington DC, Smithsonian Institution, The Freer Gallery of Art and The Arthur M. Sackler Gallery
y.	: Yaprak
yy.	: Yüzyıl

ÖZET

Osmanlılarda padişah portreciliği 15. yüzyılda başlanmış olup bu dönemde padişah portreleri tarih konulu yazmalardaki minyatürler içerisinde diğer figürlerle birlikte yer almıştır. Sonraki dönemde padişah portreleri tek başlarına tam sayfayı kaplayacak şekilde elyazmaları ve albümler içerisinde yer almaya başlamıştır. 16. yüzyılın sonunda Nakkaş Osman'ın *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* için yapmış olduğu padişah portreleri ile birlikte ise portreler bir hanedan kimliği oluşturmak için tarihi metinlere paralel olarak yapılan padişah portre serilerine dönüşmüştür. Nakkaş Osman'ın bu portreleri, Osmanlı klâsik portre geleneğini oluşturmuş olup bu kalıp Levnî'ye gelene değin sonraki sanatçılar tarafından da devam ettirilmiştir. 18. yüzyılda, Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* için yapmış olduğu sade tezyini anlayıştaki gerçekçi portreleri ile birlikte, Nakkaş Osman'ın kalıpları yerini Levnî'nin portre kalıplarına bırakmıştır.

16. ve 18. yüzyıl gibi sosyokültürel açıdan birbirinden oldukça farklı iki ayrı döneme ait olan ve her ikisi de portrecilikte döneminin mihenk taşını oluşturan TSMK, H. 1563 numaralı *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* ve TSMK, A. 3593 numaralı *Kebir Musavver Silsilenâme* portrelerinde, bu iki dönem arasında görülen sosyokültürel farklılığın izleri açıkça görülür. Bu izler, her iki portre serisinde gerek oluşturulmaya çalışılan padişah imgeleri gerekse mekân kurgusu üzerinden net bir şekilde okunabilmektedir.

Çalışma, dört ana başlık içerisinde incelenmiştir. İlk bölümü oluşturan giriş kısmında çalışmanın kapsamı, amacı ve yöntemi, Osmanlılarda padişah portreciliği anlatılmıştır. İkinci bölümde Nakkaş Osman döneminde kültür ve sanat ortamı, Nakkaş Osman'ın hayatı, sanat anlayışı ve *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* adlı eser ile ilgili genel bir bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde Levnî dönemindeki kültür ve sanat ortamı, Levnî'nin hayatı, sanat anlayışı ve *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eser ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise renkli çizimler eşliğinde iki eserin kompozisyon ve teknik açıdan karşılaştırılması yapılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Nakkaş Osman, Levnî, Minyatür, Padişah Portreciliği, III. Murad dönemi portrecilik, III. Ahmed dönemi portrecilik.

ABSTRACT

In the Ottomans, sultan portrait illustrations are first published in 15th century. In this era, sultans portraits took a place in history topical manuscripts's miniatures together with the other figures. In the next era sultan portraits took a place singly in manuscripts and albums in manner of full pages. At the end of the 16th century, with Nakkaş Osman's *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* portraits, sultan portraits transformed into the sultans portraits series made correspondingly the text in order to dynastic identify. Nakkaş Osman's these portraits constituted the Ottoman classical portrait tradition and his form is continued by artists until before Levnî. With the Levnî's plain realistic portraits illustrated for *Kebir Musavver Silsilenâme*, Levnî's portrait forms are replaced by Nakkaş Osman's illustration forms in 18th century.

The huge socio-cultural differences between 16th and 18th are clearly visible in both TSMK, H. no:1563 *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* and TSMK, A. No:3593 *Kebir Musavver Silsilenâme* portraits, which are respected as the documentary milestones of the 16th and 18th century. These signs are clearly observed either through the location scenario or through the sultan signs in both portrait series.

The work consists of four main headers. In the entry forming the first chapter, the content, the purpose and the method of this research, the sultan portrait illustration in the Ottomans were explained. In the second chapter, cultural and the art life in Nakkaş Osman's period, life of Nakkaş Osman, his artistic view and *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* were mentioned. In the third chapter, cultural and the art life in Levnî's period, life of Levnî, his artistic view, *Kebir Musavver Silsilenâme* were mentioned. And in the fourth chapter, two work were compared in terms of compositions and technical by means of coloured drawings.

KEY WORDS: Nakkaş Osman, Levnî, Miniature, Sultan Portraits, Portraits in the III. Murad's era, Portraits in the III. Ahmed's era.

1. GİRİŞ

Osmanlılarda padişah portreciliği, 15. yüzyılda tarihi konulu yazmalarda nakkaşların, padişahların fizyonomilerini en doğru şekilde resmetmeye gayret göstermesi ile birlikte başlar. Saltanatı döneminde (sal. 1413–1421) Osmanlı padişah portreciliğini başlatan Fatih, kendi imgesini dünyaya tanıtarak ölümsüzleştirmek amacıyla, Matteo de Pasti, Constanzo de Ferrera, Gentile Bellini gibi Avrupalı birçok sanatçıyı sarayına davet ederek, onlara, Antik Dönem hükümdarları ve kendi dönemindeki Avrupa kralları gibi, üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler, madalyalar ve tablolar yaptırmıştır. Fatih'in sarayına gelen bu yabancı sanatçılar Osmanlı resim sanatında padişah portreciliğinin bir dal olarak yerleşmesini sağlamışlardır.

Fatih Avrupalı sanatçıların yanında Şiblizâde Ahmed ve Sinan Bey gibi yerli sanatçılara da kendi portrelerini yaptırmıştır. Bu yerli sanatçılar ile davet edilen yabancı ressamlar arasında bir etkileşim olmuş ancak var olan bu etkileşim hiçbir zaman Osmanlı resminde tamamen, geçmişten koparak yepyeni bir resim anlayışının oluşmasına yol açmamıştır.

Saltanatı boyunca portreciliği destekleyerek onu Osmanlı resim sanatı içerisine meşru bir dal olarak sokan Fatih'in bu çabasının, ileriki dönemler için portrecilik adına bir gelişme ortamı oluşturmuş olması beklenirken, Sultan'ın madalyalara olan düşkünlüğü onu yabancı sanatçılara bağımlı kıldığından, portrecilikte beklenen bu gelişme gerçekleşmemiştir. Nitekim Fatih'in, Bellini'yi saraya davet etmesiyle, Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme*'yi resmetmesi arasında geçen süre içerisinde, portrecilikte gelişim adına bir kırılma sağlanamamıştır.

Fatih'ten sonra gelen II. Bayezid döneminde portrecilik, padişahın tasvire olan mesafeli duruşu sebebiyle bir gelişme gösterememiş ancak ne tuhaftır ki Osmanlı sultanlarının günümüze ulaşan ilk portre dizileri onun döneminde yapılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün doruk noktasında olduğu 16. yüzyıl ve özellikle III. Murad dönemi, padişah portreciliğinde yeni bir dönemecin başlangıcıdır. Zira Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* adlı eserde yer alan portreler, Osmanlı padişah portreciliğinde daha sonraki dönemlerde de uzun süre devam ettirilecek olan, bir padişah portre kalıbını oluşturarak portrecilikte yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

16. yüzyıldaki kadar yoğun olmasa da 17. yüzyılda da, padişah portreciliği devam etmiş ancak bu dönemde yapılan portrecilik çalışmaları yeni bir soluk olmaktan ziyade var olanın tekrarı olmaktan öteye geçememiştir.

18. yüzyıl, 16. yüzyıldan sonra padişah portreciliğinde bir ikinci kırılmanın yaşandığı süreçtir. İmparatorluğun eski gücünü kaybederek, padişahların seferleri ile değil yaşadıkları şaşalı hayatlarla anıldığı bu süreçte, Avrupa ile sosyal, kültürel, siyasi, vb. her alanda etkileşim artmış, bu etkileşimden minyatür sanatı ve dolayısıyla padişah portreciliği de nasibini almıştır. Bu dönemde Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* için yapmış olduğu portreler, taşıdıkları Avrupa etkisi ile Nakkaş Osman'dan sonra padişah portreciliğinde bir ikinci yeni dönemi başlatmıştır. Levnî'nin yapmış olduğu bu portre kalıpları Nakkaş Osman'ın kalıplarının yerini alarak kendisinden sonra yapılacak olan portrelere bir kalıp teşkil etmiştir. Onun yapmış olduğu bu padişah portreleri, Osmanlı padişah portreciliğinde, minyatürden Avrupa tarzı yağlı boyaya geçişte bir ara dönem oluşturması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Zira Levnî'nin portrelerinin ardından *Kebir Musavver Silsilenâme*'ye Rafael ve Konstantin Kapıdağlı tarafından eklenen portreler, minyatürden yağlıboyaya geçiş sürecini net bir şekilde gözler önüne serer. Levnî sonrası, 18. ve 19. yüzyıl boyunca padişah portreleri artık kitap sayfaları yerine, soy ağacı yağlıboya tablolar ve madalyon resimlerde boy gösterir olmuştur.

Görüldüğü gibi biri padişahın ve imparatorluğun gücünün zirve noktasında olduğu 16. yüzyıl, diğeri ise imparatorluğun ve padişahın eski güç ve itibarını kaybederek Avrupa ile olan yakınlaşmasının arttığı bir dönem olan 18. yüzyıl, çok manidar bir şekilde siyasi, sosyal ve kültürel kırılmalara paralel olarak padişah portreciliğinde de kırılmaların yaşandığı bir süreçtir. Bu durum padişah portreciliğinin, toplumdaki kırılmaların izlerini üzerinde belirgin bir şekilde taşıyor olduğunu düşündürür. İşte bu sebeple, döneminin izlerini üzerinde sürebildiğimiz padişah portreleri, dönem okumalarının yapılabileceği en sağlam kaynaklardan biridir.

Yapılan araştırmada, yaptıkları portreler ile 16. ve 18. yüzyılda padişah portreciliğinde önemli bir dönüm noktası oluşturan Nakkaş Osman ve Levnî'nin çalışmamızın konusunu teşkil eden padişah portrelerini tek tek veya karşılaştırmalı olarak inceleyen bir çalışmaya rastlanılmamıştır.

Kimi tez çalışmalarında ve matbu eserlerde Nakkaş Osman ve Levnî'nin bazı portreleri incelenmiş olsa da bu incelemeler görsel bilgi vermekten öteye geçmemiş, portrelerde yer alan elemanların sanatsal kökenleri irdelenmediği için kökene dayalı neden sonuç ilişkisi içerisinde nakkaşın bu elemanı kullanarak vermek istediği alt mesajlar irdelenmemiştir. Bu çalışmalarda dikkati çeken bir husus da, bir uygulamacı gözü ile eserin üzerinde bizatihi çalışma yapılarak verilmiş hassas teknik bilgilere yer verilmemiş olmasıdır.

1. 1. Çalışmanın Kapsamı, Amacı ve Yöntemi:

“Nakkaş Osman ve Levnî’ye ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması” konulu bu çalışmada tespit edilen bu açık noktalara parmak basarak mevcut çalışmalara yeni bir söylem eklenmesi, bu iki eserde oluşturulan padişah imgeleri üzerinden 16. ve 18. yüzyıla ait kırılma izlerinin okunması amaçlanmıştır.

Bu amaçla, Nakkaş Osman ve Levnî’nin yapmış oldukları tüm padişah portrelerini incelemek yerine, 1579 tarihli *Kıyafetü’l-İnsâniyye fî Şemâili’l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563) ve 1710–20 tarihli *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) adlı eserler için yapmış oldukları padişah portrelerinin incelenmesine karar verilmiştir. Zira bu iki eser, her iki nakkaşın da seri padişah portreciliği konusunda yapmış olduğu en önemli çalışma olup, bu eserlerde yer alan portre kalıpları kendisinden sonraki sanatçılara örnek padişah portre kalıbı oluşturmuştur.

Önsöz, İçindekiler, Kısaltmalar, Özet, Abtact ve Giriş bölümünün ardından, tezin eserle ilgili olan ana metin kısmına geçilir. Dört bölüm altında ele alınan tezin ilk bölümünde, Osmanlı padişah portreciliğinin başlangıcından sonuna dek izlediği gelişim süreci incelenmiş, ikinci bölümde Nakkaş Osman’ın yaşamış olduğu dönemin kültür ve sanat ortamı, hayatı, sanat anlayışı ve genel manada *Kıyafetü’l- İnsâniyye fî Şemâili’l-Osmâniyye* adlı eser ile ilgili genel bir bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde Levnî’nin yaşamış olduğu dönemin kültür ve sanat ortamı, hayatı, sanat anlayışı ve *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eseri ile ilgili bilgi verilmiştir. Tezin son kısmı olan dördüncü bölümde ise her iki eserde yer alan minyatürler, mekân ve figür alt başlıkları altında açılan ikinci alt başlıklar eşliğinde, minyatür içerisindeki her elemanın tarihsel süreç içerisinde karşılaştığı yerler göz önünde de bulundurularak, neden sonuç ilişkisi içerisinde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Dördüncü bölümün ardından çalışma Sonuç ve Değerlendirme bölümü ile devam eder. Tez sonrasında Kaynakça, Dizin ve Ekler kısmı ile son bulur. Ekler kısmında sırasıyla Belgeler ve Çizimler, Eser Raporları ve bu eserlere ait görseller yer alır. Belgeler ve Çizimler bölümünde önce *Kıyafetü’l-İnsâniyye fî Şemâili’l-Osmâniyye* sonrasında *Kebir Musavver Silsilenâme*’de yer alan padişah portrelerinin aslına ait görseller ve çizimler eklenmiştir. Eser Raporları kısmında ise tezimizin konusu ile ilgili yapmış olduğumuz iki adet çalışmaya ait teknik ve kompozisyon bilgileri ve bu eserlerin görselleri yer alır.

Bu bölümde, minyatürlerin aslına ait görseller, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Fotoğraf Arşivinden alındığı şekli ile kullanılmış olup, her bir görselin arkasına sırasıyla, bu görselin genel çizimi ve genel çizimde harflerle belirtilmiş kısımlara ait desen çizimleri eklenmiştir.

İki eserin karşılaştırılmalı olarak incelendiği çalışmada, eserlere ait teknik bilgiler, eserlerin Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesindeki asıllarının, mercek altında incelenmesi ile elde edilen gözlemlere dayanır. Bu bilgiler için altı iş günü Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde eserlerin aslı üzerinde çalışma yapılmıştır.

Çalışma esnasında, TSMK'dan CD formatında elde edilen eser görsellerindeki renklerin, asıllarından oldukça farklı olduğu görülmüş, renklerin doğru bulunması amacıyla eserler üzerinde ikinci bir inceleme yapılması için TSMK yetkililerinden yeni bir izin istenmiştir. Alınan iznin ardından eserler renk açısından bir ikinci kez incelenmiştir. Ancak minyatürler üzerindeki renklerin aslının bulunabilmesi, eserin yanında yapılacak olan renk denemeleri ile mümkündür. Bu durum TSMK şartlarında gerçekleştirilemeyeceğinden pantone yardımı ile renklerin bulunması yoluna gidilmiştir. Yazık ki bu çalışma esnasında da pantone üzerinde, eserin aslı üzerindeki renklere denk düşen bir renk yelpazesine rastlanılmamıştır. Bu durumda görsel hafızaya dayalı olarak verilecek olan renk bilgisinin yanıltıcı olacağı ve bu durumun da tezin bilimselliğini tehlikeye düşüreceği düşünüldüğünden eserler renk açısından analiz edilmemiştir.

Çalışmaya ilk olarak, YÖK Tez Tarama Merkezindeki konu ile ilgili yapılmış olan yüksek lisans ve doktora tezlerinin taranılması ile başlanmış olup bu taramanın ardından çalışma, eserin Topkapı Sarayındaki aslının mezura ve mercek kullanılmak suretiyle titiz bir şekilde incelenmesi ile devam etmiştir. Eserin aslı üzerinde yapılan bu incelemenin ardından Bağlarbaşı İSAM Kütüphanesi, Beşiktaş IRCİCA Kütüphanesi, Beyoğlu Atatürk Kütüphanesi, Bayezid Halk Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Vefa Bilim Sanat Vakfı Kütüphanesi gezilerek, konu ile alakalı yazılı ve görsel dokümanlar toplanmıştır. Ayrıca incelenen portrelerde yer alan desenlerin, gerçeği yansıtmayı yansıtmadığını incelemek amacıyla yukarıda bahsedilen kütüphaneler dışında, sadece saray çalışanlarının girebildiği Topkapı Sarayı içerisindeki matbu eserler Kütüphanesinde de bol katalog taraması yapılmıştır.

Eserlerin desen açısından incelenmesi esnasında Sayın Yrd. Doç. Dr. Mustafa Çelebi ve Sayın Necati Sancaktutan'ın bilgilerinden faydalanılırken, portrelerin tarihsel süreç göz önünde bulundurularak neden-sonuç ilişkisi içerisinde yorumlanması sürecinde ise Sayın Prof. Dr. Zeynep Sayın hocamızın görüşlerinden faydalanılmıştır.

Tezin metni üzerinde çalışmalar devam ederken, bu çalışmaya paralel olarak, incelenen eserlere ait görsellerin genel çizimleri ve bu genel çizimde harflerle belirtilen kısımlara ait ayrıntılı desen çizimleri yapılmıştır.

Bu çalışma, zaman süreci içerisinde imparatorluk içerisindeki sosyal, kültürel ve siyasi değişimlerin nakkaşın sanatsal bakışına ve dolayısıyla padişah portreciliğine nasıl

yansıdığını, bu sosyal ve siyasi kırılmaların izlerinin padişah portreleri üzerinden nasıl okunulması gerektiğini, minyatürlerin görsel ve teknik açıdan okunması esnasında araştırmacılar tarafından sıkça tekrarlanan, görünenle anlamlanıp beslenen bir düz okuma anlayışına gönderme yaparak, mevcut görselleri tarih süreci içerisinde konumlandığı zaman ve medeniyete göre anlamlandırıp, sebep sonuç ilişkisi içerisinde inceleyerek farklı ve yepyeni bir bakış ile görünenin ardındaki sessiz çılgına ulaşabilmeyi hedefler.

Çalışma, bir uygulamacı gözüyle eserler hakkında daha önce hiç değinilmemiş ince teknik bilgilere de yer vererek bu bilgiler eşliğinde eserin tek bir sanatçımı yoksa bir ekip tarafından mı yapıldığı konusunda bir ipucu yakalamayı hedefler. Söylenecek çok sözün olduğu bu zengin alanda elbette bizim bulabildiklerimiz deryada bir katre nezdindedir. Ancak çalışmada esas olarak hedeflenen, hedefin kendisinden öte hedefe varılacak yollar üzerinde farklı düşünüp, görülene bir nebze olsun yamuk bakmaya yol açacak heyecanı oluşturabilmektir. Yapılan çalışmanın, bu manada hedefini bularak minyatür alanında yepyeni söylemlere kapı aralamasını umut ederiz.

1. 2. Osmanlılarda Padişah Portreciliği

Osmanlılarda padişah portreciliği, 15. yüzyılda resmi tarih yazımı ile birlikte başlar. Zira padişah tarafından yazdırılıp resmettirilen, Osmanlı'nın geçmişi, devlet örgütlenmesi ve sosyal yaşamı hakkında görsel bir belge olma özelliği taşıyan bu tarihi konulu yazmalarda, minyatürler, sadece olayları değil aynı zamanda padişahların fizyonomilerini de en doğru şekilde yansıtarak, Osmanlı resim sanatında padişah portreciliğinin ilk adımını oluşturmuşlardır¹.

Önceleri tarihi konulu yazmalarda, minyatür içerisinde bir kompozisyon unsuru olarak yer alan padişah portreleri, zamanla yalnız padişah portrelerinden oluşan elyazmaları ve albümlerde tüm sayfayı kaplayacak şekilde tek başlarına yer almaya başlamışlardır.

Bizans başkenti Konstantinapolis'i henüz yirmi üç yaşında iken fethederek bir ilke imza atan Fatih (1432-1481), saltanatı döneminde (sal. 1413–1421) Osmanlı padişah portreciliğini başlatarak bir başka ilke daha imza atmıştır.

Avrupa ile kültürel alışverişe giren ilk Osmanlı padişahı² olan Fatih, kendi imgesini dünyaya tanıtarak ölümsüzleştirmek amacıyla sarayına Constanzo de Ferrera (1450-1524), Gentile Bellini (1429-1507) gibi Avrupalı sanatçıları davet ederek onlara Antik

¹ Günsel Renda, *Padişah Portreleri Mevlâna Müzesi Albümü*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Konya 1999, s. 12.

² Günsel Renda, a. g. e., s. 10. ; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd. , *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. XI, s. 415.

Dönem hükümdarları ve kendi dönemindeki Avrupa kralları gibi, üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler, madalyalar ve tablolar yaptırmıştır³. Fatih'in sarayına gelen bu yabancı sanatçılar, padişah portreciliğinin Osmanlı resim sanatında bir dal olarak yerleşmesini sağlamışlardır.

Fatih döneminde, saraya gelen batılı ressam kadar Sinan Bey (?-1480 sonrası) ve Şiblizâde Ahmed (?-?) gibi yerli sanatçılarda onun portresini yapmışlardır. Bu yerli sanatçılar ile davet edilen yabancı ressam arasında bir etkileşim olmuş ancak var olan bu etkileşim hiçbir zaman Osmanlı resminde tamamen geçmişten koparak yepyeni bir resim anlayışının oluşmasına yol açacak kadar etkin olamamıştır.

Bugün her ikisi de Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Sinan Bey'e atfedilen Fatih portresi (TSMK, H. 2153, y. 145b)⁴ ve yine Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Şiblizâde Ahmed'e atfedilen gül koklayan Fatih portresi (TSMK, H. 2153, y. 10a) (bkz. R. 1) dönemin padişah portreciliğine yön vermeleri açısından oldukça önemli iki eserdir.

³ Günsel Renda, a. g. madd., s. 415.

⁴ Bkz. *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 82.



Resim 1:Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed'e atfedilir. 1480 civ., TSM, H. 2153, y. 10a (*Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 82).

Özellikle Şiblizâde'nin, Timurlu ve Avrupa portre geleneklerini bir arada harmanladığı, gül koklayan Fatih portresi, sonraki dönem portrelerine bir ön kalıp oluşturması açısından oldukça önemlidir. Zira bu portrede kullanılan Timurlu ikonografisi, *klâsik dönem* portreciliğinde de etkisini sürdürmeye devam ettirmiştir.⁵

Nitekim elinde çiçek tutan bu Fatih imgesi, 1579'da Nakkaş Osman tarafından *Şemalnâme*'de de kullanılmış⁶, Osman bu kalıbı, sonrasında da sultan portrelerinin çoğu için temel oluşturmuştur.

Paolo Giovio'nun (1483-1552) Osmanlı portrelerinin yayınlanmasıyla Avrupa geleneğine geçmiş olan bu kalıp, Nakkaş Osman'ın dışında içerisinde Musavver Hüseyin'in de yer aldığı başka sanatçılar tarafından da kopya edilmiştir.

⁵ Gülrü Necipoğlu, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 30.

⁶ Julian Raby, "Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 90.

Saltanatı boyunca portreciliği destekleyerek onu Osmanlı resim sanatı içerisinde meşru bir dal olarak sokan Fatih'in, portrecilik adına yapmış olduğu bu çabanın, ileriki dönemler için portrecilik adına bir gelişme ortamı oluşturmuş olması beklenirken, padişahın madalyalara olan düşkünlüğü onu yabancı sanatçılara bağımlı kıldığından, portrecilikte beklenen bu gelişme gerçekleşmemiştir. Nitekim Fatih'in, Bellini'yi saraya davet etmesiyle, Nakkaş Osman'ın *Şemâlnâme*'yi resmetmesi arasında geçen süre içerisinde portrecilikteki gelişme çizgisi kırılmıştır⁷.

Fatih'ten sonra tahta çıkan oğlu II. Bayezid (1447-1512), İslâm dininin portreye olan tereddütlü yaklaşımı sebebiyle portreye şiddetle karşı çıkmıştır. II. Bayezid, İslâm âlimlerinin, resmin dindeki yeri konusundaki tereddütlü yorumlarını hiçe saymamış, bu durum onun resme karşı kuşkulu bakarak resmi, prensip olarak reddetmesine yol açmıştır. Ancak ilginç bir şekilde Osmanlı sultanlarının günümüze ulaşan ilk portre dizileri de onun döneminde yapılmışlardır⁸.

16. yüzyıl, Osmanlı padişah portreciliğinde yepyeni bir dönemecin yaşandığı süreçtir. Büyük babası Fatih gibi Avrupa resim ve heykellerinden bir hayli etkilenmiş olan Yavuz Sultan Selim'in saltanatı döneminde de (sal. 1512–1520) Osmanlı padişah portreciliği gelişimine devam etmiştir. Buna rağmen, Yavuz, sanat hamiliğinde Fatih kadar başarılı olamamıştır⁹.

Fatih gibi Avrupa ile sosyal ve kültürel ilişkiler kurmuş olan Kanunî'nin saltanat yıllarında da (sal. 1520–1566) padişah portreciliği devam etmiştir. Bu dönemde elçi heyetleri ve gezginlerle birlikte İstanbul'a gelen Danimarkalı sanatçı Melchior Lorichs (1527-1583 sonrası) ve Flaman ressam Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) gibi bazı Avrupalı sanatçılar, Kanunî'den (1495-1566) resim siparişi alarak onun birinci elden portrelerini yapmışlardır.

Kanunî, İstanbul'a gelen Avrupalı sanatçıların birinci elden yaptığı portreler ve yine Avrupalılar tarafından ikinci el bilgiler eşliğinde yapılan portreler aracılığıyla, kendi portresinin tüm Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da, Osmanlı padişahlarının portre dizileri yapılarak bu portre dizileri gravürlenmiştir¹⁰.

Bu dönemde, Avrupalı sanatçıların yanında yerli sanatçılarda padişahların portrelerini yapmışlardır. Nitekim Kanunî döneminin ünlü nakkaşı Nigârî (1494-1572), yapmış

⁷ Aynı makale, s. 77.

⁸ Bkz. *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 92, Resim 9.

⁹ Julian Raby, a. g. m., s. 76-77.

¹⁰ Günsel Renda, a. g. madd., s. 416; Günsel Renda, *Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19 Yüzyıl Albümü, İnan Ve Suna Kıraç Koleksiyonu/A 19 th Century Album Of Ottoman Sultans' Portraits, İnan And Suna Kıraç Collection*, Amilkare Pilzi S. P. A. , Milano 1992, s. 11.

olduğu padişah portreleriyle oldukça ün kazanmıştır. 16. yüzyılda padişah portreciliğinin yerli temsilcisi olan Nigârî, o güne kadar hüküm sürmüş olan Osmanlı padişahlarının portrelerini yapmış, onun yapmış olduğu bu portreler Avrupa'ya ulaşarak Avrupalı sanatçılar tarafından yapılacak olan Osmanlı padişah portrelerine model oluşturmuştur.

Osmanlılarda Fatih döneminde başlayan padişah portreciliği, 16. yüzyılın sonu olan 1570'lerde köklü bir geleneğe dönüşmüştür. 15. yüzyılda diplomatik armağan olarak metinsiz albüm şeklinde üretilen padişah portreleri, 16 yüzyılın sonunda elyazmaları içerisinde, hanedan kimliğini oluşturmak için, tarihi metinlere paralel olarak seriler halinde üretilen portrelere dönüşmüş, bu portreler Osmanlı klâsik portre geleneğini oluşturmuşlardır¹¹. 16. yüzyılın sonunda yapılmış olan bu padişah portrelerinin ikonografisi, Timurlu geleneğine dayanır. .

Osmanlı sarayında ilk padişah portresi albümü *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* olup III. Murad döneminde (sal. 1574–1595) hazırlanmıştır. 1579 yılında yazılmış olan eserin metni, dönemin ünlü şehnâmecisi Seyyid Lokman Aşurî (?- 1601 sonrası) tarafından yazılmış, eserin içerisinde yer alan padişah portreleri ise dönemin önemli nakkaşlarından Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır.

Nakkaş Osman'ın bu portreleri, Osmanlı padişah portreciliğinde klâsik denilen portre kalıplarını oluşturmuş, bu portreler ile birlikte, ilk kez bir Osmanlı padişah portre ikonografisi oluşturulmuştur. Bu eserde her padişah için oluşturulmuş ikonografik kalıp, daha sonraki sanatçılar tarafından da kullanılmıştır¹².

Bu dönemde padişah portreciliği açısından önemli olan bir başka yazma türü olan Osmanlı hanedanının dünya tarihi içerisindeki yerini belirleyip, hanedanın soyunu büyük İslâm hükümdarlarına ve peygamberler soyuna bağlayan Osmanlı şecere kitapları yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Son sayfalarında Osmanlı padişahlarının madalyonlu çerçeveler içerisindeki portrelerini içeren bu şecere kitapları, *Subhatü'l Ahbâr*, *Zübdetü't Tevârih* adları taşımakla birlikte daha çok *Silsilenâme* olarak adlandırılmışlardır. *Silsilenâmelerdeki* portrelerde Nakkaş Osman'ın kalıbı devam ettirilmiştir.

Kısaltılmış bir dünya tarihine madalyonlu portrelerin dâhil edildiği ilk elyazması olan Osmanlı *silsilenâmelerinin* kaynağı, Timurlu şecere rulolarıdır. Timurlu döneminden sonra bir tür olarak devam etmeyen bu resimli şecereler, 16. yüzyılın sonunda,

¹¹ Gülru Necipoğlu, a. g. m., s. 22, s. 30.

¹² Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd. , *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c. XI, s. 417.

Osmanlılar tarafından, dünya tarihinin içerisine kendi şecerelerini yerleştirmek suretiyle yeniden bir tür olarak devam etmeye başlamıştır¹³.

Bu şecere kitaplarında yer alan madalyonlu padişah portreleri, birbirlerine çizgilerle bağlanırken, hanedanın soyunu geçmişteki İslâm büyüklerine, peygamberlere ve Âdem peygamberin portresine kadar bağlar¹⁴.

17. yüzyıl boyunca padişah portreciliğinde önemli gelişmeler ve değişiklikler yaşanmamış, eski geleneksel kalıpların kullanımı devam etmiştir. Bu dönemde, padişah portreciliği üretiminde gözle görülür bir azalma yaşanmış ve padişah portreleri daha çok ‘çarşı ressamı’ tarafından Avrupalılar için hazırlana kıyafet albümlerine konmak üzere yapılmışlardır¹⁵.

18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa ile ilişkilerinin arttığı, ‘Batılılaşma’ ya da ‘Yenileşme’ olarak adlandırılan bir süreçtir¹⁶. Bu dönemde padişah portreciliğinde yepyeni bir süreç başlamış, padişahlar birçok yerli ve yabancı ustalara portrelerini yaptırmışlardır.

Bu dönemde yaşanan batılılaşma hareketi, Osmanlı padişah portreciliğini de etkilemiş, bu etkileşim, portrecilikte Avrupa görsel geleneklerin benimsenerek batı tekniklerinin kullanılmasına yol açmıştır. Işık-gölge ve renk değeri gibi batılı kavramlar, Osmanlı resmi içerisine yerleşirken resim sanatında, anlayış, teknik ve malzeme değişimi görülmeye başlanmıştır.

Bu dönemde Levnî’nin (?-1732) *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) için yapmış olduğu padişah portreleri, Nakkaş Osman’dan sonra portrecilikte yeni bir kalıp oluşturmuştur. Levnî’nin bu portre kalıpları, çoğu kez Nakkaş Osman’ın portre kalıplarının yerini alarak, 18. yüzyıl boyunca başka sanatçılar tarafından da kullanılmıştır¹⁷.

Levnî’nin ardından, Rafael (?-?) ve Konstantin Kapıdağlı (?-?) ile birlikte padişah portreleri Avrupa resimleri örnek alınarak yapılmış guaj ve yağlıboya portrelere dönüşmüş, portreler saray hazinesinde duran ya da sadrazam ve vezirlere hediye olarak sunulan elyazması kitap ve albüm sayfaları içerisinde çıkarak duvara asılmak üzere yapılan Avrupa tarzı gerçekçi betimleme anlayışına sahip taşınabilir tablolara dönüşmüştür. Bu dönemde, Avrupa’nın soylu ailelerinde yaygın olarak görülen

¹³ Gülru Necipoğlu, a. g. m., s. 45.

¹⁴ Günsel Renda, *Padişah Portreleri Mevlânâ Müzesi Albümü*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 15.

¹⁵ Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2012, s. 37.

¹⁶ Aynı eser, s. 38.

¹⁷ Günsel Renda, a. g. madd., s. 417; Günsel Renda, a. g. e., s. 16.

soyağacı tablolar Osmanlılar tarafından da yapılmaya başlanmış, bu tablolar 19. yüzyılın ortalarına kadar üretilmiştir.

19. yüzyılda padişah portreciliği, yeni reformlarının halk tarafından benimsenip yaygınlaşması amacıyla devlet dairelerine asılan yağlıboya tablolar ve taşınabilir boyutlardaki fildişi portreler ile devam ettirilmiş, fotoğrafın icadı ile birlikte portrecilikte sona ermiştir.

2. NAKKAŞ OSMAN VE KIYAFETÜ'L-İNSÂNİYYE FÎ ŞEMÂİLİ'L OSMÂNİYYE

2. 1. Nakkaş Osman Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı

Osmanlı minyatür sanatı, II. Selim'in saltanat dönemi (sal. 1566–1574) ile III. Murad'ın saltanat (sal. 1574–1595) dönemi arasında en olgun ve en verimli dönemini yaşamıştır¹⁸. II. Selim (1524-1574) ve III. Murad (1546-1595) dönemi Osmanlı minyatüründe klâsik üslubun olduğu bir dönemdir. Bu üslubun oluşmasını sağlayan sanatçıların başında III. Murad döneminde üne kavuşmuş¹⁹ ünlü minyatür sanatçısı Nakkaş Osman gelir²⁰.

1566 yılında Kanunî Sultan Süleyman'ın vefatıyla tahta geçen oğlu II. Selim (1524-1574), 1566–1574 yılları arasında 8 yıl tahtta kalmış, bu süre zarfında padişah ve sadrazamı Sokullu Mehmed Paşa (1506-1579) savaşa katılmamışlar ancak yeni ve büyük tasarımların başlamasını sağlamışlardır²¹.

Bu dönemde 1568 yılında Mimar Sinan (1489-1588), Edirne'de sultan adına yapılan Selmiye Camii inşasına başlarken 1569 yılında da Urmiyeli Seyyid Lokman, Sokullu Mehmed Paşa'nın hizmetinde çalışan Nişancı Ahmed Feridun Bey'in (?-1583) de etkisiyle sarayda şehnâmecilik görevine atanır²². Seyyid Lokman'ın göreve alındığı 1569 yılında Ahmed Feridun Bey tarafından yazılmış olan *Nuzhetu'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339) Nakkaş Osman tarafından resimlenerek hazır hale getirilirken bu eserdeki minyatürlerin ressamlıkta çalışmaya aday olan Nakkaş Osman'ın deneme çalışmaları olduğu düşünülür²³. Nitekim kaynaklarda, Şehnâmecei Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın 1569–1579 yılları arasında yeni tasarımların hazırlığı ile geçirdiklerinin belirtilmesi bu gerçeği doğrular niteliktedir²⁴.

Türk minyatüründe bir diğer verimli dönemde Sultan III. Murad devridir. 1574–1595 yılları arasında saltanat süren III. Murad, 28 yaşında iken Manisa valisi olarak sancağa atanmış, babası II. Selim'in ölümüyle birlikte de tahta çıkarak 21 sene tahtta kalmıştır²⁵.

¹⁸ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979, s. 59.

¹⁹ Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1999, sa. 73, s. 214.

²⁰ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. m., s. 59.

²¹ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1996, s. 33.

²² Zeren Tanındı, a. g. e., s. 33-34.

²³ Aynı yer.

²⁴ Aynı eser, s. 35.

²⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

III. Murad döneminde, Osmanlı toprakları genişlemeye devam etmiş olmasına rağmen kendisi askeri yönü olan bir padişah değildi²⁶. Kan dökmekten çekinen, kolayca etki altında kalan yumuşak bir kişiliğe sahip III. Murad, yeni seferlere katılmadığı gibi saltanatı süresince İstanbul'dan ayrılmamış hatta saltanatının son dönemlerinde saray dışına dahi çıkmamıştır²⁷.

Onun tahtta kaldığı süreç bir çelişkiler dönemidir. Zira bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu en geniş sınırlarına ulaşmış, Şehzade Mehmed'in düğünü gibi son derece masraflı ve gösterişli işler yapılmış ancak bunun yanında askeri isyanlar başlamış, ayarı bozuk paralar çıkarılmış, her alanda idari bozukluklar baş gösterir olmuştur²⁸.

III. Murad, iyi silah kullanan ve ata iyi binen bir hükümdardı²⁹. Değerli mücevherlerden hoşlanan, gösterişli giyinmeyi seven, kavuğu üzerinde değerli taşlar bulunan, zevke düşkün bir padişah olup müzik ve rakstan hoşlanır çevresinde müzisyenleri, rakkaseleri ve komikleri toplardı³⁰. Çok kültürlü bir padişah olup Farsça ve Arapça bilirdi³¹. Sanat, ilim ve edebiyata son derece önem verirdi. Sanatçı bir kişiliğe sahip olan III. Murad, aynı zamanda bir şair olup 'Muradî' mahlasıyla³² yazmış olduğu dini ve tasavvufi şiirleri,³³ dört adet divânı vardır³⁴. Tasavvufa meraklı olan sultan, aynı zamanda iyi de bir hattat olup³⁵ nesih ve tâlik türünde hatlar yazmıştır³⁶. Topkapı Sarayı'na birçok ek köşk yaptırmış, şehzadeligi sırasında kaldığı Manisa'ya bir külliye, Mekke'de pek çok hayrat yaptırmıştır³⁷.

Onun kültür ve sanata en büyük katkısı kitap alanında olmuştur³⁸. Yeni eserler yazdırıp bunları minyatürlerle süsletmenin yanında eskiden yazılmış olan eserleri de yeniden yazdırarak resmetmiştir³⁹.

Kitaba ve sanata son derece düşkün bir padişah olan III. Murad sanatı himaye altına alarak sanatçıları desteklemiş, sultan ve veziri Sokullu Mehmed Paşa, özellikle minyatürlü eserleri hazırlayan nakkaş ve yazarlarla ilgilenerek, eser yapımı için gerekli

²⁶ Aynı yer.

²⁷ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36.

²⁸ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

²⁹ Aynı yer.

³⁰ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

³¹ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

³² Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214; Zeren Tanındı, a. g. e., s. 35.

³³ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 35-36.

³⁴ Şevket Rado, "Önsöz", *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı Kredi Bankası, İstanbul 1969, s.VII; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

³⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214; Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36.

³⁶ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36.

³⁷ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

³⁸ Aynı yer.

³⁹ Şevket Rado, "Önsöz", *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s.VII.

olan hiçbir maddi destekten kaçınmamışlardır⁴⁰. Bu dönemde büyük hattatların yazdığı, nefis tezhiplere sahip çok sayıda Kur'ân ve kitap yazılmış,⁴¹ kitap miktarı oldukça fazla sayılara ulaşmıştır⁴².

Üretimi çok pahalı olan minyatürlü kitapların sayısı bu dönemde oldukça artmış olup Türk minyatür sanatının en güzel örneklerini içeren eserler bu hükümdarın saltanatı zamanında yapılmıştır. Kimi kaynaklarda bu dönemde üretilen Osmanlı minyatürlü yazmaların sayısının ellinin üzerinde olduğu belirtilir⁴³.

Bu dönemde, sadece *Siyer-i Nebi* ciltlerinde toplam 800, *Surnâme*'de ise 500 civarında minyatür bulunmakta olup bu durum III. Murad döneminde saray atölyelerinin faaliyetlerinin büyütülerek kapasitelerinin ne denli arttığını gösterir.⁴⁴ Çok pahalı olan minyatürlü yazma üretiminin bu denli artması, III. Murad'ın bu sanata olan merakının ve desteğinin de bir kanıtıdır⁴⁵.

Sultan III. Murad döneminde yazılan eserlerin çoğu şehnâmeciliğe tayin edildiği 4 Ocak 1578 yılından ölüm tarihi olan 1601 yılına kadar pek çok eser yazmış olan Seyyid Lokman bin Hüseyin bin el-Aşurî tarafından yazılmıştır⁴⁶.

Bu dönemde yapılmış olan eserlerin çoğu II. Selim ve III. Murad'a hizmet vermiş, dönemin en önemli minyatür ustası olan Nakkaş Osman ve ekibi tarafından minyatürlenmiştir⁴⁷.

III. Murad ve onun sadrazamı Sokullu Mehmed Paşa'nın sanata olan desteği, bu dönemde yeni türde eserlerin üretilmesine imkân sağlamış, bir yenilik olarak, Fatih döneminde başlayıp daha sonra geliştirilmeyen portrecilik ve *kıyafetnâme* türü eserler Nakkaş Osman tarafından bu dönemde tekrardan canlandırılmıştır bu yeniliklerde Nakkaş Osman'ın de önemli rolü olmuştur⁴⁸.

Kıyafetnâme veya *Şemâilnâme* olarak adlandırılan, 12 padişahın görünüşünün ve özelliklerinin padişahların portreleri eşliğinde anlatıldığı bir padişah portre albümü olan *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, yeni bir tür olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır⁴⁹. Eserde yer alan Osmanlı padişah portrelerinin yapımında kullanılmak üzere

⁴⁰ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36.

⁴¹ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

⁴² Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 59.

⁴³ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 215.

⁴⁴ Aynı yer.

⁴⁵ Aynı makale, s. 214.

⁴⁶ Şevket Rado, "Önsöz", *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s.VII.

⁴⁷ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

⁴⁸ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 215.

⁴⁹ Aynı yer.

Avrupa’da bulunan geçmiş dönem Osmanlı padişahlarına ait portrelerinin temininde III. Murad ve Sokullu Mehmed Paşa’nın desteği son derece önemlidir.

Bu dönemde minyatürlenmiş eserlerin başında, manzum veya mensur olarak yazılmış, Osmanlı ordusunun zaferlerini, sultanın adaletini, devrindeki çeşitli sosyal faaliyetleri, avlanmadaki hünerlerini, elçi kabullerini ve devrin önemli olaylarını anlatan, *şehnâme* türündeki eserler gelir⁵⁰.

Şehnâme yazarı, şehnâmeyi resimleyecek nakkaş ve metni güzel bir hat ile yazacak kâtip padişah tarafından tayin edilmiştir. Daha önceki dönemde şehnâmeci Arifi (?-1561) ve ekibinin işbirliği ile yapılan şehnâmecilik, 1579–1597 yılları arasında şehnâmeci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman’ın beraberliği ile devam etmiştir⁵¹.

Tarih-i Sultan Süleyman (DCBL, T. 413), *Şahnâme-i Selim Han* (TSMK, A. 3595), *Hünernâme I-II* (TSMK, H. 1523- TSMK. H. 1524) ve *Şehinşahnâme* (İÜK, F. 1404, TSMK, B. 200) Nakkaş Osman ve ekibinin, şehnâmeci Seyyid Lokman’la birlikte yaptıkları *şehnâme* türündeki eserler olup bu eserler minyatürleriyle olduğu kadar “ciltleri, tezhibleri, hatları ve kitabın bütünü tasarımları ile Osmanlı ordusunun haşmetinin, saray törenlerinin şatafatının sayfalarına geçirilerek belgelendiği, bir tür güç göstergesi olan örneklerdir.”⁵².

Resimli üç kopyası da 1583 yılında hazırlanan, peygamberler tarihini de içeren bir İslâm tarihi eseri olan, Seyyid Lokman’ın yazıp aslına (TİEM, T. 1973) ait minyatürlerinin yapımında Nakkaş Osman’ın de yer aldığı⁵³ *Zübdetü’l Tevarih* (TİEM, T. 1973, TSMK, H. 1321, DCBL, T. 414) bu dönemde yapılan tarih konulu eserler arasında yer alır.

Devrin önemli yapıtlarından biri de o dönemde halkın günlük yaşamını, sosyo-ekonomik gücünü gösteren minyatürler içeren *Sûrnâme-i Hümayûn* (TSMK, H. 1344) adlı eserdir⁵⁴. Osmanlı sanatçılarına gözleme dayalı bir anlatım yolu sağlayan bu eser, Sultan III. Murad’ın 1582 yılında⁵⁵ oğlu şehzade Mehmed için yaptırmış olduğu sünnet düğününü anlatır⁵⁶.

“Osman ve bu dönemin diğer nakkaş ve musavverlerinin yaşadıkları dönemi belgeleme amacına yönelik çalışmaları sonucu, Osmanlı minyatürleri diğer İslâm minyatürlerinin kalıpcı ve süslemeyi ön planda tutan eserlerinden ayrılır.

⁵⁰ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 36; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

⁵¹ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 36, s. 39.

⁵² Aynı eser, s. 39

⁵³ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 39-40.

⁵⁴ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

⁵⁵ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 40.

⁵⁶ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

Osmanlı sanatkârları için olaylar, olay kahramanları en önemli unsur olmuş, bu olayları çevre ile birlikte ve kendilerine özgü renk düzenlemeleriyle gerçekçi bir yaklaşımla resmetmişlerdir.⁵⁷

“Kanunî döneminde başlatılan tarihi eserlerin belgelenmesi ve gerçekçilik yolundaki çalışmalar, III. Murad zamanında geliştirilmiş ve bu yolda çok sayıda eser verilmiştir.”⁵⁸

Saray nakkaşhanesinde Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman’ın yoğun şekilde sanatsal faaliyetleri devam ederken, 1578 yılında doğuda Osmanlılar ile Safeviler arasında kesintisiz 34 yıl sürecek olan savaşlar başlamış bu savaşlarda her iki taraftan da yüzlerce kişi ölümlen, savaş boyunca karşılıklı gelip giden elçi heyetleri ile birlikte bir kültür alışverişi yaşanmıştır⁵⁹. “Türk kumandanları hediye ya da satın alma yoluyla Safevî atölyelerinde üretilmiş birçok resimli kitaba sahip olurlar. Kumandanların kâtipleri bu savaşın günlüğünü yazarlar ve şehnameci Seyyid Lokman’a malzeme aktardıkları gibi, hizmetinde buldukları Lala Mustafa Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşa, Ferhad Paşa gibi serdarları yüzelten *Gazavatnâme*’ler yazarlar ve bunlar yazıldıkları yıllarda resimlendirilirler.”⁶⁰

İşte bu döneme ait *Şecaatnâme* (İÜK, T. 6043)⁶¹, *Kitab-ı Gencîne-i Feth-i Gence* (TSMK, R. 1296), *Nuzhetu’l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339) ve *Nusretnâme* (TSMK, H. 1365) adlı eserler, dönemin bu önemli savaşlarını konu alan ve devrin ünlü tarihçileri tarafından yazılarak resmedilen *gazavatnâmeler* arasındadır⁶².

Bu dönemde yapılmış bir diğer eser ise yapımına 1595 yıllarında III. Murad tarafından başlanılan ancak III. Murad’ın ölümü nedeniyle oğlu Mehmed tarafından tamamlanan, Müslümanların ilk dönem tarihini ve Hz. Muhammed’in hayatını konu alan orijinali Erzurumlu Darir (?-?) tarafından derlenip 1388 yılında Türkçe olarak yazılan 6 ciltlik *Siyer-i Nebi*’dir (TSMK, H. 1221, 1222, 1223, üçüncü cilt: NYPL. Spencer Col. 157, dördüncü cilt: DCB, T. 419)⁶³. *Tarih-i Feth-i Yemen* adlı eserde bu dönemde yapılmış önemli minyatürlü yazmalar arasındadır⁶⁴

⁵⁷ Aynı yer.

⁵⁸ Nurhan Atasoy, “Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 215.

⁵⁹ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 42.

⁶⁰ Aynı eser, s. 44.

⁶¹ Aynı yer.

⁶² Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

⁶³ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 44, s. 46.

⁶⁴ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214-215.

2. 2. Nakkaş Osman (?-?)

2. 2. 1. Hayatı

Osmanlı minyatür sanatında klâsik üslubun gelişmesini sağlayan ustaların en başta gelenlerinden biri olan Nakkaş Osman'ın doğum ve ölüm tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Kendisi Bosna-Hersek sancağındaki Foça kentinde doğmuştur⁶⁵. Osman, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının sonlarında (sal.1520–1566) sarayın ehl-i hiref teşkilatında çalışmaya başlamış, II. Selim ve III. Murad dönemlerinde hizmet vermiş bir saray nakkaşı olup ehl-i hiref teşkilatı altında nakkaşbaşı olarak çalışmıştır⁶⁶.

İsmine ilk defa H. 974/M. 1566 tarihli bir maaş kaydında rastlanılan⁶⁷ Nakkaş Osman'ın bir saray nakkaşı olduğunu Topkapı Sarayında yapılmakta olan Kaptan Köşkü (Yalı Köşkü) ve Kule Köşkü inşaat masraflarını gösteren 13 Rabiulevvel 1000/ 29 Aralık 1591 ve H. 1001/M. 1592 tarihli belgelerde Nakkaş Osman'ın isminin köşkün nakışlarını (duvar resimlerini) yapan diğer 14 nakkaşla birlikte geçmesiyle anlamaktayız⁶⁸.

Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan H. 990/ M. 1582 tarihli bir belgede de ortak bir çalışma ile yapılan *Hünernâme I* (TSMK, H. 1523) adlı eseri resimleyen sanatçılar içinde Nakkaş Osman'ın ismi geçmektedir⁶⁹. Ayrıca H. 991/M. 1583 tarihli bir Başbakanlık Arşiv belgesinde *Zübdetü't Tevarih*'i (TIEM, T. 1973) resimleyen nakkaşlar arasında yine Nakkaş Osman'ın ismi geçer (KTRD 242)⁷⁰.

Başbakanlık Arşivi'nde yer alan H. 997/M. 1588 tarihli bir başka belgede (Ruus 250) Nakkaş Osman'ın ismi bu defa *Hünernâme II*'yi (TSMK, H. 1524) resimleyen sanatçılar arasında geçmekte olup eserin son sayfalarındaki metinde Nakkaş Osman'dan zamanın en iyi nakkaşı olarak bahsedilmektedir⁷¹.

⁶⁵ Banu Mahir, "Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri" madd., *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. 11, s. 172.

⁶⁶ Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 213.

⁶⁷ Aynı makale, s. 214.

⁶⁸ Filiz Çağman, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya* (Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri), 1989, s. 39; Filiz Çağman, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", *Art turc/Turkish Art, 10 th International Congress of Turkish Art (10 eCongrés International d'art turc)* Genève-Geneva, 17-23 September 1995 (17-23 Septembre 1995), Genève, 1999, s. 202; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 213

⁶⁹ Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı Kredi Bankası, İstanbul 1969, s. 9-10.

⁷⁰ Günsel Renda, "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde'ki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, Yıl 3, sa. 6, Haziran 1977, s. 65-66.

⁷¹ Zeren Tanındı, "The Miniatures of Hünernâme Volume II in the Light of a Newly Discovered Document", *7th Internatinol Congress ot Turkish Art*, Warsaw, 20-25 September 1983, *Bildiri Özeti*, s.88; Filiz Çağman, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", *Art turc/Turkish Art, 10 th International Congress of Turkish Art (10 eCongrés International d'art turc)*, s. 202.

Nakkaş Osman, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının sonlarında (sal.1520–1566) sarayın ehl-i hiref teşkilatında çalışmaya başlamış⁷², “giderek üstad payesini almış ve Lokman'ın saray şehnâmeciliğine atanmasından Sultan III. Mehmed'in saltanatının başlangıç yıllarına kadar şehnâmeci ekibinin başında yer almıştır.”⁷³

Onun *Süleymannâme*'yi (TSMK, H. 1557) hazırlayan baş nakkaşın yanında yetişmiş olduğu düşünülmekte olup sarayda kısa bir süre içerisinde üne kavuşan sanatçının çalışmaları, II. Selim (sal. 1566–1574) ve III. Murad (sal. 1574–1595) döneminde hazırlanmış olan önemli yazmaların çoğunda yer almıştır⁷⁴.

Nurhan Atasoy, Zeren Tanındı, Filiz Çağman ve Şebnem Parladır, Ahmed Ferîdûn Bey'in yazdığı, içerisinde yer alan 20 adet minyatür ile⁷⁵ Kanunî Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi'ni anlatan 1568–69 tarihli⁷⁶ *Nuzhetu'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339) adlı eserde yer alan minyatürlerin, Osman'ın ilk minyatürleri⁷⁷ olduğunu söylerken, Şebnem Parladır onun kendine özgü tarzının bu eserde belirlediğini belirtir⁷⁸. Oysa Günsel Renda, Nakkaş Osman'a ait ilk minyatürlerin 1560–1565 tarihli *Tercüme-i Şahnâme* (TSMK, H. 1522) adlı eser içerisinde yer aldığını söyler⁷⁹

Osman daha sonraki dönemde, saray şehnâmecisi olan Seyyid Lokman ile birlikte çalışarak onun kaleme almış olduğu eserlerin birçoğunu resmetmiştir⁸⁰.

Nakkaş Osman, II. Selim ve III. Murad döneminde yaptığı minyatürlerle Osmanlı minyatür sanatında klâsik üslubu oluşturan 16. yüzyıl sanatçılarının başında gelir⁸¹. Nitekim onun nedenli usta bir sanatçı olduğunu dönemin ünlü şehnâmecisi Seyyid Lokman, *Şehnâme-i Selim Han* (TSMK, H. 3595, s. 10) adlı eserinde dile getirmiş⁸², *Sürnâme-i Hümayûn* adlı eserin ‘Vasf-ı nakkaş ve sıfat-ı o’ başlığı altındaki bölümde

⁷² Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 164; Günsel Renda, “Osman (Nakkaş)” madd., *Dünden Bu güne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı, s. 157.

⁷³ Filiz Çağman, a. g. m., s. 164.

⁷⁴ Günsel Renda, a. g. madd., s. 157.

⁷⁵ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 34.

⁷⁶ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 59; Şebnem Parladır, “Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Bornova/İzmir 2008, sa. 16/1 (Nisan 2007), s.67.

⁷⁷ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 213; Şebnem Parladır, a. g. m., s. 67; Zeren Tanındı, a. g. e., s. 34; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 59.

⁷⁸ Şebnem Parladır, a. g. m., s. 67.

⁷⁹ Günsel Renda, “Osman (Nakkaş)” madd. , *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, Ankara 1994, s. 157.

⁸⁰ Aynı yer.

⁸¹ Nurhan Atasoy, “Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 213.

⁸² Günsel Renda, a. g. madd., s. 157.

yine Nakkaş Osman'ın nakkaşlıktaki ustalığından övgü ile bahsedilmiştir⁸³. Gelibolulu Mustafa Âli'de, *Menakıb-ı Hünerveran* adlı eserinde Osman'dan övgüyle söz eder⁸⁴.

Sûrnâme-i Hümayûn adlı eserin sonunda, eserin hazırlanışını anlatan 'Vasf-ı nakkas ve sıfat-ı o' başlığı altında verilen bilgide onun yıllarca özel bir resim atölyesi çalıştırdığına dair bilgiler verilir. Eserin bu bölümünde (432 b, 430 b) Nakkaş Osman'ın duvar resmi ve tahrirde de (mürekkeple resim yapma) renkli resimdeki kadar usta olduğundan bahsedilse de nakkaş, sanat yaşamının en verimli çalışmalarını minyatür alanında vermiş, çoğunlukla *şehnâme* türünde tarihi konulu eserlere minyatürler yapmıştır⁸⁵.

Eserlerinin çoğunda kayınbiraderi olan Nakkaş Ali ile birlikte çalışmış⁸⁶ olan Nakkaş Osman'ın adı, 1569 yılında Sultan II. Selim tarafından şehnâmeciliğe atanan Seyyid Lokman olarak bilinen Lokman b. Seyyid Hüseyin el Aşurî el Hüseyinî el-Urmevî ile birlikte ortaya çıkmıştır⁸⁷. Osman ilk olarak Seyyid Lokman'ın yanında çeşitli deneme resimler yapmış, bu resimlerin beğenilmesinden sonra da Seyyid Lokman'ın eserlerinin birçoğunu resimleyerek yirmi yılı aşkın bir süre birlikte çalışıp adeta bir ekip oluşturmuşlardır⁸⁸.

İki usta sanatçı 1569–1579 yılları arasını yeni tasarıların hazırlığı ile geçirmiş olup bu hazırlığın ilk iki ürününü 1579 yılında çıkarmışlardır. Bunlardan ilki, Osman'ın resimlediği eserde adının geçtiği ilk eser olan⁸⁹, *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563), diğeri ise *Tarih-i Sultan Süleyman*'dır (DCB, T. 413)⁹⁰.

Nakkaş Osman, sanat alanındaki ününe, kitaba düşkünlüğü ve kendi döneminde kitap sanatına vermiş olduğu destek ile bilinen III. Murad'ın saltanatı döneminde kavuşmuş olup III. Murad ve sadrazamı Sokullu Mehmed Paşa'nın sanata ve sanatçılara olan bu desteği, bu dönemde yeni eserler denenmesine de imkân sağlamıştır⁹¹.

Bu dönemdeki yeniliklerin getirilmesinde Nakkaş Osman önemli bir rol oynamış, Fatih döneminde başlatılan ancak daha sonraki dönemde ilerletilmeyen portrecilik ve

⁸³ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 218.

⁸⁴ Günsel Renda, a. g. madd., s. 157.

⁸⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 218, s. 213.

⁸⁶ Günsel Renda, a. g. madd., s. 157.

⁸⁷ Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 164; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

⁸⁸ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 214.

⁸⁹ Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, yıl 2, İstanbul 1972(Şubat), sa. 6, s. 2.

⁹⁰ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2002, s. 60; Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 35.

⁹¹ Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, s. 214, s. 215.

Kıyafetnâmeler Nakkaş Osman tarafından tekrardan canlandırılmıştır⁹². Nakkaş Osman, padişah portreciliğini klâsik kalıplara taşımış, yapmış olduğu 12 Osmanlı padişahının portresini içeren *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* adlı eseri ile padişah portreleri serilerinin, *şemâilnâmelerin* başlangıcını oluşturarak minyatür sanatına yeni bir tür olarak padişah albümlerini ilave etmiştir⁹³.

Nakkaş Osman'ın başnakkaş olarak yer aldığı ve adının resimlediği eserde geçtiği bir diğer çalışma olan 1588 tarihli *Sûrnâme-i Hümayûn* (TSMK, H. 1344)⁹⁴ (Sur: düğün, Surnâme: düğün kitabı) projesi de onun Osmanlı minyatür sanatına portreciliğe ek olarak getirdiği bir başka yeniliktir⁹⁵.

Bu eserde, III. Muradın şehzadesi Mehmed için 1582 yılında yaptırmış olduğu 52 gün 52 gece süren sünnet düğünü 250 adet minyatürle⁹⁶ bir film şeridi şeklinde anlatılmıştır⁹⁷. Osman'ın, şenliği anlatmak için seçtiği bu yöntem, minyatür sanatı tarihinde yeni bir yol olmuş bu yeni yöntem daha sonra Nakkaş Osman ve diğer saray nakkaşları tarafından başka sünnet düğünlerinin anlatımı için de kullanılmıştır⁹⁸.

Sûrnâme-i Hümayûn, minyatür sanatına yeni bir anlatım tarzı getirmesinin yanında yeni bir tür olarak *surnâme* eserlerinin yazımını da başlatmış 17. ve 18. yüzyılda bu *surnâmeler* resimsizde olsa çok sayıda üretilmiştir⁹⁹.

Nakkaş Osman'ın üslubu, birçok öğrencisi tarafından devam ettirilmiş olup yapmış olduğu minyatürler birçok yazmada yer almıştır. Onun minyatürlerinin yer aldığı yazmaların başlıcaları şunlardır. 1560–1565 tarihli *Tercüme-i Şahnâme* (TSMK, H. 1522), 1565 tarihli Sa'di'nin *Gülistân*'ı (WFGA, F. 1949. 2)¹⁰⁰, Kanunî Sultan Süleyman'ın Sigetvar seferini, ölümünü ve II. Selim'in tahta çıkışını anlatan, Ahmed Ferîdûn Paşa tarafından kaleme alınıp Nakkaş Osman tarafından minyatürlenmiş, 20 adet minyatürlü *Nuzhetü'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339)¹⁰¹, içerisindeki 25 minyatürün Nakkaş Osman'ın üslup özelliğini gösterdiği, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarını (sal. 1558–66)¹⁰² anlatan, Arif'nin kaleme aldığı 1579 tarihli

⁹² Aynı makale, s. 215.

⁹³ Gül İrepoğlu, “‘Lâle Devri’nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî“, *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1999, sa. 73, s. 237-238; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 215.

⁹⁴ Filiz Çağman, “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri“, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 413.

⁹⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 217.

⁹⁶ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 42.

⁹⁷ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 217.

⁹⁸ Aynı makale, s. 220.

⁹⁹ Aynı makale, s. 221.

¹⁰⁰ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 114.

¹⁰¹ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 59.

¹⁰² Zeren Tanındı, a. g. e., s. 35; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 215.

*Tarih-i Sultan Süleyman (Zafernâme)*¹⁰³ (DCBL, T. 413), 1579 tarihli *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563, İÜK, T. 6087), 1580 civarında yapılmış olan *Kırk Vezir Hikâyesi* (TSMK, İÜK, T. 7415)¹⁰⁴, II. Selim zamanında başlanıp onun ölümünden sonra 1581 yılında III. Murad döneminde tamamlanan, 47 minyatürü Nakkaş Osman ve kayınbiraderi Ali tarafından yapıp,¹⁰⁵ II. Selim'in tahta çıkışından ölümüne kadar olan olayların anlatıldığı Seyyid Lokman'ın kaleme aldığı *Şehnâme-i Selim Han* (TSMK, A. 3595)¹⁰⁶, Nakkaş Osman'ın başnakkaş olarak çalıştığı, 1583'te başlanıp 1588 yılında tamamlanan ve çift sayfa minyatürler içeren, İntizamî'nin kaleme aldığı, *Surnâme-i Humayûn* (III. Murad Surnâmesi) (TSMK, H. 1344)¹⁰⁷, *Mataili'l-Saada* (Paris Bibliothécue Nationale, supp. Turc. 242, 1582t), 1581'de hazırlanmış olan, III. Murad döneminin 1574–1581 yılları arasında geçen önemli olaylarının anlatıldığı, 58 minyatürlü¹⁰⁸ *Şehinşâhnâme I* (İÜK, ¹⁰⁹F. 1404) ve 1592'de tamamlanan¹¹⁰ ve III. Murad dönemi'nin 1582–1588 yılları arasında yaşanan olayları ele alan¹¹¹, 95 adet minyatür içeren *Şehinşâhnâme II* (TSMK, B. 200)¹¹², 1583 yılında hazırlanmış tam sayfa 40 minyatür içeren peygamberler ve İslâm tarihinin anlatıldığı *Zübdetü't Tevarih* (TİEM, T. 1973)¹¹³, 1584 yılında tamamlanıp Seyyid Lokman tarafından yazılan, 19 minyatürün bizzat Nakkaş Osman tarafından yapıldığı, geri kalan minyatürlerin ise Nakkaş Osman'ın nakkaşbaşı olarak ekibiyle birlikte resmettiği 45 büyük minyatüre sahip¹¹⁴ eski Türk aşiretlerinde ve Selçuklularda saray törenlerini ve Osman Gazi'den (1259-1324) başlayarak her bir Osmanlı padişahının tahta çıkışını, savaşlarını, ölümünü, görünüşünü, atıcılıktaki, avcılıktaki ustalığını, fiziksel gücünü, saltanatı sırasında yaşanan önemli olaylarını konu alan, Osmanlı kitap sanatının anıtsal bir eseri sayılan *Hünernâme I* (TSMK, H. 1523)¹¹⁵, I. ciltten 4 yıl sonra hazırlanan, içerisinde 65 adet minyatürün bulunduğu¹¹⁶, Nakkaş Osman'ın kayınpederi, Nakkaş Ali'nin de çalıştığı, 1588'de tamamlanıp, 1589'da III. Murad'a sunulan, Kanunî Sultan Süleyman dönemini, Kanunî'nin şehzadeleri Mustafa, Mehmed ve Selim'in sünnet düğünlerini anlatan *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524)¹¹⁷, *Yusuf u Züleyha* (DCBL,

¹⁰³ Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 164.

¹⁰⁴ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 204.

¹⁰⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 215.

¹⁰⁶ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 60.

¹⁰⁷ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 218.

¹⁰⁸ Metin And, a. g. e., s. 63.

¹⁰⁹ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 60.

¹¹⁰ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 221.

¹¹¹ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 62.

¹¹² Metin And, a. g. e., s. 67.

¹¹³ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 39-40; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 217.

¹¹⁴ Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s. X. ; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 60.

¹¹⁵ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 217; Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, s. 64.

¹¹⁶ Metin And, a. g. e., s. 64.

¹¹⁷ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 220.

T. 428), *Tarih-i Feth-i Yemen* (İÜK, H. 1221, 1222, 1223, DCBL, T. 419, NYPL, Spencer Coll.)¹¹⁸, Erzurumlu Darir tarafından derlenerek 1388 yılında Türkçe olarak yazılan, III. Murad döneminde yapımına başlanıp III. Murad'ın ölümünden sonra oğlu III. Mehmed tarafından tamamlanan, 814 adet minyatürlü peygamber efendimizin hayatının anlatıldığı 5 ciltlik *Siyer-i Nebi* (1., 2., 6., cilt TSMK, H.1221, 1222, 1223; 3. cilt NCPL, Spencer Coll. 157; 4. cilt: DCBL, T. 419)¹¹⁹.

2. 2. 2. Sanat anlayışı

Nakkaş Osman, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapmış olduğu minyatürlerle, Osmanlı minyatürünü yabancı etkilerden arındırarak klâsik Osmanlı minyatür üslubunun oluşmasını sağlamıştır¹²⁰. Tam bir kompozisyon ustası olan Nakkaş Osman, minyatürlerinde gereksiz yüzey bezemesi kullanmak yerine sade bir zemin kullanmış, bu sade zemin üzerine yerleştirmiş olduğu figürlerle yalın ve gerçekçi bir anlatım yolunu seçmiştir¹²¹.

Minyatürlerinde ufuk hattının yüksek olması ve zeminin tepelerle ayrılmış olması onun ayırt edici üslubu olup farklı görüş açlarına göre çizdiği kompozisyonları çeşitlilik gösterir¹²². Çalışmalarında, figür kümelerini kimi zaman paralel, kimi zaman karşılıklı, kimi zamanda bir tepenin ardına yerleştirerek farklı düzlemler oluşturmayı başarmıştır¹²³.

Nakkaş Osman hazırlamış olduğu tören sahnelerinde devrin gücünü yansıtmakla kalmamış aynı zamanda izleyiciye sahnenin resmiyetini de hissettirmeye çalışmıştır¹²⁴.

Osman, savaş sahnelerini anlattığı minyatürlerde, tepelerin ardında sükûnetle ilerleyen orduların yanında tüm gücüyle savaşan ordulara da yer vermiş, savaş sahnesinin geçtiği mekânın topografik özelliğini tüm gerçekliği ile yansıtmaya çalışmıştır¹²⁵.

Nakkaş Osman, minyatürlerinde olayları fazla ayrıntıya girmeden genel hatlarıyla ancak tüm gerçekçiliği ile yansıtırken¹²⁶ elbise, çadır, sayeban ve halı desenlerini en ince ayrıntısıyla nakış nakış işlenmiştir¹²⁷. Bu desenlerin devrin motif zevkini yansıtmış

¹¹⁸ Günsel Renda, "Osman (Nakkaş)" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 157-158.

¹¹⁹ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 44-46.

¹²⁰ Günsel Renda, a. g. madd., s. 158.

¹²¹ Aynı yer.

¹²² Şebnem Parlador, "Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman", *Sanat Tarihi Dergisi*, sa. 16/1, s. 72.

¹²³ Günsel Renda, a. g. madd., s. 158.

¹²⁴ Şebnem Parlador, a. g. m., s. 72.

¹²⁵ Filiz Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, s. 418-420.

¹²⁶ Günsel Renda, "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde'ki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, Yıl 3, sa. 6, s. 66.

¹²⁷ Nigar Anafarta, a. g. e., s. XI.

olması, eserin metnine ve olayın geçtiği yer ve mekâna sadık kalınarak çizimler yapmış olması, onun minyatürlerindeki belgeleyicilik özelliğini gözler önüne serer¹²⁸.

Nakkaş Osman'ın, av, savaş ve çeşitli saray törenleri sahneleri için oluşturmuş olduğu semalar tüm Osmanlı nakkaşlarına örnek teşkil etmiştir¹²⁹.

Osman'ın üslubunun en belirgin yanını figürleri ortaya koyar. Onun, figürlerin suretlerine büyük özen gösterdiği, özellikle sultan ve vezir gibi önemli kişileri bir portre karakterinde yansıtmaya çalışarak kişisel özellikleri açık bir şekilde vurguladığı gözlenmektedir. Figürleri, yuvarlak yüzlü ve göz bebekleri bir yana doğru kaymış olup yüz hatları ve gözleri açık renklerle belirtilmiştir¹³⁰.

Nakkaş Osman'ın figürleri, minyatür sanatında az rastlanan bir çeşitlilik gösterir¹³¹. Onun yüz ifadesi içeren figürleri sahip oldukları bakışları ve tavırlarıyla birbirleriyle adeta iletişim halindedir. Figürler arasındaki bu iletişim kompozisyondaki devinimi de sağlar¹³². O, figür çalışmalarında arka planda pastel renkler kullanırken, figür kıyafetlerinde zeminin aksine canlı renkler kullanır¹³³.

Nakkaş Osman'ın araştırmacı yönü, gözlem gücü ve portreciliğe verdiği önem *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye* adlı eser için yapmış olduğu padişah portrelerinde en doruk noktasına ermiştir¹³⁴.

“Osman, minyatür kuralcılığıyla Osmanlı saray beğenisinin öngördüğü belgeçiliği tam bir biçim ve içerik bütünlüğü içinde yetkin bir resimsel anlatımda vererek Türk minyatür okulunu klâsik dönemine erdirmiştir.”¹³⁵

¹²⁸ Şebnem Parladır, a. g. m., s. 72.

¹²⁹ Günsel Renda, a. g. madd., s. 158.

¹³⁰ Şebnem Parladır, a. g. m., s. 72.

¹³¹ Günsel Renda., a.g. madd., s. 158.

¹³² Aynı yer.

¹³³ Şebnem Parladır, a. g. m., s. 72.

¹³⁴ Günsel Renda, a. g. madd., s. 158.

¹³⁵ Aynı yer.

2. 2. 3. Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye

Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye'nin III. Murad ve Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa için yapıldığı sanılan iki önemli kopyası vardır. Bunlardan biri Topkapı Sarayı Müzesi (TSMK, H. 1563), diğeri ise İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'ndadır(İÜK, T. 6087)¹³⁶. *Şemâilnâme*'nin bunun dışında Topkapı Sarayı'nda H. 1562 ve H. 1265 no' lu iki kopyası daha bulunmaktadır. Bunlardan 1562 çok zarar görmüş olup, 1265'in minyatürleri ise ehil olmayan nakkaşlar tarafından yapılmıştır¹³⁷.

Nakkaş Osman, *Şemâilnâme*'deki portrelerde Avrupa portrelerinin büst kalıbını kullanmamış, onun yerine Timurlu geleneğine bağlı kalarak padişahları bağdaş kurmuş veya ayaklarını toplayarak bir yastığa dayanmış şekilde, ellerinde mendil, çiçek veya kitap tutarak resmetmiştir. Bu portreler, sahip oldukları bu özellikleriyle, Şiblizâde'ye atfedilen Fatih portresinin bir çeşitlemesi¹³⁸ olup bu yönüyle yerli ustaların yapmış olduğu portrelere benzerler¹³⁹. Avrupa portrelerinden bu yönüyle farklılık gösteren Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme* portreleri, dörtte üç profil kalıbının kullanılmasıyla da Avrupa portre geleneğiyle ortak bir yan içerir¹⁴⁰.

Eser, bir padişahlar albümü olup, bu eser ile birlikte bir yenilik olarak ilk defa denenen padişahlar albümü, Osmanlı minyatür sanatında yeni bir yazma türü olarak kendine yer edinmiştir¹⁴¹. *Kıyafetnâme* veya *Şemâilnâme* olarak bilinen¹⁴² eserin yapılış tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte¹⁴³, Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali tarafından resimlenen ilk iki nüshasında Sokullu Mehmed Paşa'ya methiye içeren bir bölümün olmasından ötürü bu iki nüshanın Sokullu Mehmed Paşa'nın öldürüldüğü Eylül 1579 tarihinden önce yapıldığı düşünülür¹⁴⁴.

Bu iki nüshadan Nakkaş Osman tarafından minyatürlenmiş ilk ve orijinal olanı bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde iken bu ilk nüsha ile aynı yıllarda yapılmış ve

¹³⁶ Günsel Renda, a. g. madd., s. 417.

¹³⁷ Günsel Renda, "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H. 1321 No. lu Silsilenâme'nin Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 456.

¹³⁸ Günsel Renda, *Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19 Yüzyıl Albümü, İnan Ve Suna Kıraç Koleksiyonu/A 19 th Century Album Of Ottoman Sultans' Portraits, İnan And Suna Kıraç Collection*, s. 11.

¹³⁹ Günsel Renda, *Padişah Portreleri Mevlânâ Müzesi Albümü*, , s. 15.

¹⁴⁰ Günsel Renda, a. g. madd., s. 417.

¹⁴¹ Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 165; Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, İstanbul 1972, sa. 6, s. 2.

¹⁴² Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 215.

¹⁴³ Özden Süslü, "İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 549.

¹⁴⁴ Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu Ve Padişah Portreleri*, s. 20; Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, sa. 6, s.2; Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 170.

portrelerinin büyük olasılıkla Nakkaş Ali'ye ait olduğu düşünölen ikinci nüsha ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir.

Eser, III. Murad'ın siparişı üzerine hazırlanmış¹⁴⁵ olup şehnâmecî Seyyid Lokman tarafından yazılmıştır. Eserde, Osman Gazi'den Sultan III. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının görünüşünün ve özelliklerinin anlatıldığı bir metne Nakkaş Osman'a ait 12 adet tam sayfa halindeki padişah portreleri eşlik eder¹⁴⁶. Nakkaş Osman'ın bu padişah portreleri, Osmanlı portre sanatına yüzyıllar boyunca örnek oluşturmuş, daha sonraki dönemlerde yapılan padişah albümlerinde bu portreler kalıp olarak kullanılmıştır.

Şemâilnâme, gerek yazıldığı yıllarda gerekse daha sonraki dönemlerde oldukça sevilmiş, bundan ötürü de ilki 1579 yılında yapılmış olan eserin birçok kopyası yapılmıştır¹⁴⁷. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (TSMK, H. 1563) ve İstanbul Üniversitesi Kütüphane'sinde (İÜK, T. 6087) bulunan nüshalar ilk hazırlanan ve en güzel olanlar olup daha sonra yapılan nüshaların bazılarında III. Murad'dan sonraki hükümdarların portreleri de eklenmiştir¹⁴⁸.

Şemâilnâme, 77 yapraklı olup, iri nestâlik yazı ile yazılmış Türkçe bir eserdir. Eserin cildi kiraz renkli bir deri ile yapılmış olup 34×21 cm ölçüsündedir. Cildin üzerinde, tam orta kısmında içi altın ile boyanmış bir şemse formu bulunur. Bu altın sulu sürölmüş olup hem altın sürölü bölge hem de boyasız kısımda deri yer yer çatlamıştır. Cildin üzerindeki şemse formunun içerisinde hatâyî ve pençlerden meydana gelen bir kompozisyon bulunurken kapağın dört bir kenarına çerçeve şeklinde bir su geçilmiştir. Cilt kapağından sonra önlü arkalı boş bir sayfa bulunur. Bu sayfadan sonraki sayfanın 2a kısmında mühür bulunur. Aynı sayfanın 2b kısmı ise boşdur. Bundan sonraki sayfanın 3a sı boş olup 3b de muhteşem işçilik ile bezenmiş bir serlevha bulunur¹⁴⁹.

Serlevha sayfasının ardından eserin metin kısmı başlar. Eser, *mukaddime*, *tezhip* ve *hatime* bölümlerinden oluşmuştur¹⁵⁰. *Mukaddime* bölümü, III. Murad'a dua ve onu öven

¹⁴⁵ Günsel Renda, "Osmanlılarda Portreli Nişanlar", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu* (10-30 Ekim 2001), İzmir 2002, s. 492.

¹⁴⁶ Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 215.

¹⁴⁷ Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, sa. 6, s.2; Nurhan Atasoy, "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 215.

¹⁴⁸ Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, sa. 6, s.2.

¹⁴⁹ Bu paragrafta, eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesi El Yazmaları Kütüphanesindeki aslının bizzat incelenmesi sonucunda elde edilen bilgiler yer almaktadır.

¹⁵⁰ Filiz Çağman, "İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 165.

bir şiirle başlar ve bu kısmı yazarın tabiriyle ‘bilginleri seven vezir-i âzâm’ Sokullu Mehmed Paşa’yı öven bir şiir takip eder¹⁵¹.

Lokman, ‘Sebeb-i telif-i risale’ altbaşlığı altında, bu eseri yazma sebebini “‘şehnâmesi ve ekibinin çalışması için son derece gerekli olanın, geçmiş sultanların hilyelerinin tespiti”¹⁵² olarak belirtir. Zira Fatih’ten önce hiçbir padişah, portresini yaptırmamış olduğundan, ondan önceki padişahların fizyonomileri sadece tarihi metinlerde anlatıldığı kadarıyla bilinmekteydi¹⁵³. Lokman eseri yazma sebebini belirttikten sonra, portrelerin yapım sürecinde, portresi yapılacak olan padişahların özelliklerini saptamak için ‘eşsiz üstad’ olarak nitelediği Nakkaş Osman ile birlikte araştırma yaptıklarını da söyler¹⁵⁴.

Yine aynı bölümde Lokman, padişahların özelliklerini araştırdıkları süreçte, bazı padişahların portrelerini bulduklarını, bazılarını ise bulamadıklarını, bulamadıkları ilk padişahlara ait portrelerin Frenk sanatçılarda olduğunu tespit ettikten sonra, bu durumu Sokullu Mehmed Paşa’ya arz ettiklerini¹⁵⁵ ve bu portreleri Sokullu Mehmed Paşa’nın yardımı ile Frenk sanatçılardan temin ettiklerinden bahseder¹⁵⁶.

Sokullu bu talep üzerine Venedik Balyosu Niccoló Barbarigo’dan Venedik’te bulunan Osmanlı padişahlarının portrelerini istemiş, “Barbarigo bu portrelerden haberi olmadığını, Sadrazam’ın aslına hiçte benzemeyen baskı örneklerini duymuş olabileceğini belirterek, bunların görülmeye değer olmadığını belirtmiştir.”¹⁵⁷. Bu cevaba rağmen Sokullu isteğini yinelemiş bunun üzerine Venedik’te bulunan padişah portreleri araştırılmış, ancak araştırma sonunda bulunan gravür ve baskı örnekler yetersiz görüldüğünden yeni bir padişah portre serisi hazırlanmasına karar verilmiştir¹⁵⁸. Avrupa’da bu hazırlıklarla alakalı belgeler Venedik devlet arşivlerindeki belgelerde bulunmaktadır. Bu arşivlerde bulunan yazışmalardan bu yeni hazırlanan portre serisinin 5 Eylül 1579 yılında, Donado kalyonuna yüklendiği anlaşılmaktadır¹⁵⁹.

¹⁵¹ Nurhan Atasoy, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portreleri Albümü”, *Türkiyemiz*, sa. 6, s.2; Filiz Çağman, a. g. m., s. 165.

¹⁵² Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu Ve Padişah Portreleri*, s. 21; Filiz Çağman, a. g. m., s. 165.

¹⁵³ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 21.

¹⁵⁴ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 60; Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 21; Filiz Çağman, a. g. m., s. 165.

¹⁵⁵ Nigâr Anafarta, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966, s. 10-11; Nurhan Atasoy, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portreleri Albümü”, *Türkiyemiz*, sa. 6, s. 2; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, s. 60; Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 165.

¹⁵⁶ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 2; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 60.

¹⁵⁷ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 21.

¹⁵⁸ Aynı yer.

¹⁵⁹ Aynı yer.

Osmanlı arşivlerinde, resimlerin İstanbul'a geldiğine dair bir belgeye rastlanılmamış olmasına rağmen bu portrelerin Venedik'ten getirildiği, karşılaştırılmalar yapıldıktan sonra da *Şemâilnâme*'nin tamamlandığı kabul edilir¹⁶⁰.

Lokman ve Nakkaş Osman elde ettikleri bu portreleri kendilerinde mevcut olan portrelerle karşılaştırıp bunların gerçeğe uygun olduklarını saptadıktan sonra mevcut portreleri eser için hazırlanacak olan portreler için örnek olarak kullandıklarını, çeşitli kaynaklar karıştırıp her padişahın elbisesi, görünüşü ve hallerini eski eserlerden tespit ettikten sonra eseri hazırlamaya başladıklarını belirtir¹⁶¹.

Bu noktada şu bilgiyi eklemekte gerekmektedir. Nakkaş Osman'ın padişah portrelerini hazırlamak için Avrupa'dan örnek için istenmiş portrelerin bir kısmı gravür portreler olup bu portrelerin İtalya'ya Barbaros tarafından götürülen Haydar Reis olarak da bilinen nakkaş Nigârî'ye ait portreler olduğu kabul edilir¹⁶². Kaynaklara göre Barbaros Hayreddin Paşa (1478-1546) 1574 yılında Marsilya'ya yapmış olduğu seferde Nigârî'ye ait 11 adet¹⁶³ yarım boy Osmanlı padişah portrelerini de yanında götürmüş ve bu portreleri Fransız donanma komutanı Virginio Orsini'ye hediye etmiştir¹⁶⁴. Osmanlı padişah portrelerinin ilk kez bu dönemde Avrupa'ya ulaştığı düşünülmekte olup 16. yüzyıl boyunca Avrupa'da yapılan Osmanlı padişahlarına ait portre ve gravürlerde dizi portrelerin ilk örneklerinin bu Osmanlı minyatürleri olduğu sanılmaktadır¹⁶⁵.

Nitekim Barbaros tarafından Virginio Orsini'ye verilen Nigârî'ye ait bu 11 portreye daha sonra Romalı tarihçi Paolo Giovio'nun (d. 1483, ö. 1552) sahip olduğu düşünülmekte olup 1575 yılından itibaren basımı yapılan Giovio'ya ait Osmanlı tarihinden bahseden tarih kitabında bu sultan portreleri yer almıştır¹⁶⁶. Tahta baskı ile çoğaltılmış seri sultan portreleri bundan sonra Avrupa koleksiyonlarında bulunacak ve bu portreler örnek alınarak bu portrelerin seri halinde yağlıboya kopyaları yapılacaktır¹⁶⁷.

1579'da Donado kalyonuyla İstanbul'a getirildiği düşünülen padişah portrelerinin, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan Venedik'li ressam Paolo Veronese'ye (1528-1588) veya atölyesine atfedilen yağlıboya portreler olduğu düşünülmektedir¹⁶⁸. Bu portrelerde padişahlar yarım portre olarak her biri değişik ve anlık pozlarda

¹⁶⁰ Aynı yer.

¹⁶¹ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, a. g. e, s. 60; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 2; Nigâr Anafarta, a. g. e., s. 11.

¹⁶² Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 30.

¹⁶³ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 30.

¹⁶⁴ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 30.

¹⁶⁵ Aynı yer.

¹⁶⁶ Zeren Tanındı, a. g. e., s. 30.

¹⁶⁷ Aynı yer.

¹⁶⁸ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 20.

resmedilmiş olup yüzler ifadeli, giysi ve başlıklar gerçekçi değildir¹⁶⁹. Fizyonomik açıdan incelendiğinde, sanatçının gerçekçilikten çok, kendisinden önceki örneklerden faydalandığı görülmekte olup bu portrelerde her sultana Avrupa kralları gibi bir saltanat tacı giydirilmiştir¹⁷⁰.

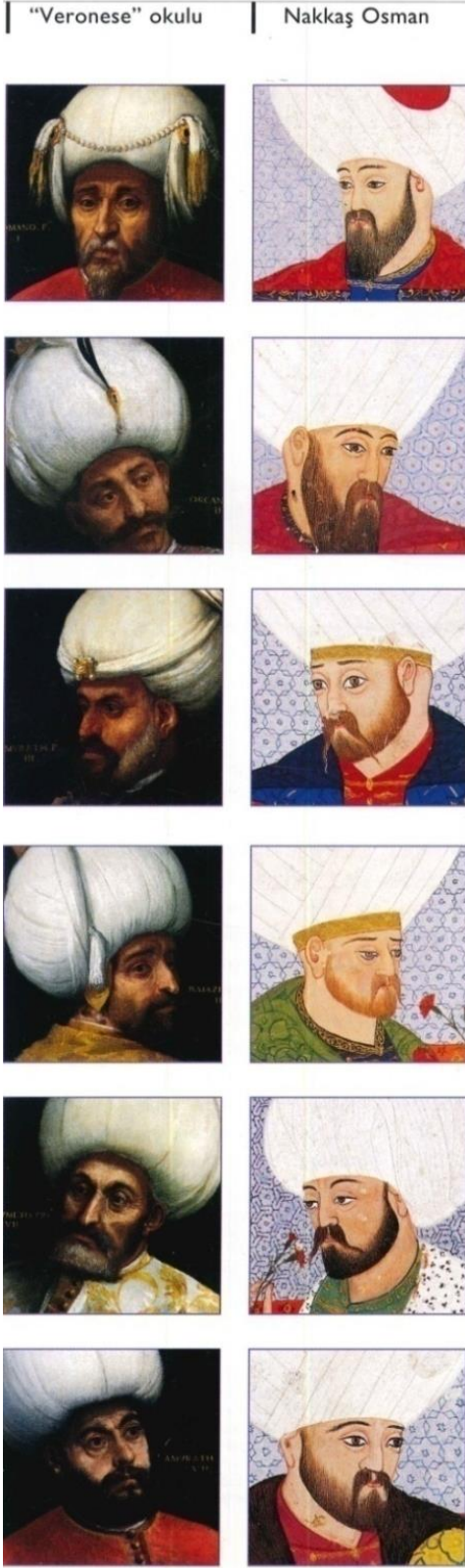
İşte *Veronese* ve *Şemâilnâme* portreleri karşılaştırıldığında, Lokman'ın *Şemâilnâme*'de de belirttiği gibi, bu yağlıboya tabloların Nakkaş Osman'ın yapacağı padişah portreleri için esin kaynağı oluşturduğu düşünülmektedir¹⁷¹. Nakkaş Osman ve bu *Veronese* portreleri üslup olarak çok farklı olmalarına rağmen her iki seride padişahların yüz hatları benzerdir (bkz. R. 2, R. 3)¹⁷².

¹⁶⁹ Aynı eser, s. 22.

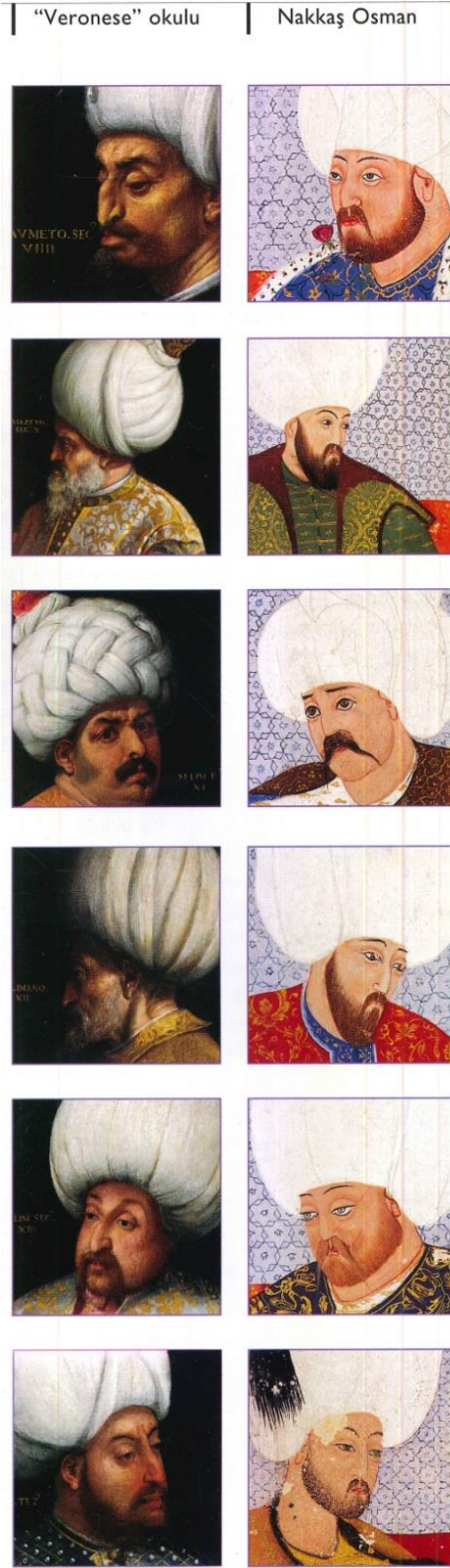
¹⁷⁰ Aynı eser, s. 22-24.

¹⁷¹ Günsel Renda, "Osmanlılarda Portreli Nişanlar", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu* (10-30 Ekim 2001), s. 492; Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 24.

¹⁷² Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 24.



Resim 2: Veronese ve Nakkaş Osman dizilerinde sultan portreleri, Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid, Çelebi Sultan Mehmed ve Sultan II. Murad portreleri (Julian Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", *Padışahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 154).



Resim 3: Veronese ve Nakkaş Osman dizilerinde sultan portreleri, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad portreleri (Julian Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 155).

Osman, *Şemâilnâme* portrelerinde, Avrupa resminde yaygın olarak görülen dörtte üç profil kalıbını kullanırken padişahların oturuş şeklinde ‘Gül Koklayan Fatih’ portresindeki geleneksel kalıplara (oturma biçimi ve hükümdarlık sembollerini)¹⁷³ bağlı kalarak¹⁷⁴ padişahları bağdaş kurarak, tek dizlerini bükerek veya diz çökerek resmetmiştir¹⁷⁵. Ayrıca bu portrelerde, padişahlar doğu kültüründe görüldüğü gibi ellerinde bir mendil, çiçek ya da kitapla gösterilmişlerdir¹⁷⁶.

Nakkaş Osman’ın yapmış olduğu bu çalışma ile birlikte bir padişah portresi ikonografyası oluşmuş ve oluşan bu ikonografya daha sonraki dönemlerde yapılan resimli tarih ve tek portre çalışmalarında korunarak devam etmiştir. Bu eser ile birlikte ayrıca bir Osmanlı hanedan portreleri albümü olarak ortaya çıkan *silsilenâme*, yeni bir tür olarak Osmanlı minyatür sanatına girmiş ve bu *silsilenâme* geleneği daha sonraki dönemlerde de devam ettirilmiştir¹⁷⁷.

Seyyid Lokman eserin *mukaddime* bölümünden sonra ‘ilm-i Firâset’ olarak adlandırılan insanların dış görünüşlerinden karakterlerini ve mizaçlarını okuma ilmi ile ilgili bir bölüme yer vermiş, Firâset ilmini, Kıyafet, Riyafet ve İyafet olmak üzere üç kola ayırarak ele aldıktan sonra, bu ilmin günah olmadığını Kuran’dan ayetler vererek açıklayıp kumar gibi kötülükleri cezalandırma ve düzeltme imkânı verdiği için faydalı olduğunu söylemiştir¹⁷⁸. “ Bu ilim sayesinde insan görünüşünden mesleği anlamının, sözde Müslüman görünenleri ayırt etmenin ve insanların kendi yaradılışlarındaki alâmetlerden kusurlarını anlayıp ibadet v.s. ile ıslâh olmalarının gerçekleşebileceğini anlatmıştır.”¹⁷⁹ Lokman yazmış olduğu bu metinde yüzün şekli ve rengi, benler, göz alâmetleri, baş biçimi, alın, kulak, burun, ağız, dudak, diş, dil, çene, gerdan, sırt ve karın gibi vücut bölümlerine bakılarak bir insanın karakterini okumanın yollarını göstermekle birlikte bu ilmi padişahlara uygulamamıştır. Çünkü ona göre padişahlar ilahî ilham alan, herkesten üstün kişilerdir ve bu yüzden de sıradan halktan kişilerle bir tutulamazlar¹⁸⁰.

Lokman, ilm-i Firâset’in anlatıldığı bu bölümden sonra *tezhip* olarak adlandırılan ikinci bölüme geçer. Bu bölümde birçok kaynağı karıştırarak elde ettiği bilgiler eşliğinde Osman Gazi’den III Murad’a kadar olan Osmanlı padişahlarının cülus törenleri,

¹⁷³ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 24.

¹⁷⁴ Günsel Renda, “Osmanlılarda Portreli Nişanlar”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu* (10-30 Ekim 2001), s. 492.

¹⁷⁵ Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 170.

¹⁷⁶ Günsel Renda, a. g. m., s. 492.

¹⁷⁷ Aynı yer.

¹⁷⁸ Nurhan Atasoy, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portreleri Albümü”, *Türkiyemiz*, sa. 6, s. 2 ; Filiz Çağman, a. g. m., s. 165.

¹⁷⁹ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 2.

¹⁸⁰ Aynı yer.

başarıları, ölümleri, fiziksel görünüşleri, kişilikleri ve giysileri anlatılır¹⁸¹. Lokman padişahların hilyelerinin anlatıldığı bu kısımda giysi ayrıntılarını verirken kendinden önce yazılmış olan kaynaklara, özellikle de Hoca Sadeddin Efendi'nin *Tarih* adlı eserine başvurmuş olup bu hilyelere Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu padişah portreleri eşlik eder¹⁸².

Eserde, padişahların sırasıyla anlatıldığı metinler şöyledir;

“ Sultan Osman: Boyu ortadan uzun, göğsü geniş, uzun boyunlu, yakışıklı, açık yüzlü, sözü şirin, çok gür siyah kaşlı, elâ gözlü, koç burunlu, yuvarlak yüzlü, seyrek sakallı, bıyıkları aşağıya doğru bükülmüş, iri dişli, kalın sesli, aslan kadar kuvvetli idi.

Sultan Orhan: Yüzü beyaza çalan pembe, kulağının altında, boynunda bir ben vardı. Kaşları hilal gibi çatik, koyu elâ gözlü, koç burunlu, tatlı sözlü, göğsü yassı, alını açık, boynu ve boyu uzun, iri vücudu kuvvetli, eli aslanpençesi gibi, güzel sakallı, bahadır tarzında bıyıklı, çok çalışkan, yakıp yıkar, fakar sabırlı bir hükümdardı. Sarığının içine deri kaplı takke giyerdi. İlk defa askerlerine ak börk (başlık) giydirmiştir.

Sultan Murad I: Orta boylu, yuvarlak etli yüzlü, ak-pembe benizli, şehlâ gözlü, yumuşak ve tatlı sözlü, çatik kaşlı ve iri inci dişli, şahin bakışlı, koç burunlu, seyrek sakallı, çenesi uzun, boynu yüksek, göğsü yassı, kolları kuvvetli ve uzun, parmakları etli ve iri idi. Askerlerinin başlıklarını değiştirerek kırmızı ve beyaz başlık giydirdi.

Sultan Yıldırım Beyazıt: Yüzü pembeye bakan çok beyaz renkte idi. Kaşları çatik ve sarımtırak siyah, gözleri mavi idi. Göz ucuyla baksa düşmanı perişan ederdi. Boynu uzun aslan gücünde, koç burunlu, kuvvetli vucutlu, sakalı ve bıyığı altın teli gibi sarı, bıyıkları bahadırâne burma, kolları uzun, çenesi düzgün, uzun boylu, gürbüz bir hükümdardı. İlk defa askerlerine üsküf (yarısı arkaya doğru sarkan uzun bir sarık) ve asker sınıflarına ayrı ayrı üniforma giydirdi.

Sultan Çelebi Mehmed: Yüzü pembe beyaz idi. İnce ve uzun boylu, çatma karakaşlı, siyah elâ gözlü, sırtı yassı ve kuvvetli, koç burunlu, gerdanı uzun, hafif sakallı, bıyıkları bahadırâne burulmuş, göğsü ve alını genişti.

Sultan Murad II: Orta-uzun boylu, yüzü açık, pembe-beyaz benizli, aslan bakışlı, kaşları çekme, sarımtırak siyaha bakan gözleri şehlâ, burnu düz, boynu narin, kolları kuvvetli, okçu idi.

Fatih Sultan Mehmed: Aslan sûretli, yuvarlak yüzlü, uzun boylu, dolgun vucutlu, siyah çatik ve çekme kaşlı, koç burunlu, gözleri parlak ve sarımtırak, pembe-beyaz benizli, çenesi yuvarlak ve düzgün, sakalı ve bıyığı ilk çıktığında altın teli gibi idi. Boynu uzun, pazuları kuvvetli idi. Sarığı dedesi Sultan Mehmed'inkine benzerdi. Sonraki sultanlar sarık şekillerini değiştirdiler.

Sultan Beyazıt: Uzun boylu, uzun yüzlü ve elâ gözlü, çatma siyah kaşlı, buğday benizli, arslan burunlu, sakalı sünnet-i seniye üzere, hareketleri ölçülü, pazusu kuvvetli ve uzundu. Elbisesi eski usul üzere bol ve yakalı idi. Sarığı babasınıninki gibi hoca sarığına benzer biçimde, yuvarlaktı.

Yavuz Sultan Selim: Ortadan uzun boylu, dolgun vucutlu, zarif ve güzel, açık yüzlü, göz ve kaşları çatik ve siyah, yanakları güneş ve ay gibi idi. Koç burunlu, sürahi gerdanlı idi. Sakalsızdı. Kolları uzun ve kuvvetli idi. Taylasanlı Selimî sarık giyerdi.

Kanunî Sultan Süleyman: Açık, yuvarlak, zarif ve güzel yüzlü, çatma kaşlı, koyu elâ gözlü, koç burunlu, aslan heybetli, tok sözlü, yüksek sesli, uzun boylu, kahraman, kudretli, cihangirdi. Göğsü geniş, el ve kolu uzun idi. Sarığı mücevveze üzereydi ve zamanında pek çok sarıkçı dükkânı peyda olmuştu.

Sultan II. Selim. Orta boylu, iri yarı, kırmızı yanaklı, beyaz yüzlü, kaşları hafif çatma ve düzgün, gözleri Hz. Ali'ninkiler gibi sürmeli ve mavi, burnu ve ağız zambak koncası gibi ufaktı. Sarı renkteki sakalı kadife çiçeği yumuşaklığında, boynu kalın

¹⁸¹ Filiz Çağman, a. g. m., s. 165; Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 2.

¹⁸² Filiz Çağman, a. g. m., s. 165, s. 166.

ve uzun, sırtı yassı ve sağlam, pazuları nazik, sarığı babasınınki gibi fakat biraz daha büyük idi. Elbisesi İranlılar'ınkine benzerdi, altın tel karışıktı.

Sultan III. Murad: Yüzü biçimli, yuvarlak ve nur gibi berrak, yanakları kırmızı, düz ve ufak burunlu, ince, uzunca boylu, heybetli, sırtı kuvvetli ve yassı, becerikli idi."¹⁸³

¹⁸³ Nurhan Atasoy, a. g. m., s. 2-14.

3. LEVNÎ VE KEBİR MUSAVVER SİLSİLENÂME

3. 1. Levnî Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı

1683–1699 yılları arasında üç cephede savaşmak zorunda kaldığı için yorgun düşen Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’da yaşanan teknik gelişmelere ayak uyduramamıştır. Bu süreçte Avrupa kültürü Osmanlı’yı etkilemeye başlamış ancak bu etki henüz yüzeysel düzeyde kalmıştır.

1683’te Viyana bozgununa uğrayan Osmanlı, bu bozgun sonrasında Avrupa’daki değişen yeni güç dengeleri ile birlikte uluslararası ilişkilere daha fazla bağımlı hale gelmiştir. Bu dönemde Batı ile diplomatik ve kültürel ilişkiler hızlanırken, Avrupa’nın teknik üstünlüğü de kabul edilmiştir. Bu sebepten Avrupa’ya, sadece siyasi diyaloglar için değil, bilim, kültür ve teknoloji alanında bilgi edinmek amacıyla da elçi heyetleri gönderilmeye başlanmıştır¹⁸⁴.

18. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı İmparatorluğu’nda Avrupa ile yeni siyasi ve kültürel ilişkilerin oluşmaya başladığı ilk modernleşme dönemi olup bu dönem Lâle Devri’ne tekabül eder¹⁸⁵. Osmanlı İmparatorluğunda 1718 ve 1730 yılları arasındaki dönemi kapsayan Lâle Devri¹⁸⁶, Sultan III. Ahmed ve aynı zamanda damadı olan dönemin kültürel Rönesans’ının baş mimarı Sadrazam İbrahim Paşa (1493-1536) ile özdeşleşmiştir¹⁸⁷.

Kardeşi II. Mustafa’nın (1664-1703) tahttan indirilmesinin ardından 22 Eylül 1703 tarihinde otuz yaşında Edirne’de tahta çıkan III. Ahmed (1673-1736), zeki, duyarlı ve güçlü sanatsal eğilimleri olan bir padişah olup şairliğinin yanında hat konusunda dönemin ünlü hattatlarından Hafız Osman’dan (1642-1698) dersler almış usta bir hattat ve tuğrakeştir¹⁸⁸.

Dönemin bir diğer önemli aktörlerinden olan Sadrazam İbrahim Paşa, sultanın en sadık dostu olup son derece kültürlü ve olağanüstü görüşleri olan bir devlet adamı idi¹⁸⁹. 1718’de sadrazam olan paşa, Avrupalıların programını benimseyerek idari ve askeri kurumları modernize etmeye çalışmış, devlet gelirlerini arttırırken, vergi sisteminde

¹⁸⁴ Günsel Renda, “Vanmour ve İstanbul’da Yaşam”, *Lâle Devri İstanbul’una İki Özgün Bakış, Rijksmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki Yapıtlarıyla Vanmour ve Levnî*, Koçbank, İstanbul 2004, s. 5.

¹⁸⁵ Aynı yer.

¹⁸⁶ *Osman Gazi’den Sultan Vahidüddin Han’a Osmanlı Tarihi 4*, Çamlıca, İstanbul 2010, s. 282.

¹⁸⁷ Esin Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, Koçbank, İstanbul 1999, s. 17.

¹⁸⁸ Aynı yer.

¹⁸⁹ Aynı yer.

reformlar yaparak ticari ve endüstriyel etkinlikleri geliştirmiş, sanattan anlayan, sanata düşkün, yaşamdan keyif almasını bilen bir kişiydi¹⁹⁰.

Bu iki aktörün önemli rol oynadığı Lâle Devri, Sultan III. Ahmed'in (sal. 1703–1730) 1718'de Avusturya ve Osmanlılar arasındaki savaşı sona erdiren¹⁹¹ Pasarofça Antlaşması'nı imzalaması ile başlayıp, 1730 yılında, Damad İbrahim Paşa'nın öldürülüp Sultan III. Ahmed'in tahttan indirilmesi ile sonuçlanan Patrona Halil İsyanı ile son bulur¹⁹².

III. Ahmed'in, 1718 yılında Pasarofça Anlaşması'nı imzalanmasının ardından, imparatorlukta Batı ile on iki yıl sürecek olan bir barış ortamı sağlanmıştır¹⁹³. On iki yıl süren bu barış dönemi içerisinde, kültürel etkinlikler artmış, ekonomik ve endüstriyel koşullar iyileşerek Avrupa ile olan diplomatik ilişkiler sağlamlaşmıştır¹⁹⁴. Tüm bunların yanında mevcut barış ortamı ile birlikte sanatın her alanı saray içerisinde kendine yer bulmuştur¹⁹⁵. Bu dönemde ressam ve sanatkarlar desteklenerek himaye altına alınırken¹⁹⁶ saray aynı zamanda ressam ve şairlerin buluşma noktası olmuştur¹⁹⁷.

Yaşamın tadını çıkarma arzusuna dayalı iyimser bir dünya görüşünün benimsendiği¹⁹⁸ Lâle Devri'nde, dönemin hükümdarı Sultan III Ahmet ve sadrazamı Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın (1660-1730) himayesinde gelişen hareketli kültürel ortam, sanata her alanda geniş olanak sunmuş, bunun sonucunda yaratıcı ve üretken sanatçılar ortaya çıkarak yeni eğilimlerin etkisi tüm yüzyıla yayılmıştır¹⁹⁹.

Barış ortamının hâkim olduğu 1718–1730 yılları arasındaki bu dönemde, Lâleye duyulan ilgi fazlasıyla artmış, bu durum dönemin Lâle Devri olarak adlandırılmasına sebep olmuştur²⁰⁰. Doğaya olan ilginin artması ile birlikte saray mensupları ve İstanbullular, başta lâle olmak üzere bahçelerinde pek çok çiçek yetiştirmeye başlamış, Şeyhülislâm Abdullah Efendi (1680-1732) yetiştirdiği lâleler ve bizzat ilgilendiği bahçelerle ün salmıştır²⁰¹.

¹⁹⁰ Aynı yer.

¹⁹¹ *Osman Gazi'den Sultan Vahidüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 286.

¹⁹² *Osman Gazi'den Sultan Vahidüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 291.

¹⁹³ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, Koçbank, İstanbul 2003, s. 73.

¹⁹⁴ Esin Atıl, a. g. e., s. 17.

¹⁹⁵ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 73.

¹⁹⁶ A. Süheyl Ünver, *Ressam Levni Hayatı ve Eserleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1949, s. 6.

¹⁹⁷ Günsel Renda, a. g. m., s. 5.

¹⁹⁸ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 378.

¹⁹⁹ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378.

²⁰⁰ Aynı yer.

²⁰¹ Esin Atıl, a. g. e., s. 20.

Lâlenin özel türlerinin yetiştirilip, adına risaleler ve şiirler yazıldığı, yarışmalar düzenlendiği bu dönemde, Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa önderliğinde sıkça düzenlenen abartılı eğlenceler, kültürel ve teknik yeniliklerin, sanattaki gelişimin önüne geçmiştir²⁰².

Avrupa ile olan yeni ilişkiler ile birlikte birçok Avrupalı diplomat ve tüccar, Osmanlı başkentine gelmiş, bunun sonucu olarak Avrupa mobilyaları, giysileri, eşyaları Osmanlı pazarlarına girerek kısa süre içerisinde Osmanlı evlerinde ve saraylarında yer almaya başlamıştır²⁰³.

Bu dönemde uzun süreli görevlerle Avrupa'ya gönderilen Osmanlı elçileri²⁰⁴, Avrupa uygarlığı, örf ve adetleri ile ilgili geniş raporlarla dönerken Avrupa tarzı ve beğenisi sadece sarayda değil zengin çevrelerde de kısa bir süre içerisinde yaygınlaşmaya başlamıştır²⁰⁵.

Nitekim bu amaçlarla 1720 yılında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin (?-1732) Fransa'ya gidişi dönemin bir dönüm noktası olmuştur²⁰⁶. Fransa'ya deniz yoluyla elçi olarak gönderilen Mehmed Efendi buraya, barış döneminde Avrupa devletleri hakkında bilgi edinmek, oradaki yenilikleri saptamak, Fransa'nın düşmanı İspanya karşısında ortak bir tutum sağlamak, Osmanlı'nın düşmanı Fransa'nın desteğini sağlamak ve Osmanlı- Fransız ilişkilerini iyileştirmek amacıyla gönderilmiştir.

1721 yılında Fransa'dan geri dönen Çelebi Mehmed Efendi, Sultan III. Ahmed'e, içerisinde Fransız sarayı ve yaşayışı hakkında gözleme dayalı bilgilerinin olduğu *Seferatnâme*'sini ve birçok görsel ve yazılı kaynağı sunmuştur²⁰⁷.

Çelebi Mehmed Efendi'nin *Seferatnâme*'si içerisinde aktarılan bilgiler ve Fransa dönüşü beraberinde getirdiği yazılı ve görsel kaynaklar, Osmanlı sarayında Batı'ya duyulan ilgiyi arttırarak dönemin beğenisini etkilemiş²⁰⁸ bunun sonucunda Boğaziçi ve Kâğıthane Deresi kıyılarında yeni anlayıştaki Fransız üslubunda saraylar ve görkemli köşkler inşa edilmeye başlanmıştır²⁰⁹. Yeni inşa edilen bu köşk, saray ve kasırlarda şenlikler, ziyafetler ve akşam davetleri yapılmıştır²¹⁰.

²⁰² Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 73.

²⁰³ Günsel Renda, a. g. m., s. 6.

²⁰⁴ *Osman Gazi'den Sultan Vahidüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 283.

²⁰⁵ Günsel Renda, a. g. m., s. 5-6.

²⁰⁶ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378.

²⁰⁷ Aynı yer.

²⁰⁸ Aynı yer.

²⁰⁹ Esin Atıl, *Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s 19.

²¹⁰ Aynı eser, s. 20.

Lâle Devrinde, Fatma Sultan'ın Beşiktaş ile Ortaköy arasında yer alan yalısının bahçesinde “ İbrahim Paşa'nın mahub lâlelerinden oluşan tarhlar arasında kandil ve meşalelerle düzenlediği, bezm-i çerağan denen gece donanmaları, çoğunlukla padişahın da çevresiyle birlikte onurlandırdığı eğlencelerdi.”²¹¹ Bu eğlencelerde, bahçede üzerine balmumu dikilen kaplumbağalar dolaşır, içerisine zeytinyağı ve fitil yerleştirilen midye kabukları Ortaköy'den denize bırakılır, bahçelerden saz ve hanende sesleri yükselirdi.

Görkemli köşkler ve saraylarla inşa edilen Haliç²¹² önemli bir eğlence, gezinti ve mesire yeri olmuş, padişahın ve çevresinin sıkça vakit geçirdiği bir yer olan Sadabad'a dönüştürülmüştür²¹³. Sadabad'dan başka Bentler, Çifte Havuzlar, Defterdar'da Neşetabad Kasrı'da padişahın sıkça gittiği mesire yerleri arasında yer almıştır.

İstanbul, her türlü köken ve inanca sahip insanlar için bir zevk ve mutluluk kenti haline gelmiştir. Çoğu kez İstanbul'daki yabancılar da Osmanlı kıyafetleri giymişler, boş vakitlerini Haliç'te, Boğaziçi'nde ve Belgrad ormanlarında yürüyüşler ve kır eğlenceleri ile geçirmişlerdir²¹⁴. Bu dönemde İstanbul, ressamlar, şairler ve müzisyenler için çekici bir kent haline gelmiş²¹⁵, İstanbul'a gelen gezginler, anılarını Avrupa'da yayınlamaya başlarken İstanbul'la ilgili resimleri gravürleterek kitaplarına koymuşlardır.

Sanat ve sanatçı dışında edebiyat ve ilme de ehemmiyet verilmiş ve bu amaçla Damad İbrahim Paşa'nın öncülüğünde tercüme heyetleri kurularak birçok önemli ilim kitapları, Arapça, Farsça ve Yunanca eser Osmanlıcaya tercüme edilmiştir²¹⁶.

Saray kültürü açısından büyük önem taşıyan kitaplıklar yapılmış, bu kitaplıklar Avrupa kökenli birçok tarih, felsefe ve bilim kitaplarıyla zenginleştirilmiştir²¹⁷. Nitekim 1719 yılında Sultan III. Ahmed, Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusuna bir kitaplık binası yaptırarak burada yer alan kitap koleksiyonunu Enderun halkının kullanımına sunarken Yenicami'ye de bir kitaplık yaptırmıştır.

Bu dönemde Topkapı Sarayı'nda sıkça yapılan kitaplıklar dışında, başka imar çalışmaları da yapılmıştır. Has Ahır yolunun başındaki Fatih döneminden kalma çeşmenin çatısı yapılmış, 1704 yılında Sofa Köşkü onarılmış, 1709 yılında Saray Burnu'nda bir sahil sarayı yaptırılmıştır. 1714 yılında, Sultan IV. Mehmed döneminde kapatılan Galatasaray Okulu, onarılarak yaklaşık 40 yıl sonra eğitim hayatına tekrar

²¹¹ Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, T. C. Kültür Bakanlığı, İstanbul 1999, s. 19.

²¹² Esin Atıl, a. g. e., s. 19.

²¹³ Günsel Renda, “Vanmour ve İstanbul'da Yaşam”, *Lâle Devri İstanbul'una İki Özgün Bakış, Rijksmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Yapıtlarıyla Vanmour ve Levni*, s. 6.

²¹⁴ Günsel Renda, a. g. m., s. 6-7.

²¹⁵ Aynı makale, s. 7.

²¹⁶ *Osman Gazi'den Sultan Vahîdüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 284, s.289, s. 295.

²¹⁷ Günsel Renda, a. g. m., s. 5.

başlamış²¹⁸, Topkapı Sarayı'nda bulunan Seferli koğuşu 1718–19 yıllarında yeniden yaptırılmıştır.

Topkapı Sarayı içerisinde bulunan Sultan III. Ahmed Yemiş Odası duvarlarında yer alan çiçek ve meyve resimleri 18. yüzyılın bezeme zevkini en iyi yansıtan betimlemelerdir. Vazolar ve kâseler içerisinde belli bir ritim tekrarıyla yerleştirilen bu çiçek ve yemişler sahip oldukları doğal renkler ve canlılıklarıyla Levnî'nin sanat anlayışına paralellik gösterirler²¹⁹. Bu betimlemeler, sonrasında III. Ahmed çeşmesinde de kendisine yer bulmuştur.

Bu dönemde yalnızca padişahlar değil aynı zamanda İbrahim Paşa ve devletin ileri gelen yöneticileride yaptırdıkları camiler, hayır kurumları ve çeşitli yapılarla yeni bir mimari çehre oluşturmuşlardır²²⁰.

İstanbul'un anıtsal çeşmeler, nadide çiçeklerle süslenmiş bahçelere sahip zarif köşklerle donatıldığı, mesire eğlencelerinin arttığı bu dönemde halk, padişahın, İbrahim Paşa'nın ve yönetici kesimin yaşadığı bu zevk ve sefa ortamından rahatsız olmuştur²²¹.

Dönemin en önemli yeniliklerinden biride matbaanın kurulmasıdır²²². 1727 yılında Macar asıllı İbrahim Müteferrika (1674-1745) ve Yirmisekiz Çelebizâde Said Mehmed Efendi, Osmanlıca eserler basacak bir matbaa kurma işi ile görevlendirilmişlerdir²²³. 'Dârü't-tibâat'ül Âmire' adındaki bu matbaada basılan ilk kitap 1729 yılında²²⁴ 2 ciltlik Arapça'dan Türkçe'ye *Van Kulu Lûgatı*'dır²²⁵. Bu lûgatı, sonrasında tarih, coğrafya ve bilim kitapları izlemiştir²²⁶. Matbaanın kurulması ile birlikte artık, tıp, coğrafya, astronomi ve felsefe gibi çok çeşitli konulardaki kitaplar, Arsitoteles (384-322), Galileo (1564-1642) ve Descartes'in (1596-1650) çevirileri okuma yazma bilenler için erişilebilir olmuştur²²⁷.

²¹⁸ İsmail Hakkı Baykal, *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı, İstanbul 1953, s. 102-104.

²¹⁹ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 24.

²²⁰ Aynı yer.

²²¹ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 24.

²²² *Osman Gazi'den Sultan Vahîdüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 283; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 378; Esin Atıl, *Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s. 19.

²²³ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 24; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378; Esin Atıl, a. g. e., s. 19.

²²⁴ Günsel Renda, a. g. m., s. 6.

²²⁵ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 24.

²²⁶ Günsel Renda, a. g. m., s. 6.

²²⁷ Esin Atıl, a. g. e., s. 19.

Yalova'da kâğıt atölyeleri açılırken, Kütahya'da bulunan çini atölyeleri yenilenmiş, İstanbul'da, kumaş fabrikalarının yanında²²⁸, Tekfur Sarayı'nda İznik çiniciliğini ve seramiğini canlandırmak amacıyla²²⁹ bir seramik atölyesi kurulmuştur²³⁰.

18. yüzyılda ortaya çıkan yeni betimleme anlayışı, Osmanlı'nın Avrupa ile olan sosyal ve kültürel etkileşiminin bir neticesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu etkileşimin oluşmasına zemin oluşturan etmenlerden biride 17. yüzyıldan itibaren elçi heyetleriyle birlikte İstanbul'a gelen batılı sanatçılar ve onların yaptığı eserlerdir. Elçilerle birlikte gelen bu Avrupalı sanatçılar çoğunlukla kıyafet albümleri yaparak Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki karşılıklı ilgiyi arttırmışlardır. Oluşan bu karşılıklı ilgi, beraberinde sanattaki etkileşimi getirmiştir. Bu etkileşimde, o dönemde İstanbul'da çalışan Avrupalı ressamın da etkisi büyüktür²³¹.

Osmanlı ve Avrupa arasındaki bu etkileşimin, sanattaki yansıması Levni'nin eserlerindeki yeni görsel betimlemeler üzerinde kendisine yer bularak Osmanlı resim sanatında yeni bir ekolün doğmasına vesile olmuştur.

18 yüzyılda İstanbul'da bulunan en önemli Avrupalı ressamlardan biri, 1699–1737 yılları arasında İstanbul'da çalışarak elçi maiyetinde saraya girme imkânına sahip olan²³² ve kendine geniş bir dost çevresi edinmiş olan Flaman asıllı Jean-Bapiste Vanmour (1671-1737) adlı ressamdır²³³.

1699 yılında İstanbul'a gelmiş olan Vanmour, Fransız elçisi Ferrol'i himayesinde, 1714'te Paris'te basılan bir büyük kıyafet albümü hazırlamıştır. Avrupa'da Doğu'ya olan ilginin arttığı bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerindeki insanları tanıtan yüzden fazla resim içeren Vanmour'un bu kıyafet albümü, Antonio Guardi (1699-1760), Antonio Watteau (1684-1721) gibi birçok ressama esin kaynağı olmuştur²³⁴.

Vanmour'un, kıyafet albümünün dışında, kendisinin bizzat bulunduğu padişah ve sadrazam elçi kabullerini anlatan, İstanbul'a ait çeşitli görüntülerin ve kentin çeşitli kesiminden insanların konu edildiği pek çok yağlıboya tabloları da vardır²³⁵.

²²⁸ *Osman Gazi'den Sultan Vahîdüddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 283; Gül İrepeoğlu, a. g. e., s. 24.

²²⁹ Esin Atıl, a. g. e., s. 19.

²³⁰ *Osman Gazi'den Sultan Vahîddin Han'a Osmanlı Tarihi 4*, s. 288.

²³¹ Gül İrepeoğlu, a. g. m., s. 385.

²³² Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, s. 41.

²³³ Gül İrepeoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 26.

²³⁴ Aynı yer.

²³⁵ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 41; Gül İrepeoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 88; Gül İrepeoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 26.

1724'te Fransız elçisi Comte d'Andrezel'in, 1727'de de Hollanda elçisi Cornelius Calkoen'in (1697-1764) maiyetinde, saraydaki padişah kabul törenlerine katılarak padişahı yakından görme şansını yakalamış olan Vanmour'un²³⁶ kabul sahnelerini konu alan resimleri (bkz. R. 4) 17. yüzyılda yapılmış olan kabul sahnelerinden daha ayrıntılı olup bu resimler daha ileriki dönemlerde yapılacak olan resimlere bir kalıp oluşturmuştur²³⁷.



Resim 4: Sultan III. Ahmed'in elçi Calcoen'i kabulü, Jean Baptiste Vanmour, 1727, yağlıboya resim, Rijksmuseum, Amsterdam (Gül İrepoğlu, *Levni, nakış, şiir, renk*, T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul 1999, s. 27).

Vanmour'un, Sultan III. Ahmed'in karakteristik çizgilerini gerçekçi bir şekilde betimleyen birçok boy portresi de mevcuttur (bkz. R. 5)²³⁸.

²³⁶ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 88.

²³⁷ Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 27.

²³⁸ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 41; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 89; Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 27.



Resim 5: III. Ahmed, Jean Baptiste Vanmour, 1703-30 civ., tuval üzerine yağlıboya, TSMK Resim koleksiyonu, 17/963 (Aysel Çötelöglü, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2012, s. 40).

18. yüzyıl boyunca İstanbul'da yaşayan birçok Avrupalı ressam Vanmour'un üslubunu devam ettirerek Vanmour Ekolü olarak adlandırılan üslupta eserler üretmiş olup ömrünün sonuna kadar İstanbul'da yaşamış olan ressamın mezarı Galata'daki Cizvit Kalesi'ndedir²³⁹.

18. yüzyıl başında İstanbul'da yaşamış Avrupalı resamlardan biri de, Karlofça Barış elçisi ve Almanya'nın İstanbul büyükelçisi (1699–1701) Kont von Öttingen-Wellerstein için Sultan II. Mustafa ve çevresindeki devlet adamlarının gerçekçi portrelerini yapan, araştırmacıların adını bilemedikleri bir sanatçı olup bu sanatçıya ait portrelerin ayrıntılarında görülen doğru betimlemeler, bu portrelerin gözleme dayanarak yapıldığını ve dolayısıyla sanatçının Osmanlı saray çevresi içerisine girmiş olduğunu gösterir²⁴⁰.

Bu ressama ait yarım boy Sultan II. Mustafa (1664-1703) portresinin, gerek fiziksel özellikler gerekse yüz ifadesi açısından Levnî'nin yapmış olduğu portreye benzemekte,

²³⁹ Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 28.

²⁴⁰ Aynı yer.

Almanya, Wallerstein Sarayı koleksiyonda yer alan bu imzasız portrelerde Vanmour Ekolü'nün etkisinin görülmektedir²⁴¹.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa *Sefaretnâmesi* ve beraberinde saraya getirmiş olduğu gravürlü kitaplarda, dönemin beğenisini etkileyerek yönlendiren unsurlardandır²⁴².

İsveç Kralı XII. Karl (1682-1718) ile birlikte 1709'da Osmanlı topraklarına Bender'e sığınan subaylardan Cornelius Loos (1686-1735), Conrad Sparre (1680-1744) ve Hans Gyllenskiepp bir diğer Avrupalı ressam olup bu sanatçılar, birlikte Osmanlı topraklarını gezerek resim yapmak için yola çıkmışlar ve 1710 yılında altı hafta İstanbul'da kalmışlardır²⁴³.

Loos'un İstanbul panoraması ve diğer kent betimlemeleri, Sparre'nin Sultan III. Ahmed portresi ile kendisine atfedilen Osmanlı portreleri o dönemden günümüze gelen önemli yapıtlardandır²⁴⁴.

İstanbul'un anıtsal çeşmeler, nadide çiçeklerle süslenmiş bahçelere sahip zarif köşklerle donatıldığı, mesire eğlencelerinin arttığı bu dönemde, halk, padişahın, İbrahim Paşa'nın ve yönetici kesimin yaşadığı bu zevk ve sefa ortamından oldukça rahatsız olmuştur²⁴⁵. Zira sarayın bu abartılı eğlenceleri, dikkatleri toplumda mevcut olan huzursuzluktan başka yerlere çekmiştir²⁴⁶.

Ağır vergiler ve orduya vermek zorunda oldukları destek yüzünden ezilip, buldukları yerleri terk ederek başka yerlerde iş aramak zorunda kalan köylülerin içinde bulunduğu bu ekonomik zorluklar ile sarayın bu şaşaalı yaşamı arasındaki tezatlık²⁴⁷ toplumda oldukça rahatsızlık verici bir etki yaratmıştır.

Tüm bu ekonomik zorluklara ek olarak 1730'da tüccarlara ağır vergiler konulmuş, Doğu cephesine yapılması planlanan sefer, tüm hazırlıklarının tamam olmasına rağmen sultanın eğlenceleri sebebi ile bir türlü yapılamayarak tüccar mali zarara uğratılmıştır²⁴⁸. İşte oluşan bu sıkıntılı ortam, 1730 yılında Patrona Halil İsyanı'nı başlatmış, 1730'daki

²⁴¹ Aynı eser, s. 28, s. 29.

²⁴² Aynı eser, s. 29.

²⁴³ Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda İstanbul'da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri", *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri* (20-21 Mart 1997 İstanbul), İstanbul 1998, s. 95, s. 96.

²⁴⁴ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 29.

²⁴⁵ Aynı eser., s. 24

²⁴⁶ Esin Atıl, *Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s. 20.

²⁴⁷ Aynı yer.

²⁴⁸ Aynı eser, s. 21.

bu isyan, Damat İbrahim Paşa'nın öldürülüp, III. Ahmed'in tahttan indirilerek Lâle Devri'nin bitmesi ile sonuçlanmıştır²⁴⁹.

3. 2. Levnî (?-1732)

3. 2. 1. Hayatı

Yaptığı eserler ve minyatür sanatına getirmiş olduğu yeniliklerle 18. yüzyılın tartışmasız en önemli sanatçısı olan Levnî'nin doğum tarihi, aslı ve kimliği hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır²⁵⁰. Onun kimliği hakkındaki bilgilere eserleri izinden gidilerek ulaşılabilir²⁵¹.

Renkli, renkçi ve çeşitli anlamına gelen²⁵² Levnî mahlasını kullanan ancak gerçek adı Abbücelil Çelebi olan nakkaşın, adının ardından Çelebi unvanının kullanılması, onun okumuş terbiyeli, zarif, saygın yani Osmanlı toplumunun üst tabakasından geldiğini gösterir²⁵³.

Süheyl Ünver, Edirne'de doğup doğmadığı tam olarak bilinmeyen nakkaşın, yapmış olduğu eserlerde, tanıdığı birkaç Bursalı tipin yer almasının kendisine bu sanatçının Bursa'ya gittiğinin hatta orası ile ailevi bir ilişkisinin olduğunu düşündüğüünü söyler²⁵⁴.

Sultan II. Mustafa (1664-1703) 1703'te tahttan indirildiğinde 17. yüzyıldan bu yana sultanların oturmayı tercih ettikleri eski başkent olan Edirne²⁵⁵,de bulunmakta olup burada selefleri gibi tam bir saray düzeninde yaşamaktaydı²⁵⁶. Araştırmacılar, Levnî'nin, daha Sultan II. Mustafa zamanında (sal. 1695–1703) Edirne'deki sarayda çalışmaya başladığını söylerler²⁵⁷. Nitekim kaynaklarda, Levnî, II. Mustafa döneminde Edirne'de tanınmış bir nakkaş olarak belirtilmektedir²⁵⁸.

²⁴⁹ Aynı yer.

²⁵⁰ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1999, sa. 73, s. 235.

²⁵¹ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 37; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 73; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235.

²⁵² Mehmed Önder, *Şaheserler Konuştukça*, Minpa Matbaacılık, İstanbul 1996, s. 249; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 38; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 73; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

²⁵³ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 235; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 74.

²⁵⁴ A. Süheyl Ünver, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, s. 10.

²⁵⁵ Esin Atıl, a. g. e., s. 17.

²⁵⁶ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 235.

²⁵⁷ Esin Atıl, a. g. e., s. 33; Gül İrepoğlu, a. g. m., sa. 73, s. 235.

²⁵⁸ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1980, c. XI, s. 421.

Sultan III. Ahmed, 22 Eylül 1703'te Edirne'de²⁵⁹ tahta çıkışından hemen sonra İstanbul'a geçmiş olsa da, 1718 Pasarofça Anlaşması'na kadar gerek gezme gerekse askeri amaçlı olarak birçok kez Edirne'de bulunmuş ancak bu tarihten sonra İstanbul'u terketmemiştir²⁶⁰. Araştırmacılar, Levnî'nin 1718 yılında III. Ahmed (sal. 1703–30) ile birlikte Edirne'den Topkapı Sarayı'na gelmiş olabileceğini ve bu tarihten itibaren saray nakkaşhanesinde çalışmaya başlayarak çok önemli eserlere imzasını atmış olduğunu belirtirler²⁶¹.

Lâle Devri'nde İstanbul'da 15 sene kadar yaşayarak, 1701–1710 yılları arasında İstanbul'da kapı kâhyalık görevinde bulunan²⁶² Boğdan Prensi Dimitrie Kantemir'in 1734-35 tarihli²⁶³ *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Çöküşü* adlı eserinde, Levnî'den 'sultanın danışmanı' yahut 'baş ressamı' olarak bahsetmiş olması da Levnî'nin İstanbul'a geliş tarih hakkında bize ipucu verir²⁶⁴.

Nitekim Gül İrepoğlu, Kantemir'in 1711 Prut'daki Osmanlı-Rus savaşında Ruslara yardımcı olarak Osmanlı'ya ihanet ettiğini, Osmanlı'nın bu savaşı kazanmasının ardından da Kantemir'in Rusya'ya yerleştiğini, bu durumda Levnî'nin 1710 yılından önce İstanbul'a yerleşerek sarayda padişaha yakın bir kişi ya da baş nakkaş olabileceği sonucuna varılabileceğini belirtir²⁶⁵.

Levnî'nin hayatı hakkında bilgi veren en önemli kaynak Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı (no: 1565) yazma eserleri arasında olan Ayvansaraylı Hafız Hüseyin Efendi'nin 18. yüzyılın ikinci yarısında²⁶⁶ kendi el yazısı ile²⁶⁷ hatıralarını kaleme aldığı *Mecmuâ-i Tevarih*²⁶⁸ adlı eseridir. 1765–87 yılları arasında tarih yazıcılığı yapan²⁶⁹ Ayvansaraylı yazmış olduğu bu hatıratında Levnî'den de bahseder²⁷⁰.

²⁵⁹ Esin Atıl, a. g. e., s. 17.

²⁶⁰ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235.

²⁶¹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108. ; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd. *Osmanlı Kültürü Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 421; Esin Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s. 33.

²⁶² Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 38; Esin Atıl, a. g. e., s. 31.

²⁶³ Esin Atıl, a. g. e., s. 31.

²⁶⁴ Cahit Öztelli, "Ressam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler", *Türk Dili*, İstanbul 1966, sa. 175, s. 509; Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 39; Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 235.

²⁶⁵ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235.

²⁶⁶ Aynı yer.

²⁶⁷ A. Süheyl Ünver, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, s. 10.

²⁶⁸ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 73.

²⁶⁹ Esin Atıl, a. g. e., s. 31.

²⁷⁰ Cahit Öztelli, a. g. m., s. 509.

Ayvansaraylı, hatıratında Levnî'nin adının Abdülcélil Çelebi olduğunu²⁷¹ ve İstanbul'a Edirne'den geldiğini bildirmekte ancak Edirne'ye geliş tarihini belirtmemektedir²⁷². O, Levnî'nin İstanbul'da ilk olarak saray nakkaşhanesine geldiğini, burada çırak olarak işe başlayıp daha sonra yetişerek usta olduğunu söyler. Ayvansaraylı, Levnî'nin bundan sonra saz üslubunda tezhipe ilgi duyduğunu ve daha sonrasında ressamlığa başlayarak yapmış olduğu çalışmalarındaki başarılarıyla döneminin sanatçıları geride bırakarak büyük bir üne kavuştuğunu söyler²⁷³.

Ayvansaraylı ayrıca Levnî'nin, II. Mustafa'nın tahttan indirildiği sırada işe alındığını²⁷⁴ ve onun, batılı resmin Osmanlı'da tanınmaya başlanıp, hacimli betimlemelerin yapıldığı I. Mahmud'un tahta geçtiği döneme dek (1730) en üstün ressam olarak anılıp²⁷⁵ 1732–33 yılında öldüğünü söyler²⁷⁶.

Levnî, I. Mahmud döneminde de (sal. 1730–1754) iki yıl yaşamış ancak bu süre içerisinde yapmış olduğu özel bir çalışmaya rastlanılmamıştır²⁷⁷.

Yaşamının sonuna kadar İstanbul'daki saray atölyesinde çalışıp²⁷⁸ döneminin en ünlü nakkaşı olmayı başaran Levnî, Ayvansaraylı'nın verdiği bilgiye göre 1732 yılında vefat etmiştir²⁷⁹. Süheyl Ünver hoca bu tarih konusunda tereddüt etmiş olsa da²⁸⁰ Cahit Öztelli, Levnî'nin 1707'de vefat eden Âşık Ömer'i resmetmiş olmasının, 1719'da da *Surname-i Vehbi*'nin resimlerini yapmış olmasının onun bu dönemde başnakkaş olduğunu gösterdiğini, Topkapı Sarayı Arşivi'nde 1703–1730 yılları arasında saltanat sürmüş olan III. Ahmed'e sunmuş olduğu bir kasidesinin olmasının da bir önceki tarihle birleştirildiğinde Ayvansaraylı'nın vermiş olduğu 1732 tarihinin doğru olduğunu söyler²⁸¹. Ünlü nakkaş, Otakçılar Camii yanında bulunan Ak Türbe sırasında Sâdiler Tekkesi karşısındaki set üzerine defnedilmiştir²⁸².

²⁷¹ Esin Atıl, a. g. e., s. 31.

²⁷² Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235.

²⁷³ Hafız Hüseyin Ayvansaraylı, *Mecmuâ-i Tevârih*, İstanbul 1985, s. 175.

²⁷⁴ Esin Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s. 31.

²⁷⁵ Cahit Öztelli, "Resam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler", *Türk Dili*, sa. 175, s. 509; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 37.

²⁷⁶ Esin Atıl, a. g. e., s. 31.

²⁷⁷ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 37.

²⁷⁸ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

²⁷⁹ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 235.

²⁸⁰ A. Süheyl Ünver, *Resam Levnî Fatih Sultan Mehmed ve Babası ile Oğlu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1953, sa. 543, s. 9.

²⁸¹ Cahit Öztelli, a. g. m., s. 510-511.

²⁸² Aynı makale, s. 509.

Levnî gibi eserleriyle dönemine damgasını vurmuş önemli bir sanatçının ismine ehl-i hîref defterlerinde rastlanılmaması²⁸³ çok ilginçtir. Bu durumun, Levnî'nin ücretli bir saray nakkaşı olmasından öte daha yüksek düzeydeki bir görevde bulunmuş ya da tümüyle bağımsız bir sanatçı olmasından kaynaklanıyor olduğu düşünülür²⁸⁴. Nitekim onun III. Ahmed için yazmış olduğu kasidede kendisini 'hünkârın dergâhının eskilerinden' olarak tanımlaması onun nakkaşlığının yanında sözüyle, sohbetiyle III. Ahmed'i eğlendiren, ona yakın kişilerden olduğu fikrini akla getirir²⁸⁵.

Levnî sadece bir nakkaş değil aynı zamanda usta bir şairdir. Nitekim Kilârî Ahmed Efendi'ye ait 1131 (1718) tarihli *Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musikî San'atkârları Tezkiresi* adlı eserde Levnî'nin adı da geçmektedir²⁸⁶. Levnî'nin kendisinin yazmış olduğu pek çok divan şiiri, kasidesi, destanı mevcuttur.

Gül İrepoğlu Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan el yazması bir Mecmua-i eş'arda (şiir defteri) (TSMK, H. 1517) Levnî'ye ait pek çok şarkı, türkü, gazel, semaî ve kalenderî formunda şiirin bulunduğunu söyler²⁸⁷. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda yer alan bir başka şiir defterinde de (TSMK, H. 1068, 13 b) birçok halk şairinin yanı sıra Levnî'ye ait de bir şiir bulunmaktadır²⁸⁸.

Halk edebiyatı üzerine çalışan araştırmacılar Levnî'nin saz şairi (halk şairi) olduğunu söylerler²⁸⁹. O, yazmış olduğu şarkılarda aşk, kahramanlık ve savaş konularını işler²⁹⁰.

Onun ancak birkaç şiiri bulunur ve bu şiirler içerisinde de en ünlüsü *Atalarsözü Destanı*'dir²⁹¹ “ ‘Demişler’ redifli bu destanla atasözleri nazma çekilmiş; böylece yeni bir destan çeşidi ortaya çıkmıştır. Âşıkların 18. yüzyılda ve sonraki yüzyıllarda bu destana nazire söylemeleri ya da yeni atasözü destanları oluşturmaları gelenek hale gelmiştir.”²⁹²

Onun, Selanik'ten İstanbul'a yaptığı deniz yolculuğunu anlatan uzun bir destanı ve 'uymuş' redifli mizahi bir tekerleme-destanı daha vardır²⁹³.

²⁸³ Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, “Lâle Devri'nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 236.

²⁸⁴ Esin Atıl, a. g. e., s. 33; Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, “Lâle Devri'nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 236.

²⁸⁵ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 236.

²⁸⁶ Rıfkı Melûl Meriç, “Hicrî 1131 tarihinde Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki San'atkârları Tezkiresi, Nâzımî Kilârî Ahmed Efendi”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi II*, İstanbul 1956, s. 139-168.

²⁸⁷ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 44; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 236.

²⁸⁸ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 44; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 236.

²⁸⁹ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 169, Cahit Öztelli, “Ressam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler”, *Türk Dili*, sa. 175, s. 511.

²⁹⁰ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 44.

²⁹¹ Cahit Öztelli, a. g. m., s. 510, s. 511; Günsel Renda, “Levnî” madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211.

²⁹² Günsel Renda, a. g. madd., s. 211.

²⁹³ Aynı yer.

Levnî'nin, III. Ahmed için yazıp kendisine takdim ettiği 20 beyitlik kasidesi hayatı ile ilgili bilgiler vermesi açısından çok önemli olup sanatçı sultana sunduğu bu kasidede, hünkâra hürmetini belirtip, dualar eder, “ Namseliler (Avusturyalılar) le muharebeden ferahlı çıkmadığımızı, gâzada bazen bozmak, bazen bozulmak adet olduğunu söyler. Sizin emrinize âmade Asafı Devrânınız gibi erler vardır. Namse taburunun bahtı bu yıl kendilerine yâver olmuş ise de onlarla gazâda kazanmak nöbeti bizdedir”²⁹⁴ dedikten sonra manzumenin son on mısrasında bulunduğu zor yaşama koşullarından ve yardıma muhtaç vaziyetinden söz eder. Bu kasidenin son 10 mısralık kısmı şöyledir;

“ ...

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

Bugünlerde hulus üzre dua kıl, vakt-i hâcettir.

Kadimî abd-i memlûkum bu dergâhı hümayunun

Eşiğin yaslanıp hâk olduğum bir haylı müddettir.

O! Allah hakkı için böyle muztar kaldığım yoktur

Gelüp arzetmemek hünkâra hâlim hamâkattir.

Ne cebde harçlığım vardır, ne bayrama libasım var;

Bana gülmek yaraşmaz daima gönlüm kasvettir.

Tasadduk eylemek mahzûna bu şehri mübârekte

Zünûbe meğfirettir hem küdüretten selâmettir.”²⁹⁵

Bu mısralardan Levnî'nin her zaman düzenli bir gelire sahip olmadığını anlamakla birlikte mısralarda Levnî'nin kendisini, hünkârın dergâhının eskilerinden olarak tanımlaması, kendisinin sadece bir nakkaş olmayıp Sultan III. Ahmed'in musahiplerinden yani onu sözüyle sohbetiyle eğlendiren, ona yakın olan kişilerden

²⁹⁴ A. Süheyl Ünver, *Ressam Levnî Fatih Sultan Mehmed ve Babası ile Oğlu*, s. 8.

²⁹⁵ Aynı yer.

olduğu olasılığını akla getirir ki bu çıkarım Kantemir'in, eserinde Levnî'yi 'sultanın danışmanı' ya da 'baş ressamı' kelimeleriyle tanımlamasıyla da örtüşür²⁹⁶.

Levnî'nin bir nakkaş olarak ilk büyük çalışması, 1701–1710 yılları arasında İstanbul'da kapıkâhyalık görevinde bulunan Boğdan Prensi Dimitrie Kantemir'in²⁹⁷ (1673-1723), Osmanlı tarihini anlatan²⁹⁸ *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Çöküşü Tarihi* adlı eserinin, 1734-1735'te basılan İngilizcesi (History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire.) için yapmış olduğu II. Mustafa ile son bulan 22 adet padişah portresidir²⁹⁹. Kantemir bu eserde Osmanlı portre geleneğinden ve saraydan elde ettiği bir dizi sultan portresinden söz eder ve bu portrelerin saray baş ressamı Levnî tarafından yapıldığını belirtir³⁰⁰. Bu portrelerin orijinaleri bugüne kalmamıştır, ancak bunların daha sonra Claude du Bosc tarafından yapılarak 1734 yılında³⁰¹ Kantemir'in kitabında yer alan gravür kopyaları, bize orijinaleri hakkında bilgi vermektedir³⁰². Bu portrelerde padişahlar ayaklarını toplayıp, bir yastığa dayanmış durumda resmedilmişlerdir³⁰³.

Levnî'nin İstanbul'a geldikten sonra yaptığı ilk büyük iş, Osman Gazi'den III. Ahmed'e kadar olan 23 padişahın portresini içeren *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) adlı padişah portreleri albümdür. Bu albümün Levnî tarafından yapılmış olan son portresi olan III. Ahmed portresinde, sultan, şehzadesi ile birlikte resmedilmiştir. Bundan ötürü araştırmacılar albümün 1720'li yıllarda yapılmış olması gerektiğini söylerler³⁰⁴.

Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eserinin dışında saray için yapmış olduğu bir diğer büyük eser, dönemin erkek ve kadın tiplerini ele alan³⁰⁵ 1720-30 tarihli olduğu düşünülen içerisinde hiçbir yazının olmadığı³⁰⁶ bir başka kıyafet albümüdür (TSMK, H. 2164)³⁰⁷. Eserede 46 adet bağımsız resim olup bu resimlerden 43 tanesi Levnî'nin imzasını taşır³⁰⁸. Albüm içerisinde farklı sosyal statüde 21 erkek ve 20 kadın olmak

²⁹⁶ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 43.

²⁹⁷ Aynı eser, s. 38.

²⁹⁸ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 378.

²⁹⁹ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 74; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108.

³⁰⁰ Esin Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s. 31; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 75.

³⁰¹ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 75.

³⁰² Günsel Renda, a. g. madd., s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108.

³⁰³ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108.

³⁰⁴ Günsel Renda, a. g. madd., s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 421.

³⁰⁵ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

³⁰⁶ Esin Atıl, a. g. e., s. 33.

³⁰⁷ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 421.

³⁰⁸ Esin Atıl, a. g. e., s. 33.

üzere 41 adet tek figür boy portre çalışmaları bulunmakta olup bu portreler ince fırça işçiliği ile dörtte üç profilden resmedilmişlerdir³⁰⁹. Figürler, üstte köşebentlerle çerçevelenmiş ve birçoğunun isim veya meslekleri aynı yaprak üzerine yazılmıştır³¹⁰. Figürler bir erkek ve bir kadın karşılıklı sayfalarda olacak şekilde, farklı kıyafetler içerisinde tasvir edilmiştir. Albüm içerisindeki bu farklı statüdeki figürler arasında çengiler, çağalar, peykler, bostancılar, Acemler, dervişler ve Avrupalı tipler bulunmaktadırlar³¹¹. Bu figürler çoğunlukla ayakta olarak tasvir edilmiş olup, kimi zaman sarığını sararken, kimi zaman eteğini tutarken, kimi zamansa gül koklarken görülürler³¹². Figürlerin hepsinde kıyafetlerin bütün ayrıntıları sergilenir³¹³. Sanatçı, bu albümdeki minyatürlerde imzasını çoğunlukla köşede bulunan bir çiçek sapına atmıştır³¹⁴.

Levnî'ye ait bir diğer önemli eser ise dönemin ünlü şairi Seyyid Vehbi (?-1736) tarafından kaleme alınıp Levnî tarafından resmedilen Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kitaplığı'na kayıtlı (TSMK, A. 3593) *Surnâme-i Vehbi* adlı eserdir. Bu eserin ne zaman tamamlanıp sultana sunulduğu ile ilgili kesin bir bilgi yoktur³¹⁵. Levnî'nin İstanbul'a yerleştikten sonra yapmış olduğu bu eser³¹⁶ III. Ahmed'in 1719 yılında şehzadeleri 10 yaşındaki Süleyman, 3 yaşındaki Mehmed, 1754–1774 yılları arasında Sultan III. Mustafa olarak hükümdar olacak olan 3 yaşındaki Mustafa ve 2 yaşındaki Bayezid³¹⁷ için yaptırmış olduğu on beş gün on beş gece süren sünnet düğünü şölenlerini anlatır³¹⁸. Eserde sünnet kutlamaları için yapılan şölenler, kabul törenleri, gösteriler, esnaf loncalarının geçişi, havai fişek oyunları, Haliç'te sal üstünde yapılan şenlikler³¹⁹ günü gününe çift sayfa 137 minyatürle anlatılmış olup Levnî imzasını eserin sonunda sadece tek bir yere atmıştır³²⁰.

Bu minyatürlerde güçlü gözlem yeteneği ve belgeleyici yöntem kullanılmış³²¹ olup eserdeki tasvirler, albüm resimlerindeki tasvirlerle birlikte batı geleneğinin kuvvetli etkilerini taşır³²².

³⁰⁹ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 82.

³¹⁰ Aynı eser, s. 82, s. 84.

³¹¹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 421.

³¹² Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

³¹³ Aynı yer.

³¹⁴ Günsel Renda, a. g. madd., s. 1108; Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 421.

³¹⁵ Esin Atıl, a. g. e., s. 33.

³¹⁶ Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 170.

³¹⁷ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 111.

³¹⁸ Cahit Öztelli, "Ressam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler", *Türk Dili*, sa. 175, s. 509.

³¹⁹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

³²⁰ A. Süheyl Ünver, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, s. 17.

³²¹ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 13.

Surnâme içerisinde yer alan minyatürler, 24×37,5 ölçülerindeki aharlı kâğıtlar üzerine ve 21×33,7 ölçülerindeki altın çerçeveler içerisinde yapılmışlardır³²³. Eser 350 sayfa (175 y.) olup metinler ta'lik hat ile daha dar bir altın çerçeve içerisinde yazılmışlardır³²⁴. Minyatürler ise bu metin aralarında onları canlandıran birer obje olarak yapılmışlardır.

Surname-i Vehbi'nin bu nüsha dışında, biri daha minyatürlü olmak üzere yirmi beş kopyası bulunmaktadır³²⁵. Resimli olan diğer nüshada (TSMK, A. 3594) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunmaktadır. Bu nüsha 231 yapraklı olup 140 minyatüre sahiptir³²⁶. Diğer resimsiz nüshalar TSMK, B. 223, H. 1574, R. 823, Y. 3594, İÜK, T. 11, T. 3035, T. 3974, T. 1607, T. 6099, T. 6124, T. 6098, Millet Ktp. Ali Emiri 414, 473, Süleymaniye Ktp. Hamidiye 952, Esat Ef. 5292, Üsküdar Ktp. Selim Ağa 473, British L. Or. 7218, Paris Bibl. Nat. 1284, Viyana Nat. Bibl. 1092 dir³²⁷.

Surname-i Vehbi'de yer alan minyatürler Lâle Devri (1718–30) Osmanlı toplumuna ışık tutması ve sosyal yaşamdan bir kesit vermesi bakımından önem taşır³²⁸. Günsel Renda'ya göre bu eser Levnî'nin ölüm yılı olan 1732'de henüz bitmemiştir³²⁹.

Levnî, eserleriyle, 17. yüzyılda duraklayan Osmanlı minyatür sanatına birçok yenilikler getirerek, minyatür sanatını canlandırmıştır³³⁰. Levnî'nin üslubu birçok 18. yüzyıl minyatür ustasını etkilemiş, oluşturmuş olduğu yeni padişah portre kalıpları, 19 yüzyılın ortalarına kadar portrecilere esin kaynağı olmuştur.

³²² Banu Mahir, a. g. e., s. 170.

³²³ A. Süheyl Ünver, a. g. e., s. 21.

³²⁴ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 111; A. Süheyl Ünver, a. g. e., s. 21.

³²⁵ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 111.

³²⁶ Aynı yer.

³²⁷ Aynı yer.

³²⁸ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

³²⁹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

³³⁰ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211.

3. 2. 2. Sanat anlayışı

18. yüzyıl başlarında minyatürden daha çok portre ressamı olarak Türk minyatür sanatına yeni bir yön veren Levnî, içinde yaşamış olduğu parlak ve renkli bir devir olan Lâle Devri yaşantısını, yapmış olduğu eserlerle bize ulaştırmayı başarmış bir sanatçıdır³³¹. Yaşamın tadını çıkarma anlayışının hâkim olduğu bir dönemde³³², eserler vermeye başlayan Levnî, kendi yapıtlarında kullandığı renk ve kuruluş zenginliğiyle de bu dönemin ruhunu yansıtmıştır³³³.

Levnî'nin yaşamış olduğu 18. yüzyıl, Avrupa ile kültürel ilişkilerin arttığı 'Batılılaşma' ve 'Yenileşme' diye adlandırabileceğimiz yepyeni bir dönemin başlangıcıdır³³⁴. Bu dönemde askeri, siyasi, teknik, eğitim ve idari alanda yapılan reformlar, Osmanlı kültür ve sanat ortamını da etkileyerek sanatın hemen her dalında yeni biçimler ve türlerin ortaya çıkarmasını sağladığı gibi³³⁵ geleneksel ile yeninin harmanlandığı yepyeni bir sanat anlayışını da doğurmuştur³³⁶. Nitekim Levnî'nin yapmış olduğu eserlerde oluşan bu yeni sanat anlayışının etkileri açıkça görülür. O, eserlerinde geleneksel resim geleneğini, Avrupa resim geleneğiyle harmanlayıp kendine ait yepyeni bir üslup oluşturarak Osmanlı minyatür sanatına yenilikler getirmiştir.

Levnî, içinde yaşamış olduğu devrin kendisine sunmuş olduğu özgürlük ortamını sanatına yansıtmış bir nakkaştır³³⁷. Yapmış olduğu eserlerde geleneksel kalıplardan faydalanmış olmakla birlikte bu kalıpları aşarak daha gerçekçi anlatım dilini kullanmış ve böylece daha önceki dönemlerde görülmemiş bir özgür anlatım dili oluşturarak Osmanlı resim sanatında yepyeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. O, eserlerinde hiçbir zaman Batı resmini taklit etmemiş aksine Osmanlı resim sanatını canlandırmaya çalışmıştır³³⁸. Onun geliştirmiş olduğu bu yeni bakış açısı kendisinden sonra gelen sanatçıları da etkileyerek, Osmanlı resim sanatında bir tazelenmeye yol açmıştır³³⁹.

Levnî çok başarılı bir portre sanatçısı olup figürlerinde, geleneksel kalıpları kullanmıştır³⁴⁰. Yapmış olduğu minyatürlerde irice, dolgun yüzlü, kıvrak figürler

³³¹ Mehmed Önder, *Şaheserler Konuştukça*, Minpa Matbaacılık, İstanbul 1996, s. 249.

³³² Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 378.

³³³ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 73; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378.

³³⁴ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378; Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, s. 38.

³³⁵ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 38.

³³⁶ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 73; Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378.

³³⁷ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 378.

³³⁸ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 11; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, Koçbank, İstanbul 2003, s. 84.

³³⁹ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 12.

³⁴⁰ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108.

çizmiş, çizmiş olduğu bu figürlerde yüz ifadelerine çok önem vermiş, kalabalık kompozisyonlarda bile figürlerin yüz ifadelerini es geçmemiştir³⁴¹.

Levnî'nin figürlerinde görülen yüz ifadelerindeki başarı onun portre alanında ne denli yetkin bir sanatçı olduğunun kanıtıdır. O, ister sultan olsun isterse Osmanlı toplumu içerisindeki farklı kademelere ait kişiler olsun, yapmış olduğu her tipi, insani yönünü vurgulayarak betimlemiş, Lâle Devri'nin tasasız kadın ve erkeklerini resmettiği çalışmalarında, figürleri rahat bir duruşla, çekinmeden izleyiciyle göz göze getirmiştir³⁴².

Sanatçının figürlü kompozisyonlarında kimi zaman görülen, dönemin gündelik yaşamının doğal ayrıntıları olarak bulunan tamamlayıcı objeler, resmin tümünü zenginleştirir niteliktedir³⁴³.

Levnî', yapmış olduğu padişah portrelerinde, padişahları mekân içerisinde rahat bir şekilde, oturarak tasvir etmiş, portrelerin arkasına da zaman zaman dolanan perdeler yerleştirmiştir. Bu durum onun, geleneksel portre kalıbına yeni bir bakış açısı getirmeye başladığının bir göstergesidir³⁴⁴.

Levnî, iyi bir portre sanatçısı olmasının yanında çokta iyi bir kompozisyon ustasıdır. Sanatçı, yapmış olduğu figürlerde geleneksel kalıplara bağlı kalırken, kompozisyon alanında tamamen yenilikçi bir yaklaşım izler³⁴⁵. Nitekim onun minyatür sanatına katmış olduğu yeniliklerden biri de kompozisyon alanındadır.

Sanatçı, yapmış olduğu kalabalık figürlü kompozisyonlarında, yüksek ufuk çizgisi, üst üste dizili veya yukarıdan başlayıp aşağıya doğru S biçiminde dolanarak ilerleyen figür grupları kullanarak farklı düzlemler yaratmış³⁴⁶ ve bu sayede kompozisyona derinlik katarak minyatüre yeni bir anlayış kazandırmıştır³⁴⁷.

Onun minyatürlerinde, kompozisyon içerisinde kullanmış olduğu doğa kesitleri de yenilikler içerir³⁴⁸. Nitekim Levnî, bir yenilik olarak, yapmış olduğu doğa kesitlerinde, yüksek tepelerin aralarına serpiştirilmiş, gölgeleri yere vuran ağaçlar ve uçuşan kuşlarla

³⁴¹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. XI, s. 1108; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tamğı* Jean-Bapiste Vanmour, s. 89.

³⁴² Gül İrepoğlu, a.g.e, s. 89, s. 101.

³⁴³ Aynı eser, s. 97.

³⁴⁴ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108.

³⁴⁵ Aynı yer.

³⁴⁶ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s. 211.

³⁴⁷ Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 170.

³⁴⁸ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1108.

kompozisyona boyut kazandırırken³⁴⁹, uzaklık duygusunu oluşturmak için perspektiften yararlanarak, uzakta olan ağaçları daha küçük olarak resmetmiştir.

Güçlü bir gözlem yeteneğine sahip olan Levnî³⁵⁰, eserlerinde ışık, gölge ve renk değerleri gibi daha önce geleneksel Osmanlı minyatüründe kullanılmamış olan teknikleri kullanarak farklı denemelere girişmiştir³⁵¹. Onun yapmış olduğu bu yenilik, kendisine ait padişah portrelerinde yer alan dolanmış perde motiflerinde, yastıklarda ve giysi ayrıntılarında açıkça görülür³⁵².

Dizi padişah portrelerinde Musavver Hüseyin'in portrelerinden kopyalar yaptığı düşünülen Levnî'nin, özellikle 1699–37 yılları arasında İstanbul'da çalışan Avrupalı ressam Jean-Bapiste Vanmour'un yapıtlarından etkilendiği düşünülür³⁵³.

Levnî, yapmış olduğu minyatürlerde halı, kilim, çadır ve bina üzeri çinileri gibi süs gerektiren nesnelere, o devrin modasına uyarak Garp tezyinatını Osmanlı klâsik üslubu ile harmanlayıp³⁵⁴ kendi süzgecinden geçirdikten sonra oluşturduğu yepyeni bir tezyini anlayışla bezemiştir.

Ünlü nakkaş, eserlerinde hayal gücünü de kullanmıştır. Nitekim onun minyatürlerinde kumaş ve halı motifleri dönemin, beğenisini ve eğilimlerini yansıtmakla birlikte³⁵⁵ Levnî'nin kendi inisiyatifini kullanarak oluşturduğu hayali motiflerdir.

Levnî'nin eserlerinde göz alıcı renkler yoktur. Kendisi iyi bir müzehhip olduğu halde sadeliği boya oyunlarına, yaldıza ve şatafata tercih etmiş, eserlerinde İran minyatürlerindeki gibi hayali şekiller, efsanevi kuş ve hayvanlar kullanmamıştır³⁵⁶.

³⁴⁹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, Ankara 1994, s. 211; Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108.

³⁵⁰ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 101.

³⁵¹ Günsel Renda, "Levnî" madd., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108.

³⁵² Günsel Renda, "Levnî" madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, Ankara 1994, s. 211.

³⁵³ Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 170.

³⁵⁴ A. Süheyl, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, s. 15.

³⁵⁵ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 91.

³⁵⁶ A. Süheyl, a. g. e., s. 27.

3. 2. 3. Kebir Musavver Silsilenâme

Osmanlı minyatür sanatında Fatih Sultan Mehmed döneminde (sal. 1451–1595) başlayan padişah portreciliği, 20. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir³⁵⁷. III. Murad (sal. 1574–1595) döneminde sarayda başnakkaş olarak çalışan Nakkaş Osman'ın, 16 yüzyılın ikinci yarısında *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* için hazırlamış olduğu padişah portreleri, Osmanlı padişah portreleri serilerinin (*şemâilnâme*) başlangıcını oluşturmuş, bu eserdeki portre kalıpları Osmanlı padişah portreciliğinin klâsik kalıplarını teşkil etmiştir³⁵⁸. Osman'ın hazırlamış olduğu bu kalıplar daha sonraki yüzyıllarda yapılacak olan padişah portrelerinde örnek olarak kullanılmıştır.

Osmanlı padişah portreciliğinin 16. yüzyılda Nakkaş Osman'ın portreleri ile birlikte yaşamış olduğu bu değişim, 18. yüzyılda Levnî'nin *silsilenâme* türündeki 1710–20 tarihli³⁵⁹ *Kebir Musavver Silsilenâme*³⁶⁰ için yapmış olduğu padişah portreleri ile birlikte yepyeni bir sürece girmiştir.

Zira Levnî, 18. yüzyılın sonunda *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) için yapmış olduğu padişah portrelerinde Nakkaş Osman'ın geleneksel kalıplarına bağlı kalmakla³⁶¹ birlikte bu geleneksel kalıpları dönemin Batı etkisi ile harmanlayarak Osmanlı padişah portreciliğinde yepyeni bir porte kalıbının oluşmasına yol açmıştır³⁶².

Levnî'nin hazırlamış olduğu bu yeni portre kalıbı tıpkı Nakkaş Osman'ın portreleri gibi kendinden sonraki döneme örnek teşkil etmiş ve bundan sonra yapılan padişah portre çalışmalarında Nakkaş Osman'ın kalıpları yerine Levnî'nin bu yeni portre kalıbı kullanılmaya başlanmıştır³⁶³.

Gül İrepoğlu, *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki Levnî'ye ait padişah portrelerinin, onun erken dönem çalışmaları olabileceğini³⁶⁴, bu portrelerinin yapımına muhtemelen II. Mustafa döneminde başladığını ve III. Ahmed döneminde tamamladığını belirtir³⁶⁵.

³⁵⁷ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 75.

³⁵⁸ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238; Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 75.

³⁵⁹ Esin Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı şenliğinin öyküsü*, s. 33.

³⁶⁰ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 378.

³⁶¹ Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, s. 38.

³⁶² Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238.

³⁶³ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 385.

³⁶⁴ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 380; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, s. 238.

³⁶⁵ Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238.

Osmanlı padişah portreciliğinde bir dönüm noktası yaratan bu portre serisi, *silsilenâme* olarak tanımlanmasına karşın, alışılmış *silsilenâmelerde* olduğu gibi Hz.Âdem ve Hz. Havva'dan başlamak yerine Osman Gazi'den başlayarak Osmanlı sultanlarını konu alır³⁶⁶.

Osman Gazi'den Sultan IV. Mustafa'ya (1612-1908) kadar olan 29 padişahın portresinin yer aldığı eserde, Osman Gazi'den III. Ahmed'e kadar ki 23 padişah portresi Levnî tarafından yapılmıştır³⁶⁷. Levnî'ye ait bu 23 portrede, boy portre şeklinde betimlenmiş olan padişahlar, Osmanlı Sarayı'nın 18. yüzyıl başındaki sanat anlayışı ve beğenisini sergiler³⁶⁸.

Levnî'ye ait bu 23 portreye ek olarak esere, 18. yüzyıl boyunca Rafael ve onun ekolünü devam ettiren sanatçılar tarafından sırası ile Sultan I. Mahmud (1696-1754), Sultan III. Osman (1699-1757), Sultan III. Mustafa (1717-1774), Sultan I. Abdülhamid (1725-1789)³⁶⁹ ve 19. yüzyılda da Konstantin Kapıdağlı tarafından Sultan III Selim (1761-1808) ve Sultan IV. Mustafa (1779-1808) portreleri eklenmiştir³⁷⁰. Bu durum o dönemde *Kebir Musavver Silsilenâme*'ye verilen önemi göstermektedir³⁷¹.

Esere sonradan eklenen bu portrelerde, padişahlar düz mavi bir fon önünde, elleri dizlerinde, altın tahtlarının üzerinde son derece gerçekçi olarak resmedilmiş olup bu yeni ikonografi daha sonraki portrelerde kalıp olarak kullanılmıştır (bkz. R. 6)³⁷².

³⁶⁶ Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

³⁶⁷ Esin Atıl, a. g. e., s. 33.

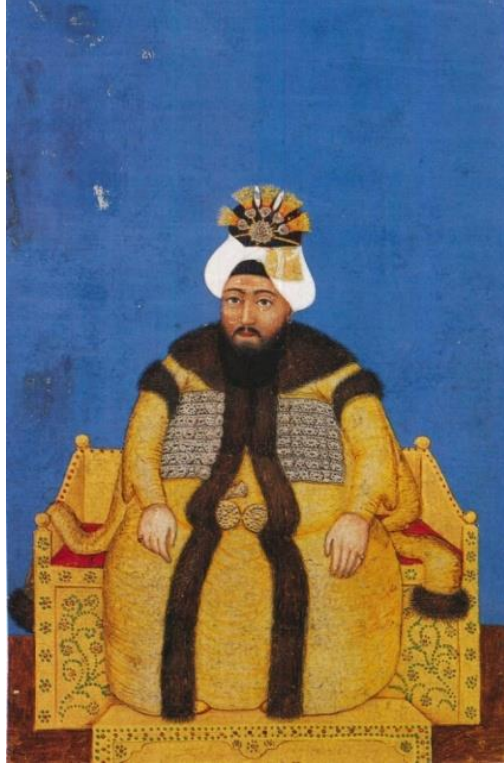
³⁶⁸ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78; Gül İrepoğlu, “Lâle Devri'nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238; Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

³⁶⁹ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 41; Günsel Renda, “Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler”, *19 Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 144; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, “Lâle Devri'nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁷⁰ Günsel Renda, a. g. m., s. 144; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁷¹ Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁷² Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 41.



Resim 6: Sultan III. Osman portresi, Rafael, 1757–89 civ., TSM, A. 3109, y. 24b (Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 420).

Esere sonradan eklenen bu portrelerde, ilk kez kâğıt üzerinde yağlıboya kullanılmış olması, oldukça köklü bir değişimdir. Bu nedenle Rafael’in bu resimleri, Osmanlı resim sanatında geleneksel kitap resmi olan minyatür sanatından tuval resmine geçişin ilk örnekleridir³⁷³.

Kebir Musavver Silsilenâme’nin III. Ahmed’e kadar ki portrelerinde, Osmanlı betimleme anlayışı tamamen terk edilmemiş olup oluşturulan bu yeni padişah portre ikonografisi daha sonra yapılacak olan padişah portrelerine³⁷⁴ özellikle de soyağacı resimlerinde kullanılacak olan padişah portrelerine örnek teşkil etmiştir³⁷⁵. Nitekim Sultan I. Abdülhamid döneminden (sal. 1839–1861) itibaren yapılmaya başlanan büyük boyutlu yağlıboya soy ağaçlarında bulunan boy portre ve büst portreler, Levnî’nin portreleri örnek alınarak yapılmış, portrelerde, padişahlar dörtte üç profilden, bakışları uzaklara dönük olarak, mekân içerisinde gayet rahat bir pozda oturarak ve alışılmış klâsik kalıplara göre oldukça yakından resmedilmişlerdir³⁷⁶. Figürler renk tonlamaları

³⁷³ Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, s. 44.

³⁷⁴ Aynı eser, s. 41, s. 43.

³⁷⁵ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 385.

³⁷⁶ Gül İrepoğlu, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 384, s. 385.

ve gölgelendirmelerle boyutlandırılmak suretiyle klâsik tezyinatta görülen sathi anlayıştan kurtarılmış ve aslında böylece boyutlanarak elle tutulan bir dünyevi nesne haline gelmişlerdir. Levnî'nin padişahları resmederken benimsemiş olduğu bu cesur yaklaşım, Nakkaş Osman portrelerinde görülen 'yüce hükümdar' imgesinden oldukça uzaktır. O padişahları idealize etmek yerine, ifadeli bir yüz ile tüm eksik ve kusurlarıyla betimleyerek³⁷⁷ onları kutsallıktan uzaklaştırarak insani olana yaklaştırmıştır.

Kebir Musavver Silsilenâme, içerisinde yer alan portrelerin metne sadık kalınmayarak hazırlanmış olduğu ilk *silsilenâme* örneğidir³⁷⁸. Eserde yer alan padişahlara ait bilgilerin bulunduğu metin, III. Selim döneminde (sal. 1789-1807), şair Münib (?-1823) tarafından yazılarak esere sonradan eklenmiş olduğundan Levnî portrelerini hazırlarken, elde var olan bir metin olmadığından padişahları sadece görsel olarak betimlemek zorunda kalmıştır³⁷⁹.

Onun ne denli kendine güvenli, özgürce üretebilen bir ressam olduğunu, yapmış olduğu bu portrelerde padişahların fiziksel ve hatta ruhsal durumlarını herhangi bir destekleyici metne ihtiyaç duymadan başarılı bir şekilde yansıtmışından anlayabiliriz³⁸⁰.

Kebir Musavver Silsilenâme, 38,8×25,6 cm ebatında siyah renkli deri bir cilde sahip olup ön kapağın dört köşesinin herbir ucunda birer adet altın ile boyanmış badem şeklinde bir süsleme ve kapağın tam ortasında ise yine altın ile boyanmış bir adet sekizli yıldız bulunur. Arka kapakta ise yine kapağın dört köşesinin her bir ucunda altınla boyanmış birer adet badem şeklinde süsleme bulunur³⁸¹.

Eser içerisindeki portreler, boyut olarak önceki örneklerden büyüktür³⁸². Murakka halinde hazırlanmış sayfalara yerleştirilmiş olan portreler³⁸³, sayfaların iç kısmında yer alan bir çerçevenin içerisinde, alanın yaklaşık dörtte üçünü kaplayacak biçimde yerleştirilmişlerdir³⁸⁴. Her murakka önlü arkalı 2 adet padişah portresi içerir³⁸⁵.

³⁷⁷ Aynı makale, s. 384.

³⁷⁸ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

³⁷⁹ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

³⁸⁰ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁸¹ Bu bilgiler eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki aslının bizzat tetkik edilmesiyle elde edilmiştir.

³⁸² Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁸³ Bu bilgi, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki aslının bizzat tetkik edilmesiyle elde edilmiştir.

³⁸⁴ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 380; Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 78.

³⁸⁵ Bu bilgi, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki aslının bizzat tetkik edilmesiyle elde edilmiştir.

Eserlerin üzerine yapıldığı kâğıt, kimi zaman nohudi, kimi zaman hardalımsı, kimi zamansa pembe renktedir³⁸⁶.

Minyatürlerin ölçüleri birbirinden farklı olmakla birlikte³⁸⁷ ebatlar genel olarak 23,5×14,3 cm ile 25×16,4 cm ölçüleri arasında değişir³⁸⁸. Eserde yer alan Levnî portrelerinin çoğunun etrafında vassale tekniği denilen kâğıtların üst üste yapıştırılmasıyla oluşturulmuş bir çerçeve bulunur. Bu çerçevelerin dışına ise altın ile cetvel çekilerek içleri ezilmiş altın ile doldurulmuştur. Altınlar ilk günkü parlaklığını korumakta olup yer yer dökülmeler gözlenmiştir. Portrelerin arka plandaki zemini, altın ve gümüş ile zereşanlanmış olup bu zereşanlı alanın üzerine fırça yardımı ile ezilmiş altın kullanılarak basit süsleme unsurları yerleştirilmiştir. Minyatürün çerçevesi dışında kalan alanın zemini kimi portrelerde sade zereşanlı olarak kalırken, portrelerin çoğunluğunda bu zereşanlı zemin üzerinde altınla işlenmiş hafif desenli bir halkâr bulunur³⁸⁹.

Eserde III. Ahmed portresi dışındaki Levnî'ye ait padişah portrelerinde, ikonografik şema, temel betimleme kalıpları, padişahların sağa veya sola dönük oturuşları, el ve kollarının duruşları itibariyle Nakkaş Osman'ın portre kalıpları örnek alınmıştır³⁹⁰. Bunu yanında padişahların giysileri, sarıkları ve takıları Nakkaş Osman portrelerindeki giysi, sarık ve takılarla birçok ortak noktalara sahiptir³⁹¹. Örneğin *Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâilî'ı-Osmâniyye*'deki III. Murad portresinde görülen serpuş örneği *Kebir Musavver Silsilenâme*'de Sultan IV. Murad (1612-1640) dışında, Sultan İbrahim'e (1615-1648) kadar aynı şekilde kullanılır. Sultan IV. Mehmed'den (1642-1693) itibaren değişen serpuşlarda zamanına uygun şekilde resmedilmişlerdir³⁹².

III. Ahmed portresi, padişahın tahtta oturur biçimde, şehzadesi ile birlikte betimlenmesi yönüyle klâsik Nakkaş Osman portre kalıplarının çok dışındadır. Bu portre, hocası Musavver Hüseyin'in daha önce yapmış olduğu III. Ahmed portresine çok benzer (bkz.

³⁸⁶ Bu bilgi, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki aslının bizzat tetkik edilmesiyle elde edilmiştir.

³⁸⁷ Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'nde, eser üzerinde yapılan incelemede eserde yer alan minyatürlerin hiçbirinin aynı ölçülerde olmadığı, her birinin birbirlerinden birkaç cm.'lik ölçü farkına sahip olduğu görülmüştür.

³⁸⁸ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 78.

³⁸⁹ Bu paragrafta verilen bilgiler eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki aslının bizzat tetkik edilmesiyle elde edilmiştir.

³⁹⁰ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 75; Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 238.

³⁹¹ Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 80.

³⁹² Aynı yer.

R. 7). Bu da bize Levnî'nin 17. yüzyıl portre sanatçısı olan hocası Musavver Hüseyin'den etkilenmiş olduğunu gösterir³⁹³.



Resim 7: Sultan IV. Mehmed tahtta, Musavver Hüseyin, 1683, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kasa no 4-181, y. 40 a (Hans Georg Majer, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 364).

Eserde III. Ahmed portresi dışında Levnî'ye ait padişah portrelerinde, padişahlar dörtte üç profilden, başları hafif sağa veya sola dönük vaziyette, bakışları uzaklara çevrili, göz alıcı bir makad örtüsü üstünde³⁹⁴ sırtları figür ile fon arasında geçişi sağlayan³⁹⁵ geniş bir yastığa dayalı olarak rahat bir şekilde, dizleri altında, bir dizi kırık ya da bağdaş

³⁹³ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 239; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 382.

³⁹⁴ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 239; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

³⁹⁵ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 78; Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 380.

kurur vaziyette otururlar³⁹⁶. Bu portrelerde padişahlar genellikle günlük yaşamlarını yansıtan giysiler içerisinde resmedilmişlerdir³⁹⁷.

Padişahların üzerindeki kıyafetlerin, mücevherlerin ve ellerinde tuttuğu silahların hiçbiri birebir kendi eşyaları değildir³⁹⁸. Ayrıca padişahların üzerlerine giymiş oldukları kıyafetler, yaslanmış oldukları yastıklar ve üzerlerine oturmuş oldukları halılar üzerinde görülen desenler dönemin zevkini yansıtmakla birlikte kendisi tarafından tasarlanmış hayali desenlerdir³⁹⁹.

Kıyafet ve portrelerde noktalama ve hareli boyama tekniğinin kullanılması, kıyafetler üzerindeki motiflerde, kumaşın kıvrımına uygun olarak görülen değişim, figürlerde bir derinlik ve hacim duygusu oluştururken bu durum makad örtülerinde görülmez. Zira makad örtülerinin üzerinde yer alan desenler yatay bir zemin üzerinde durur şekilde perspektif kullanılmaksızın yapılmışlardır. Bu durum sahnedeki derinlik duygusunu olumsuz etkilemiş sanatçı derinlik etkisini figürlerle vermeye çalışmıştır⁴⁰⁰.

Levnî bu portrelerinde padişahlar mekân içerisinde rahat bir şekilde, günlük yaşam kıyafetleri ile ve alışılmıştan daha yakın bir şekilde resmetmiştir⁴⁰¹. Onları idealize etmeden kendilerine has kişisel ifadeler vererek fiziksel kusurlarıyla birlikte⁴⁰² resmederek, ‘yüce hükümdar’ imgesine cesurca yaklaşmıştır.

O, kul ile hükümdar arasında var olan aşılmaz mesafeyi her padişahı yakından ve kendine has kişisel bir ifade ile resmederek kısaltmıştır⁴⁰³. Bu durum Levnî’nin kendinden önce görülen betimleme anlayışında görülmeyen yepyeni bir üslubun göstergesi olup Levnî’yi kendinden önceki padişah portrecilerinden ayırmıştır⁴⁰⁴.

Sanatçının bu portrelerinde görülen bir diğer özellik, hükümdarlarda alışılmışın dışında görülen canlı bakışlardır⁴⁰⁵. Levnî, bu şekilde padişahlara kişisel bir ifade vermeyi

³⁹⁶ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 380, s. 382.

³⁹⁷ Gül İrepoğlu, “Lâle Devri’nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî”, *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 239; Aysel Çöteloğlu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, s. 38-41.

³⁹⁸ Bu manada birçok katalog karıştırılmış olup bu katalogların hiçbirinde Levnî’nin çalışmasında görülen kıyafet, silah ve mücevherlerin aynalarına rastlanılmamıştır.

³⁹⁹ Yapılmış olan kaynak taramaları sonucunda Levnî portrelerinde görülen padişah kaftanları, mahkad örtüleri ve yastıklar üzerindeki desenlerin birebir aynalarına rastlanılmamıştır. 18. yüzyıla ait desen taramalarında Levnî’nin bu minyatürlerde kullanmış olduğu desenlerin formuna benzeyen ancak birebir aynısı olmayan kumaşlara rastlanılmıştır.

⁴⁰⁰ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

⁴⁰¹ Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 38-41; Gül İrepoğlu, *Lâle Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 76; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

⁴⁰² Aysel Çöteloğlu, a. g. e., s. 41.

⁴⁰³ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

⁴⁰⁴ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 76.

⁴⁰⁵ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

başarmış, kullandığı gölgeli boyama tekniğiyle de portrelerdeki yüz ifadelerini vurgulamıştır⁴⁰⁶.

Onun getirmiş olduğu üslup yenilikleri arasında, figürleri daha cüsseli ve dolayısıyla daha hacimli olarak resmetmesi, renk seçiminde parlak renkler yerine pastel tonları tercih etmesi ve renk tonlamaları yaparak gölgelendirme yapması sayılabilir⁴⁰⁷.

Levnî'nin figüre olan bu yeni yaklaşımı kendisinden sonra gelen sanatçıları da etkileyerek Osmanlı resim sanatında yepyeni bir dönemin kapısını aralamıştır. *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki III. Ahmed portresi bu yeni betimleme anlayışını tam anlamıyla yansıtır⁴⁰⁸.

Bu portrede padişah 18. yüzyılın bezeme zevkini yansıtan bir tahtta otururken, arka planda şehzadesi ellerini kavuşturmuş vaziyette saygı ile ayakta durur. Gül İrepoğlu, sultanın alışılmışın dışında arkasında iki hizmetkâr ile değil şehzadesi ile resmedilmesinin kendi içinde bir yenilik olduğunu söyler⁴⁰⁹.

Padişahın taht üzerinde resmedilmesi 17. yüzyılda görülmüş olmasına rağmen Levnî kendi kompozisyonunda perspektif olgusunu da bu yeni kalıbın içerisine eklemiş, oluşturmuş olduğu bu kalıp daha sonraki dönemde yapılacak olan III. Ahmed portresi için bir örnek oluşturmuştur⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Aynı yer.

⁴⁰⁷ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 76.

⁴⁰⁷ Gül İrepoğlu, "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî", *Sanat Dünyamız*, sa. 73, s. 239; Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 78.

⁴⁰⁸ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 239.

⁴⁰⁹ Gül İrepoğlu, *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, s. 76.

⁴¹⁰ Gül İrepoğlu, a. g. m., s. 239.

4. İKİ ESERİN KOMPOZİSYON VE TEKNİK AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

4. 1. Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye Minyatürleri

4. 1. 1. Mekân olgusu

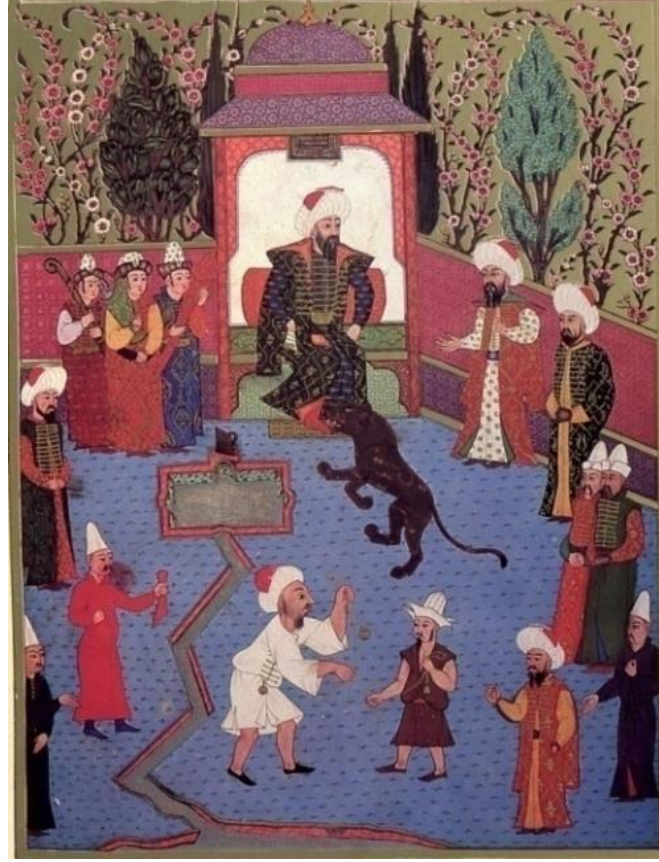
Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye minyatürlerinde mekân bir hat ile alt ve üst olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Portre sırasına göre, mekânın üst kısmının, alt kısmına oranı, 2.02, 2.01, 2.1, 2.05, 1.68, 1.71, 1.76, 1.78, 1.93, 1.87, 2.041 ve 1.07'dir⁴¹¹. Bu hesaplamalardan, bu minyatürlerde, mekânın yaklaşık 3'te 2'lik kısmının üst bölümü, 3'te 1'lik kısmının ise padişahın üzerine oturmuş olduğu alt bölümü oluşturduğu görülür.

Mekânın 3'te 2'lik kısmını kaplayan üst bölüm, geometrik desenlerle tezyin edilmiş olup, tepe kısmında, altında padişahın oturduğu bir kemer içerir. Bu kısım padişahın sırtını yaslamış olduğu duvardır. Mekânın 3'te 1'lik kısmını oluşturan ikinci bölüm ise padişahın oturduğu, üzerinde çeşitli desenlerle tezyin edilmiş yaygıların yer aldığı zemindir.

Nakkaş Osman'ın bu padişah portre serisinde kurguladığı mekânı algılamamıza yardımcı olması açısından nakkaşın *Hünernâme I* (TSMK, H. 1523) için yapmış olduğu minyatürlere bakmamız gerekir (bkz. R. 8). Zira *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* minyatürlerinde oluşturulan mekân, *Hünernâme I* minyatürlerinde görülen mekânın yakınlaştırılmış şeklidir.

Öyleyse *Hünernâme* minyatürlerini baz aldığımızda, Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* minyatürlerinde, padişahların, yerde değil yerden yüksekçe bir mekânda oturmakta olduğu görülür. Bu mekân, *Hünernâme I* minyatürlerine de baktığımızda aslında padişahın tahtına denk düşer. Zira aşağıda etraflıca anlatacağımız gibi oluşturulan bu mekân, padişahın hem dünya üzerindeki saltanatına hem de sahip olduğu halifelik makamı ile onun manevi liderliğine vurgu yapar.

⁴¹¹ Bu oranlar eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerinin bizzat tetkik edilmesiyle elde edilen ölçümler kullanılarak hesaplanmıştır.



Resim 8: Bağdat'tan bir aslancının getirdiği aslanın, Osman Gazi'nin çizmesini yalaması, Nakkaş Osman, 1584–85, *Hünernâme I*, TSMK, H. 1523, y. 57b (*Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, İstanbul 1969, Resim 1).

Bu minyatürlerde dikkati çeken bir nokta da eserde yer alan 12 minyatürün de yapımında tekrarlayan bir kalıp kullanılmasıdır. Nitekim bakıldığı zaman tüm minyatürlerde tekrarlanan olgular göze çarpmaktadır. Bu tekrar, mekânın tüm minyatürlerde aynı şekilde oluşturulmuş olması, padişahların mekân içerisine benzer şekilde yerleştirilmeleri ve hemen hemen aynı pozisyonda oturmaları ile yinelenir. Bu şekilde, kesintisiz bir hanedan zinciri oluşturulmuştur.

Osman yapmış olduğu bu zincirde, yinelenen tekrarlar ile bir ritim ve süreklilik duygusu oluşturur. Bu süreklilik olgusu, Osmanlı hanedan zincirindeki devamlılık ve sürekliliğe de vurgu yaparak hanedanın gücünü pekiştirip onu yücelten bir mahiyet taşır.

Bu portre serisinde mekânı oluşturmak için kullanılan kemer ve geometrik tezyinata hanedanın gücünü vurgulayan unsurlar olarak mekâna bir ciddiyet katar. Nitekim bu konu hakkındaki etraflıca açıklama aşağıda her bir mekân elemanının tek tek incelenmesi sırasında yapılmıştır.

Anlaşıldığı üzere Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde hem mekân hem de figürler hanedanın gücünü, saltanatını vurgulayacak şekilde tasarlanmıştır.

Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde mekân, kemer, geometrik tezyinli arka plan, padişahın üzerinde oturduğu zemin (yaygı) ve yastık unsurlarından oluşur.

4. 1. 1. 1. Kemer

Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye portelerinde mekânı oluşturan ana unsurlardan biri kemerdir. Bu portrelerde, padişahlar, bir kemer altında, Doğu kültürüne özgü bir oturuş biçimi olan bağdaş kurarak, iki bacağını bükerek çökmüş ya da bir bacağını bükmüş diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekilde yerde oturarak resmedilmişlerdir.

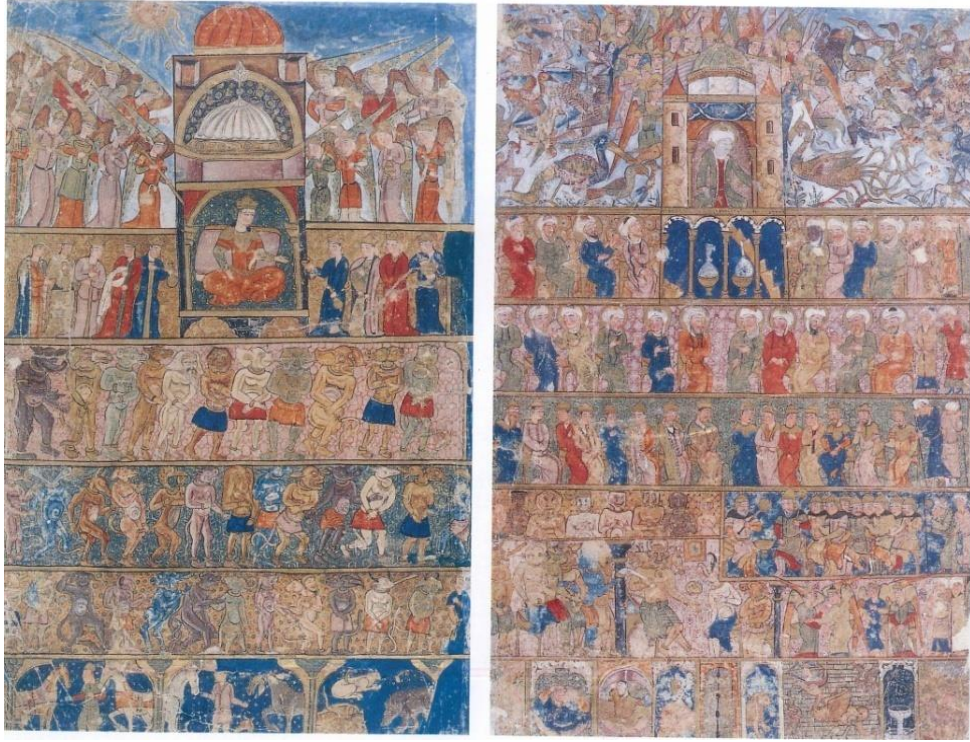
Nakkaş Osman padişahları neden bir kemer altında resmetmiştir? Kemer, bu minyatürlere rastgele konulmuş bir eleman mıdır, yoksa belli bir amaca yönelik olarak verilmek istenen mesajı, desteklemek, anlatımı güçlendirmek amacıyla minyatür içerisine ince ince hesaplanarak yerleştirilmiş öğelerden biri midir?

Yapılan kaynak taramalarında, 'kemer' elemanının pek çok kültürde kullanıldığı, özellikle peygamberler, azizler, manevi önderler, hükümdarlar gibi dünyevi ya da manevi makam ve güç sahibi, toplumun saygı ve hürmetine kazanmış kişilerin, böylesi bir kemer altında resmedildiği görülmüştür.

Nitekim Budist resim ve heykellerde Buda figürü, Batı resimlerinde Hz. İsa, Hz. Meryem, azizler ve hükümdarlar, Babür, Selçuklu, Pers ve Osmanlı resimlerinde hükümdarlar genellikle kemer altında (bkz. R. 9, R. 10) ya da bir tahtın yüksekçe olan sırt kısmı, portre seviyesinin üzerinde bir kemer oluşturacak şekilde (bkz. R. 11) resmedilmişlerdir.



Resim 9: İncil Yazarı Markos, Ada İncili, 8. yüzyıl Karolenj Devri (Anna Maria Cetto, *Miniatures Du Moyen Age*, Librairie Payot Lausanne, 1950, Levha 2).



Resim 10: Hz. Süleyman'ın sarayı ve çevresi, *Süleymannâme* (CBL, 406), 15. yüzyıl sonu (Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 39).



Resim 11: Sultan Key Kavus, Firdevsi *Şehnâme*'si, Türkmen, Gilan, 1494 (Sheila R. Canby, *Persian Painting, Thames and Hudson*, New York 1993, s. 69, Resim 43).

Bu durum, altında bir figürün resmedildiği kemer elemanının, o figürün dünyevi ya da manevi makamını, gücünü ve saygınlığını vurgulamak amacıyla, resim içerisine bilhassa konulmuş olabileceği fikrini akla getirir. Kemer elemanı bu kullanımında, resim ya da heykel içerisine rastgele konulmuş pasif bir öge olmaktan öte kendi dili olan ve kendisine bakan kişi ile konuşan aktif bir öge olmalıdır.

Öyleyse hükümdarların bir kemer altında resmedilmesi bir anlamda da propaganda amaçlı olarak onların güçlerini, saygınlığını vurgulamak için yapılmıştır. Bu durumda kemer, dünyevi ve hatta manevi saltanat ve gücün ifadesi olan taht imgesine alternatif olarak kullanılmıştır diyebiliriz.

Nitekim kimi kompozisyonlarda hükümdarın üzerine oturdukları tahtın, sırt kısmının, portrenin hizasından daha yüksekte ve bir kemerin negatifi olacak biçimde resmedilmiş olması bu fikri destekler niteliktedir (bkz. R. 11).

Bu noktada taht-kemer, yer-gök ikilemi arasındaki bir bağlantı akla gelmektedir. Orta Bizans dönemine ait, Sicilya'daki Ortodoks, Monreale Bazilikası'nın son sunağı üzerindeki orta apsiste bulunan 1180-90 tarihli *Pantokrator İsa* mozaïği⁴¹² kemer, kubbe ve gök benzeşmesine iyi bir örnek sunar (bkz. R. 12). Bu mozaikte Hz. İsa ikonu, kemerli bir nişin kubbe kısmına yerleştirilmiştir. Yerleştirildiği konum itibarıyla

⁴¹² Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest, Çin 2012, s. 78.

izleyende kendisine sürekli bakıldığını, gözetlendiğini hissettiren bu mozağin, kubbe üzerine yerleştirilmesi pek manidardır.

Kubbenin, *Pantokrator İsa* mozağindeki bu kullanımı tamda bahsettiğimiz yer-gök ikilemini gözler önüne serer. Kubbe burada yer-gök ikileminde gök kısmını temsil eder ve Hz. İsa buradan (kubbe), yani gökyüzündeki tahtından, yeryüzündeki insanlara bakar ve onları kucaklar.

Nitekim Kubbe, Bizans sanatında, gökyüzünü ve dolayısıyla semavî âlemi temsil etmekte olup Hz. İsa, Hz. Meryem ve melekler bu sembolizme uygun olarak kubbede, yüksek tonozlarda ve apsis yarım dairesinde yerlerini almıştır⁴¹³. Karolenj Devri resim sanatında da kubbe göğü temsil etmekte olup, imparator tahtta otururken, ona dinsel gücünü veren Tanrı'nın eli kubbede yer alır⁴¹⁴. Yine Otto Devri resim sanatında, dairesel bir düzlemin altında, tahtta oturan Hz. İsa resimlerine rastlanılmakta, bu dairesel düzlem kubbede olduğu gibi yine göğü sembolize etmektedir ki bu bağlamda kimi kaynaklarda, kemer elemanının gökselliğin yeryüzündeki yansıması olarak belirtilmesi bu tespiti doğrular niteliktedir⁴¹⁵.

Yer ve gök ikilemine İslâm dininde de rast gelinir. Nitekim “Göklerle yer, bitişik bir halde iken, Yüce Allah onları birbirinden ayırdı”⁴¹⁶ ayeti ile yer ve gök ikilemi gözler önüne serilirken “Yeri bir karargâh, göğü bir bina (kubbe) yaptı”⁴¹⁷ ayeti ile de yukarıdaki gibi bir kubbe ve gök benzeşmesi yapılmıştır.

⁴¹³ A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s. 37, s. 38.

⁴¹⁴ Aynı eser, s. 66.

⁴¹⁵ Aynı eser, s. 63, s. 68, s. 85.

⁴¹⁶ Bkz. Enbiya Sûresi, 30. ayet.

⁴¹⁷ Bkz. Mü'min Sûresi, 64. ayet.



Resim 12: Pantokrator İsa mozaïği, Monreale Bazilikası, 1180–90, Scilya, İtalya (Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest, Çin 2012, s. 78).

Avrupa resminde, dinin devlet ve sosyal hayat içerisinde baskın bir rol oynadığı Rönesans'a kadarki dönemde, hükümdarların resmedildiği çalışmalarda, kemer kullanımı çok yaygındır. Bilindiği üzere Bizans'ta, hükümdarlar yalnızca dünyevi bir lider ve saltanat sahibi değil aynı zamanda yaradanın yeryüzündeki temsilcisi olarak manevi bir liderliğe de sahiptir.

Bizans dönemi resim ve mozaiklerinde hükümdarın bu yönü sürekli olarak vurgulanmış, bu resim ve mozaikler, bir nevi hükümdarın gücünü vurgulamak amaçlı propaganda unsuru olarak kullanılmışlardır. İşte bu propaganda amaçlı yapılan resimlerde hükümdarın kimi zaman Hz. İsa, kimi zaman bir aziz ile ya da bir kemer altında tahta oturur şekilde resmedilmesi bize onun manevi yönünü işaret eder.

Hükümdarların bir kemer altında tahta oturmuş şekilde resmedilmesi kalıbı, dinin devlet ve sosyal hayat içerisinde otoritesini ağırlıkla hissettirdiği Rönesans dönemine kadar yaygın olarak kullanılmış, dinin devlet üzerindeki etkisinin kırıldığı 16. yüzyıldan sonra ise hükümdarın bir kemer altında resmedilmesi kalıbı ortadan kalkmıştır.

Buradan yola çıkarak, kemer altına yerleştirilmiş bir tahta oturan hükümdar imgesi, ‘yerin ve göğün hükümdarı’ cümlesinin sembolize edilmiş şekli olabilir. Bu durumda kemer göğü (manevi âlemi) , alt kısım ise yeri (maddeler âlemi) temsil ediyor olmalıdır.

Yer-gök, dişil-eril, anahtar-kilit, taht-kemer, enzim-koenzim, artı-eksi ikilemleri, aslında hep tek iken eksik, inaktif ve fonksiyonsuz, birlikte iken bütünleşerek tam, aktif ve fonksiyonel olan iki ayrı öğeden oluşur. Bütünleşmenin tam olduğu yerde, her şey fitratına uygun doğal akışıyla sorunsuz olarak devam eden bir idealliği yakalar. Nitekim ilahi dinlerde, maddiyat ve maneviyatın birbirleriyle uygun miktarlarda dikişlendiği yerde, her olgu aslına ve dolayısıyla ideal olana ulaşır. İşte bu bütünleşmenin gerçekleştiği, yer-gök, kemer-taht ikilemi, tamda ‘ideal padişah’ imgesini destekler mahiyettedir.

Kilise cephelerinde dışa doğru göbekli bir niş şeklinde olan ve Yunan dilinde ‘kavis’, ‘yay’ anlamına gelen apsis⁴¹⁸ ve yine kilise içerisinde belirli bir Hristiyan azizlerine adanmış, sağda ve solda girinti şeklinde bulunan, içerisinde ibadetin yapıldığı⁴¹⁹, kimi zamansa sadece dinsel figürlerin yerleştirilmesi için inşa edilmiş⁴²⁰ şapellerde, kemerli bir niştir. Bu kemerli nişler, Kudüs yönünde inşa edilmiş olup, ibadet edecek kişiler bu tek yöne doğru yönelerek ibadetlerini gerçekleştirirler.

Camilerde, kible yönündeki duvar üzerinde bulunan mihrapta kemerli bir niştir. Bu kemerli nişte, belli bir yöne doğru (Kâbe), maddi (bedenen) ve manevi (ruhen) bir yönelişin makamı olup, namaz esnasında bu mekâna geçen imam, cemaatin önünde bulunarak, onları yönlendirip, liderlik yapar.

Görüldüğü gibi karşılaşılan tüm örneklerde, mimaride ya da resim ve heykelde, kemer, mekândaki ya da eserdeki ruhani ve manevi yönü vurgulamak için kullanılmıştır.

Yapılan tüm bu açıklamalar eşlinde öyleyse Nakkaş Osman, yapmış olduğu bu kemerlerle, Osmanlı padişahlarının dünyevi saltanat ve liderliklerini, güç ve otoritelerini vurgulamanın yanında onların manevi liderliklerini de vurgulamak istemiş olabilir.

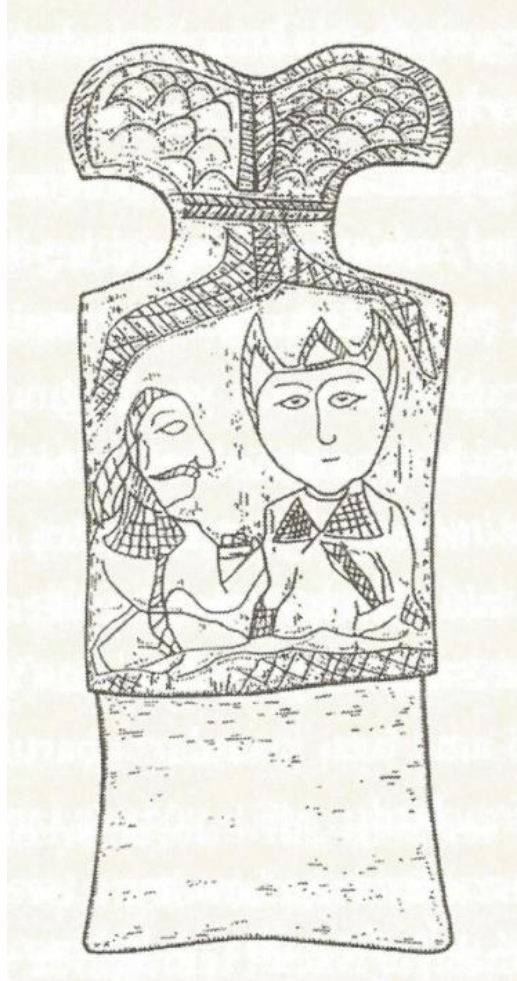
Nitekim bilindiği üzere Yavuz Sultan Selim’in (1470-1520) 1517 yılındaki Mısır seferiyle birlikte, halifelik Emevilerden Osmanlılara geçmiş ve bundan sonra Osmanlı sultanları cihan imparatoru olmanın yanında, halifelik makamına da kavuşarak İslâm âleminin de dini lideri olmuşlardır. Dolayısıyla bu kemerli niş, Osmanlı padişahlarının bir dini lider olarak, halifelik makamına da atıfta bulunmak için yapılmış olabilir.

⁴¹⁸ www.wikipedia.org, 10.02.2013.

⁴¹⁹ www.cokgezençocuk.blogspot.com, 03.09.2013.

⁴²⁰ www.uludagsozluk.com, 23.05.2006.

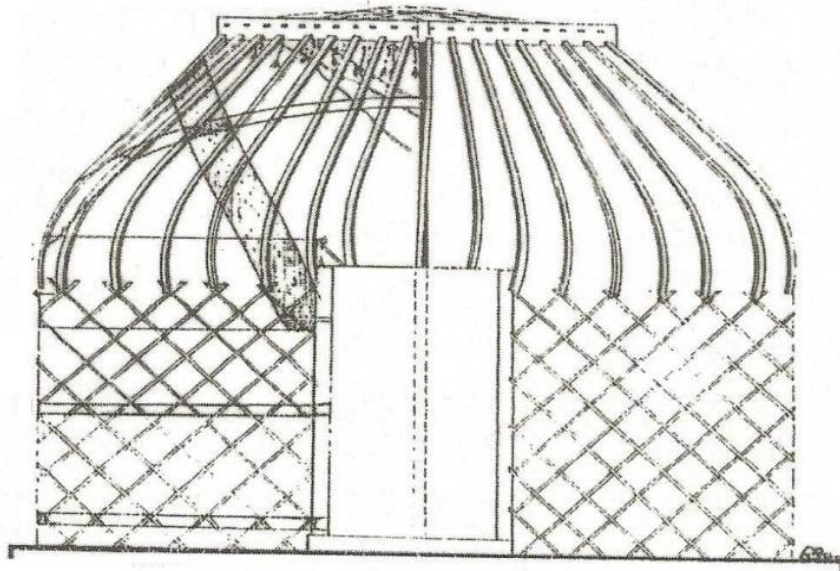
Osmanlı mimarisinde en erken dönemden itibaren görülmeye başlanan bu kemerler hususunda karşılaşılan bir sorun da kimi kaynaklarda, Nakkaş Osman'ın kullanmış olduğu bu kemerin 'Bursa kemeri' olarak adlandırılmış olmasıdır. 'Bursa kemeri' terimi okuyucuda bu kemerin Bursa'ya özgü olduğu fikrini uyandırmaktadır. Oysa yapılan kaynak taramalarında Nakkaş Osman'ın kullanmış olduğu bu kemerlere, 6-8. yüzyıl Göktürk devrine tarihlenen, bir erkek ve Umay biçimli kadın figüründe (bkz. R. 13) (Yaşar Çoruhlu bu kemeri 'yurt tipi' çadır olarak adlandırmıştır)⁴²¹, 12 ve 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarisinde, 13. yüzyıl bir Abbasi yazmasında, 14, 15, 16 ve 17. yüzyıl İran ve 16 ve 17. yüzyıl Hint minyatürlerinde de rastlanmıştır. Bu durum 'Bursa kemeri' teriminin yanlış ve yanıltıcı bir tarif olabileceği fikrini akla getirir.



Resim 13: Göktürk devrine tarihlenen "yurt tipi" çadırdaki bir erkek ve Umay biçimli kadın tasviri (Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 201, Çizim 60).

⁴²¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 201.

Nakkaş Osman'ın bu portrelerinde kullanmış olduğu kemerin kökeninin ne olabileceği konusundaki araştırmamız esnasında rastlamış olduğumuz bir 'yurt tipi' Türkmen çadırı çizimi oldukça manidardır (bkz. R. 14). Zira bu çizimde, çadırın şekil itibari ile Nakkaş Osman'ın bahsi geçen portrelerindeki kemerlerin negatifi olduğu görülmektedir. Bu durum, eserde yer alan padişah portrelerindeki kemerlerin Türkmen çadırı modelinden esinlenerek yapılmış olabileceği fikrini akla getirir. Yaşar Çoruhlu, bu 'yurt tipi' Türkmen çadırının, genel olarak Türk topluluklarının birçoğunda görüldüğünü ve yapının muhtemelen Hun devrinden beri aynı şekilde olduğunu söyler⁴²².



Resim 14: Yurt tipi Türkmen çadırı (Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s.201, Çizim 40).

Çoruhlu, Göktürklerde ölen alpin bir kubbe altına taşındığını ve bu geleneğin Türklerde, Osmanlı döneminde ve hatta günümüzde bazı bölgelerde kısmen devam ettirilerek, ölen kişilerin cenazelerinin önce çadır içinde bekletildiğini ve Budist Uygur mimarisinde görülen stupalarında ilhamını bu 'yurt tipi' çadırdan almış olduğunu söyler⁴²³. Çoruhlu ayrıca, bu 'yurt tipi' çadır, stupa ve kurganların, Türk İslâm mimarisindeki mezar anıtlarının temelini oluşturduğunu Türklerin öncesinde bu stupaların, bir dini şahsın kemiklerini veya eşyalarını koruyan, kubbeli bir yapıdan ibaret iken Türklerle birlikte

⁴²² Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 121.

⁴²³ Aynı eser, s. 205.

bu yapının, naaşın yatırıldığı kubbeli yurt tipi çadır şeklini alarak mezar anıtı kimliğine büründüğünü söyler⁴²⁴.

Figürlerin bu ‘yurt tipi’ çadır altında resmedilmesi, 6-8. yüzyıl Göktürk devrine tarihlenen, Tanrı Dağları’ndaki Suttu Bulak mezar sitesinden çıkarılmış kemik eserin bir yüzünde betimlenen, erkek ve Umay biçimli kadın tasvirinde (bkz. R. 13) açıkça görülmektedir.

Görüldüğü gibi Nakkaş Osman’ın, mekânı oluşturan yardımcı bir öge olarak kullandığı bu kemerler, Göktürklerden itibaren bir mekân çatısı oluşturmak için kullanılmaya başlanmıştır. Öyleyse Nakkaş Osman, yapmış olduğu bu kemerlerle, kendisi tek başına esas özne olan gerçek bir mekânı, minyatürlerinde bir çatı olarak kullanarak hanedanın Türk soyundan gelme olduğuna da atıfta bulunmuş olmalıdır.

Nakkaş Osman’ın, *Kıyafetü’l-İnsâniyye fi Şemâili’l-Osmâniyye* minyatürlerinde, kemerlerin üzerindeki desen ve dolayısıyla boyama tekniği açısından benzerlerine, başka minyatürlerde de rastlanılmıştır. Bu şekilde boyanmış kemerlere, *Tercüme-i Şehnâme* (1560 civ., TSMK, H. 1522, y. 369b.) (bkz. R. 15), *Gülistân* (1565 tarihli kopyası, WFGA, F. 1949.2, y. 110a) (bkz. R. 16), *Kırk Vezir Hikâyesi* (1580 civ., İÜK, T. 7415, y. 20b, y. 23a) (bkz. R. 17), *Şehinşâhnâme I* (1581, İÜK, F. 1404, y. 25a, y. 41b-42a) (bkz. R. 18), *Şehinşâhnâme II* (1592, TSMK, B. 200, 82b-83a, 159b), *Şehnâme-i Selim Han* (1581, TSMK, A. 3595, y. 9a y. 145a)⁴²⁵, *Zübdetü’t Tevarih* (1583, TİEM, T.1973), *Hünernâme I* (1584, TSMK, H. 1523,y. 57b, y. 89b, y. 112b, y. 130a, y. 132b, y. 153b, y. 178a)⁴²⁶, *Hünernâme II* (1588, TSMK, H.1524, y. 288b)⁴²⁷ ve *Siyer-i Nebi* (1594-95, TSMK, H. 1221, y. 255a)⁴²⁸ gibi bizzat Nakkaş Osman ya da ekibi tarafından yapılan ya da Nakkaş Osman ile birlikte başka nakkaşlarında birlikte çalıştığı eserlerin içerisinde yer alan minyatürlerde de rastlanılmıştır. Ayrıca Nakkaş Osman’a ait olmayan *Hünernâme I* (1584, TSMK, H. 1523, y. 18b-19a)⁴²⁹, *Hünernâme II* (TSMK, H. 1524, y. 25b-26a)⁴³⁰ minyatürlerinde, *Ravzatü’l-uşşâk* (1550 civ., CHUAM, 1985.216.15A, y. 23a), *Zafernâme* (1579, DCBL, T. 413, y. 38a) (bkz. R. 19), *Nusretnâme* (1584, TSMK, H. 1584, y. 178b) (bkz. R. 20), *Şemâilname-i Âl-i Osmân* (1590 civ. , TSMK, A. 3592, y. 79a)⁴³¹ (bkz. R. 21), *Tâcü’t-Tevarih* (17.yüzyıl ,

⁴²⁴ Aynı eser, s. 273.

⁴²⁵ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 114, s. 115, s. 119, s. 123, s. 126, s. 204.

⁴²⁶ Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s.1, s. 5, s. 9, s. 13, s. 14, s. 16, s. 17.

⁴²⁷ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, s. 253.

⁴²⁸ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 158.

⁴²⁹ Aynı eser, s. 141.

⁴³⁰ Jürg Mayer zur Capellen, Serpil Bağcı, “İhtişam çağı”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 132.

⁴³¹ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, a. g. e., s. 108, s. 120, s. 168, s. 179. Aynı eser, s. 179.

İÜK, T. 5670, y. 246b), *Tercüme-i Miftâh-ı Cifr el-câmî* (1600 civ. , TSMK, B. 373, y. 163b⁴³², y. 387a⁴³³, İÜK, T. 6624, y. 163b) ve *Falname* (1614-16, TSMK, H. 1703, y. 7b) adlı eserlerdeki minyatürlerde de benzer şekilde boyanmış kemerlere rastlanılmıştır⁴³⁴.

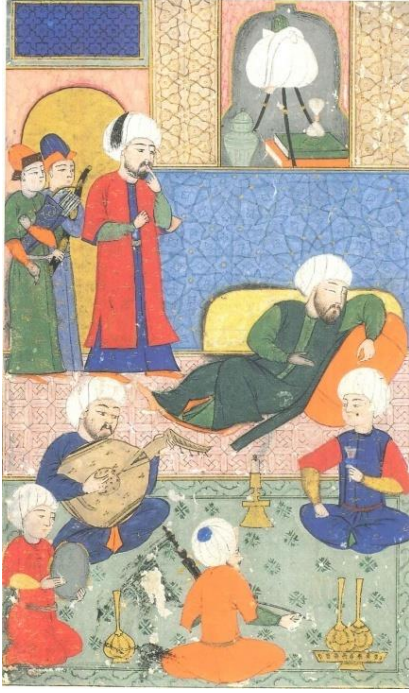


Resim 15: İskender'in cülusu, *Tercüme-i Şahnâme*, 1560 civ., TSMK, H. 1522, y. 369b. (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 114).

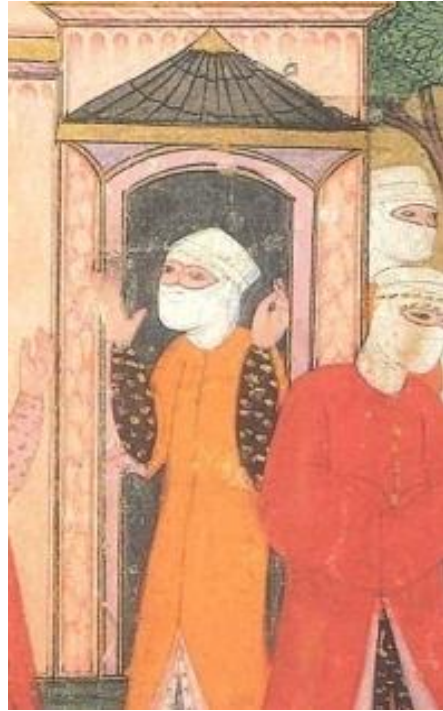
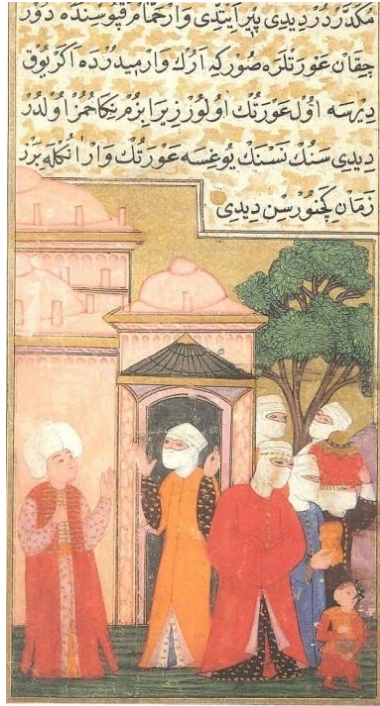
⁴³² Banu Mahir, "Portrenin yeni bağlamı", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 302, s. 305.

⁴³³ Julian Raby, Gülru Necipoğlu, Filiz Çağman, Serpil Bağcı, "Âl-i Osman", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 286.

⁴³⁴ Bu tespit araştırma sırasında yapılan görsel taramalar sonucunda elde edilmiştir.



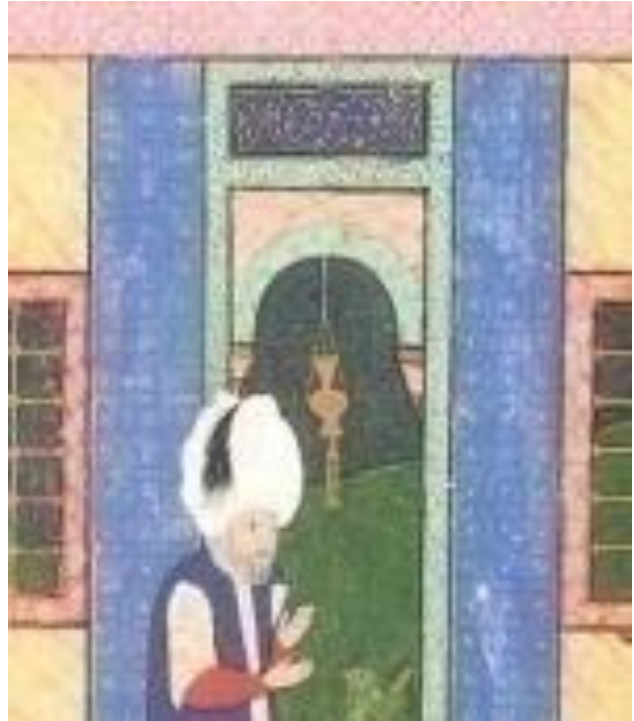
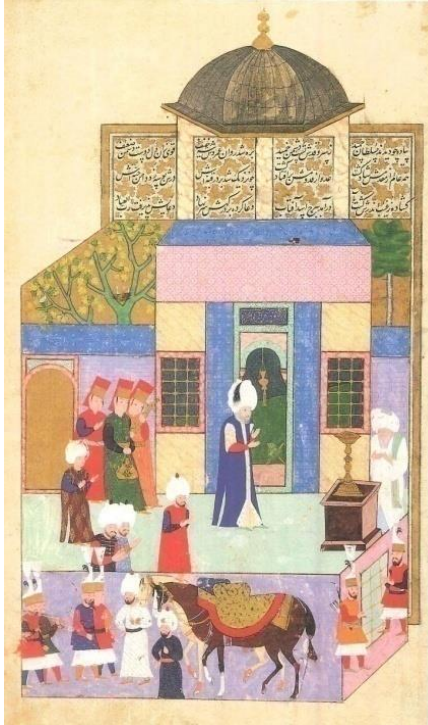
Resim 16: Hükümdarın ahlaksız bir kadını denetlemek üzere ansızın çıkagelmesi, Sa'dî, *Gülîstân*, 1565 tarihli kopyası, WFGA, F. 1949.2, y. 110a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 115, Resim 78).



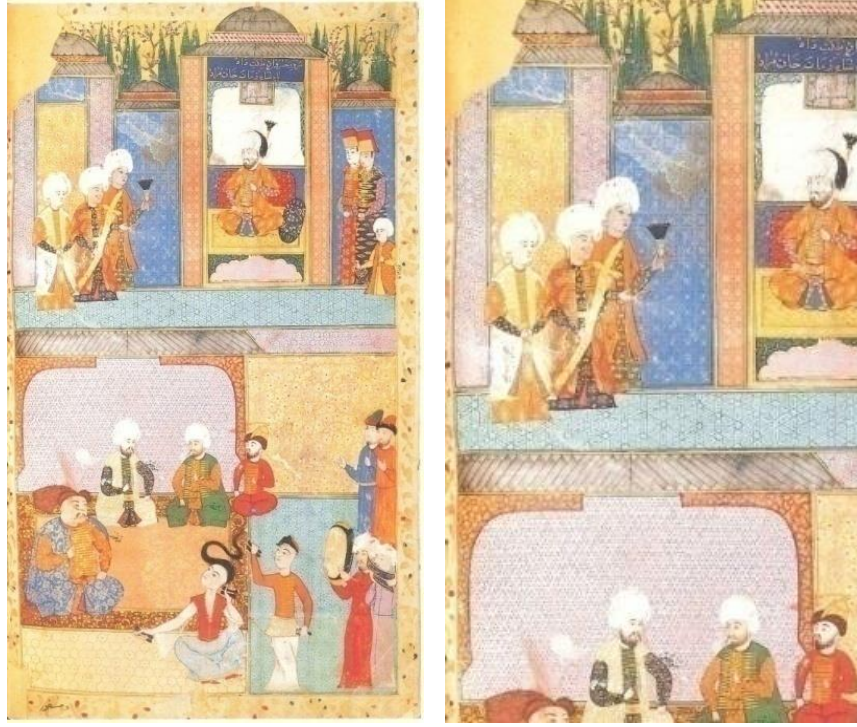
Resim 17: Şahın hamamdan çıkan cariye ile konuşması, *Kurk Vezir Hikâyesi*, 1580 civ., İÜK, T. 7415, y. 20b (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 204, Resim 166).



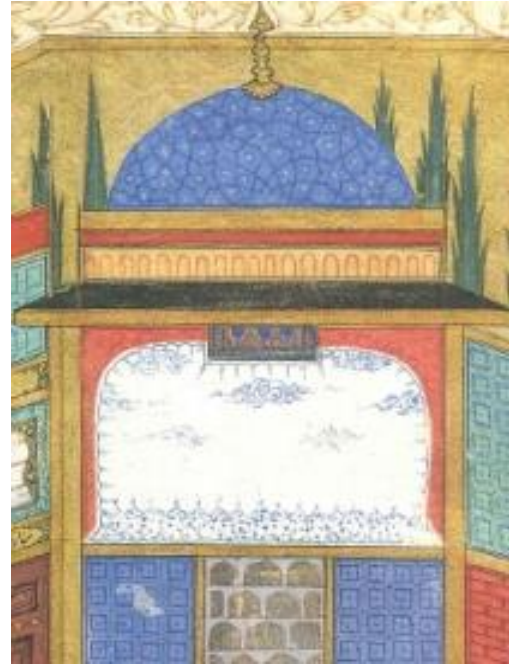
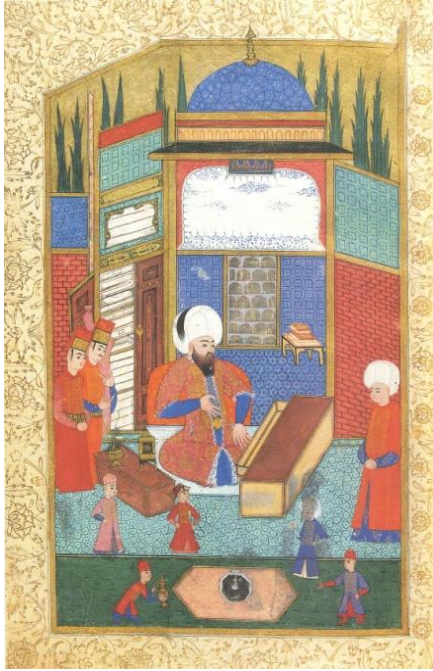
Resim 18: Safevi elçisi Tokmak Han'ın huzura kabulü, *Şehinşâhnâme I*, 1581, İÜK, F. 1404, 41b-42a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 126).



Resim 19: Sultan Süleyman'ın Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyareti, *Zafernâme*, 1579, DCBL, T. 413, y. 38a 19a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 120, Resim 82).

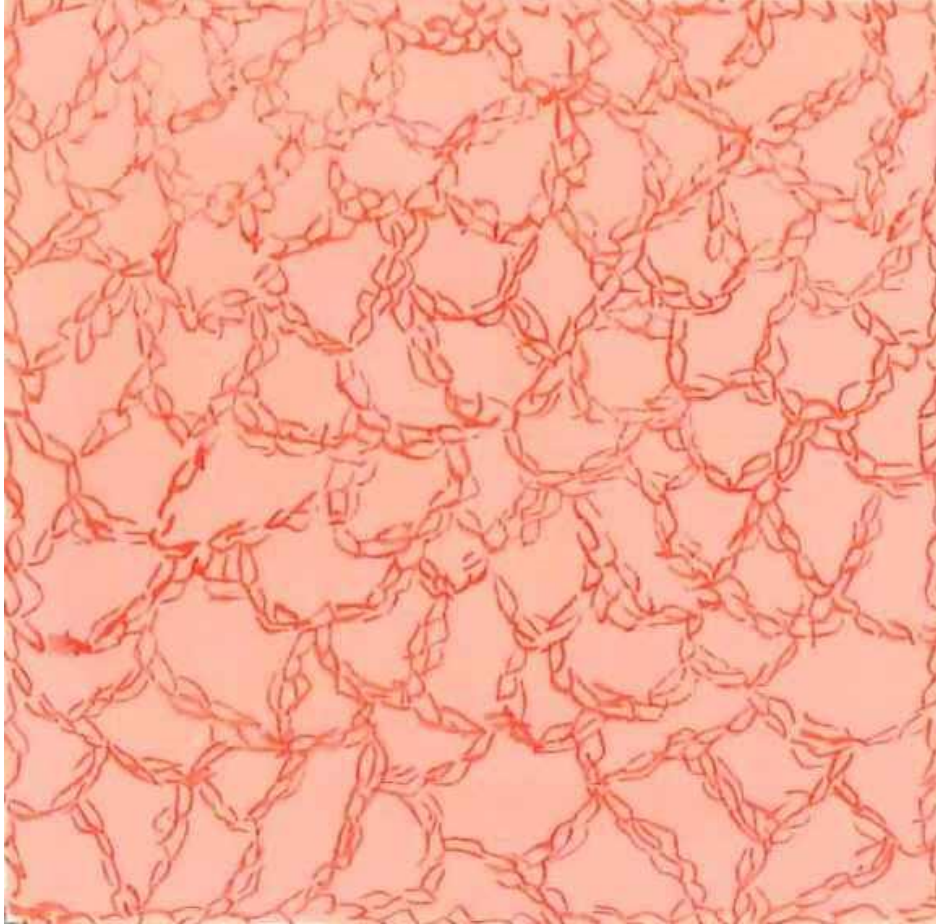


Resim 20: Üstte Sultan III. Murad Has Oda'da; altta Minuçihr'in eğlencesi, *Nusretnâme*, 1584, TSMK, H. 1584, y. 178b (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s.168, Resim 134).



Resim 21: Kanunî Sultan Süleyman ve şehzâdesi, *Şemâilname-i Âl-i Osmân* 1590 civ., TSMK, A. 3592, y. 79a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s.179, Resim 147).

Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu bu kemerler teknik olarak incelendiğinde, Osman'ın bu kemerleri yaparken önce zemin boyamasını yaptığını, sonrasında rengin daha koyu tonu ile bu kemerlerin üzerine ince bir fırça ile ağ dokusu resmettiği görülür (bkz. R. Ç. 1)⁴³⁵. Bu dokudan sonra, kemerin kontürlenmesi yapılmıştır. Bu kontür nüanssız, gelişigüzel bir şekilde yapılmış olup, işçilik yönünde oldukça zayıftır. Zeminin boyası ne çok kıvamlı ne de çok suludur. Boya parlaklıktan uzak mat bir görüntüdedir.



Renkli Çizim 1: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye* minyatürlerindeki kemer dokusu.

Kemerler üzerindeki bu ağ dokusunun kimi portrelerde farklılık gösterdiği görülmüştür. Bu da bize bu portrelerin yapımında farklı ellerin varlığını düşündürür⁴³⁶.

⁴³⁵ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin her birinin bizzat merceğ altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

⁴³⁶ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin her birinin bizzat merceğ altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

4. 1. 1. 2. Geometrik desenlerden oluşan arka plan

Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde görülen bir diğer mekân elemanı da geometrik desenler ile tezyin edilmiş arka zemindir.

Geometrik desen, Orta Asya İslâmi devir yapılarında bolca kullanılan bir tezyini eleman olup bu bölge mimarisinde bolca kullanılmasının nedeni İslâmiyetin kabulü ve dolayısıyla onun figüre karşı mesafeli duruşundan ötürü daha önceki dönemlerde figürle süslenen duvar resimlerinin yerini tezyini bir eleman olarak geometrik desenin almasıdır⁴³⁷.

Bu geometrik tezyin anlayış, Abbasi saraylarında da kendine yer bulmuş, özellikle Orta Asya'da İslâmiyetin çoğaldığı 8. ve 9. yüzyıllarda, Abbasi mimarisinde Orta Asya etkisi ile birlikte geometrik tezyin bolca kullanılmıştır⁴³⁸. Böylece Orta Asya geometrik tezyini Mezapotamya'ya kadar uzanmış ancak bu Orta Asya süslemeciliği asıl gelişimini yine Orta Asya'da sürdürmüş ve Türklerle birlikte İran'a ve oradan da Anadolu'ya taşınarak buralarda yapılan yeni üretimlerle birlikte zenginleşmeye devam etmiştir⁴³⁹.

Geometrik desenlerin formuna baktığımızda, bu form, içerisinden ne kadar motif çıkarılırsa çıkarılsın bütünlüğünden hiçbir şey kaybetmeden sonsuzsa kadar devam eden örüntülerden oluşur. Bir nevi ebed ve ezel kavramlarına denk düşen bu tekrarlı örüntü, belirli kurallar çerçevesinde sürekli olarak açılıp tekrar kapanan, başlayıp biten sonsuz örüntülü bir forma sahiptir. Sahip olduğu bu özellik ile de evrende sürekli yaratılıp, yok edilen, başlayıp biten, bir döngünün modelini oluşturur. Tabiat her bahar dirilip her kış yok olan tekrarlı bir döngüye pervanedir. Gezegenler Güneş etrafında sürekli başlayıp biten bir yörünge etrafında dönüp dururlar. Her yeni gün Güneşin ilk ışıklarıyla başlar ve Güneşin batmasıyla birlikte sona erer ve bu döngü sürekli tekrarlanarak devam edip gider.

İşte yukarıda da anlattığımız gibi, İslâmi tezyinatta çokça kullanılan bu form aslında göz zevkini tatmin etmenin ötesinde görünenin arkasında var olan farklı bir hakikate işaret eder. Geometrik tezyinat, bir form olmadan öte bir hakikatin, bir kelamın tıpkı hat sanatında olduğu gibi belirli ve kurallı ritmik çizgilerle görsel bir forma dönüşmüş şeklidir. İşte bu noktada geometrik form tamda hakikatin, görünenin arkasına gizlendiği bir perde görevini görür. O hakikat ise ancak perde aralandığı zaman görünür.

⁴³⁷ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977, s. 248.

⁴³⁸ Aynı yer.

⁴³⁹ Aynı yer.

İşte Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde mekânı oluşturmak için kullandığı bu geometrik formlar, tamda arkasına gizleyip perdelediği hakikatten ötürü, minyatürde kullanılan diğer öğelerle birlikte mekânın ciddiyetini ve ağırlığını destekler niteliktedir.

Nakkaş Osman yapmış olduğu bu minyatürlerde padişahın gücünü ve iktidarını vurgulamaya çalışmış, bunu geometrik tezyinatın anlam itibariyle taşımış olduğu ağırlıkla ve bu formun zemininde kullandığı mavi renk ile desteklemiştir. Mekânın tezyini için kullanılan bu geometrik formlu zeminin mavi renk ile boyanması hiç de tesadüf değildir. Zira mavi renk eski Türkler ve kısmen Uygurlularda, Gök tanrısını sembolize etmektedir⁴⁴⁰.

Daha önceki bölümde Nakkaş Osman'ın kullanmış olduğu kemerlerin göğü sembolize ettiğini örneklerle birlikte anlatmaya çalışmıştık. İşte tam bu noktada zemini mavi renkli olan geometrik tezyinatın, gök vurgusu yaptığını ve bunun kullanılan kemer ile birlikte 'göğün hükümdarı' imgesini pekiştirdiğini görmekteyiz. İşte bu ikili birlikte, mekânı alelâde bir yer olmaktan çıkarıp padişahın gücüne ve iktidarına yaraşır bir şekle dönüştürür.

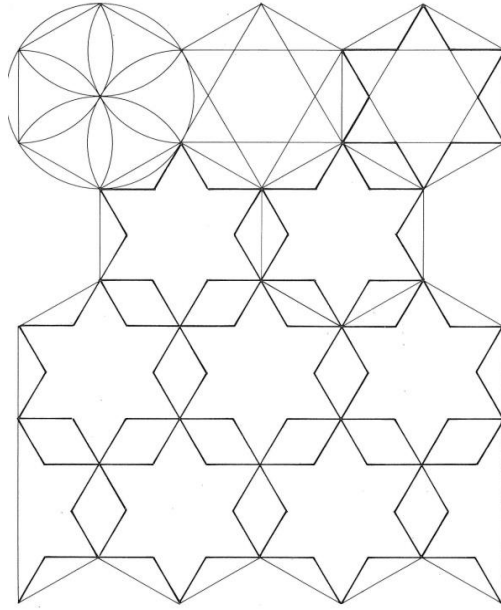
Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde kullanmış olduğu bu geometrik desenler, İslâm sanatında görülen üç boyuttan uzak, iki boyutlu sathi tezyini anlayışın bir devamıdır. Onun bu minyatürlerinde, klâsik denilebilecek bu iki boyutlu sathi tezyini anlayış kendini pek çok yerde gösterir. Padişahların üzerlerine giymiş oldukları kaftanların kumaş desenlerinde görülen klâsik sathi tezyini anlayış, ışık gölgenin dolayısıyla üç boyutun olmadığı boyama şekli, bahsi geçen iki boyutlu sathi tezyini anlayışın kendini gösterdiği alanlardır. Görüldüğü gibi Nakkaş Osman, kullanmış olduğu bu geometrik desenlerle aslında klâsik denilen bir üslubun devamını sağlar.

Toplamda 12 adet olan bu portrelerde 4 değişik geometrik desen kullanılmış olup ağırlıklı olarak kullanılan desen 'altılı yıldız'dır ve bu desen 9 padişahta kullanmıştır. Diğer 3 desen ise 1 er kez kullanmıştır.

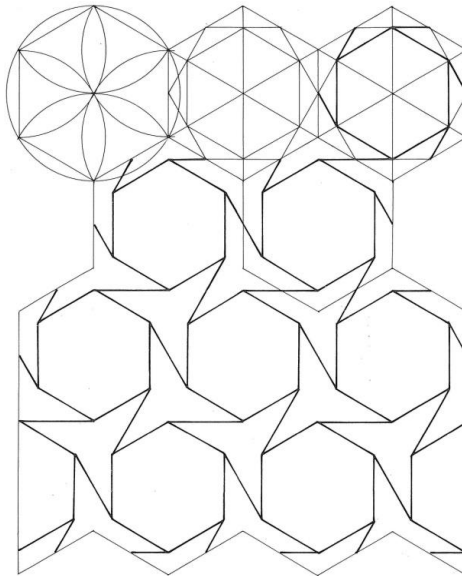
Osman Gazi (1259-1324), Murad Hüdavendigâr (1326-1389), Yıldırım Bayezid (1360-1403), Sultan II. Murad (1404-1451), Fatih Sultan Mehmed (1432-1481), II. Bayezid (1447-1512), Yavuz Sultan Selim (1470-1520), Kanunî Sultan Süleyman (1495-1566) ve Sultan II. Selim (1524-1574) olmak üzere 9 padişah portresinde 'altılı yıldız' desenini (bkz. R. 22, Belge 1, Çizim 1f, Belge 3, Çizim 3f, Belge 4, Çizim 4d, Belge 6, Çizim 6e, Belge 7, Çizim 7d, Belge 8, Çizim 8d, Belge 9, Çizim 9g, Belge 10, Çizim 10d, Belge 11, Çizim 11g), Orhan Gazi portresinde 'firıldak' desenini (bkz. R. 23, Belge 2, Çizim

⁴⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 280.

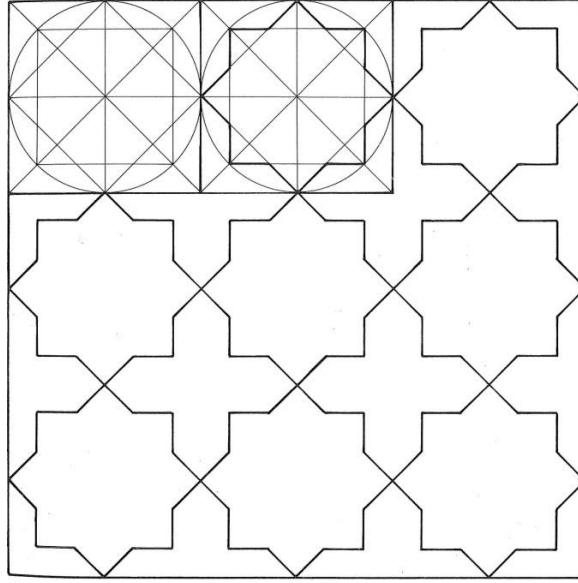
2d), Çelebi Mehmed portresinde ‘altıgen’ desenini (bkz. Belge 5, Çizim 5d), Sultan III Murad portresinde ise ‘sekizli yıldız’ (bkz. R. 24, Belge 12, Çizim 12d) desenini kullanmıştır.



Resim 22: Altılı Yıldız (Issam El-Said- Ayşe Parman, *Geometric Concepts in İslâmic Art*, World of İslâm Festival Publishing Compahn, London 1990, 57, Figure 43).



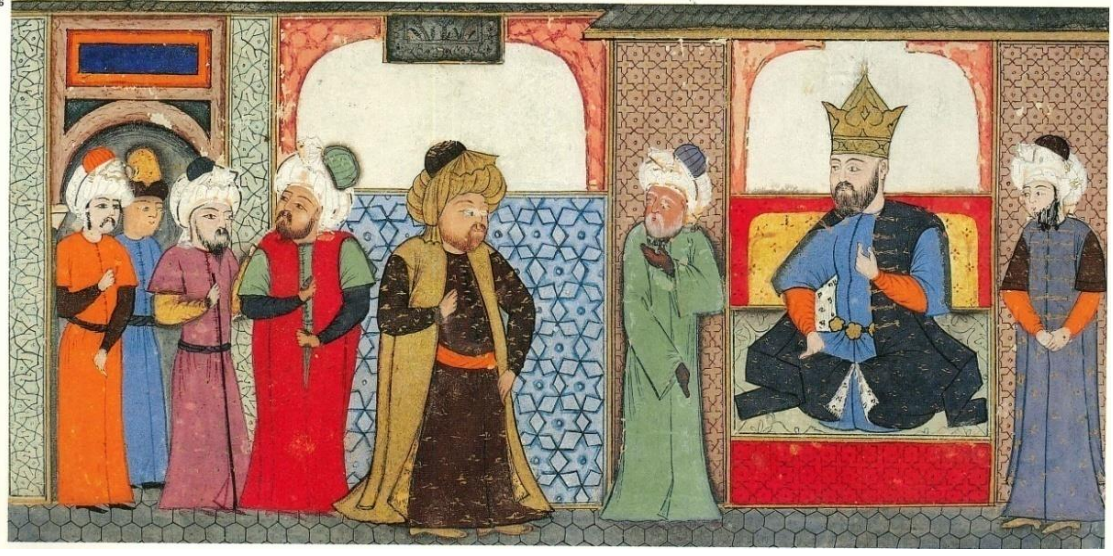
Resim 23: Fırıldak (Issam El-Said- Ayşe Parman, *Geometric Concepts in İslâmic Art*, World of İslâm Festival Publishing Compahn, London 1990, s. 57, Figure 53).



Resim 24: Sekizli Yıldız (Issam El-Said- Ayşe Parman, *Geometric Concepts in İslâmic Art*, World of İslâm Festival Publishing Compahn, London 1990, s. 13).

Nakkaş Osman, bu minyatürlerde kullanmış olduğu tekrarlayan mekân öğeleri, padişahların giyim ve oturuş şeklindeki süreklilik, kullanılan tekrarlı ya da benzer renkler ve serinin tümünde hissedilen benzer anlatım dili ile aslında tekrarlayan bir kalıp oluşturarak minyatürde bir ritim yakalamaya çalışmıştır. İşte bu tekrarlayan ritim kendini geometrik desenler ile de gösterir. Bu ritim, çoğunlukla ‘altılı yıldız’ deseninin kullanımıyla tezyinlenen arka planın, 3 portrede 3 farklı geometrik desen kullanılmasıyla birlikte bir nebze olsun kırılır. Nakkaş Osman’ın bu 3 farklı geometrik deseni kullanarak mevcut ritmi neden bozduğu bilinmemektedir.

Yapılan kaynak taramalarında bu minyatürlerde görülen geometrik desenlerin aynısına, Osmanlı minyatürlerinde her dönem rastlanıldığı görülmüş olup bunun yanında Horosan (Abbasi) minyatürlerinde, *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* öncesi Osmanlı minyatürlerinde (bkz. R. 25- R. 31), 17. yüzyıl Babür minyatürlerinde ve 14, 15, 16 ve 17. yüzyıl İran minyatürlerinde de bu geometrik desenlerin aynalarına rastlanılmıştır.



Resim 25: İskender'in cülusu, *Tercüme-i Şahnâme*, 1560 civ., TSMK, H. 1522, y. 369b (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 114, Resim 76).



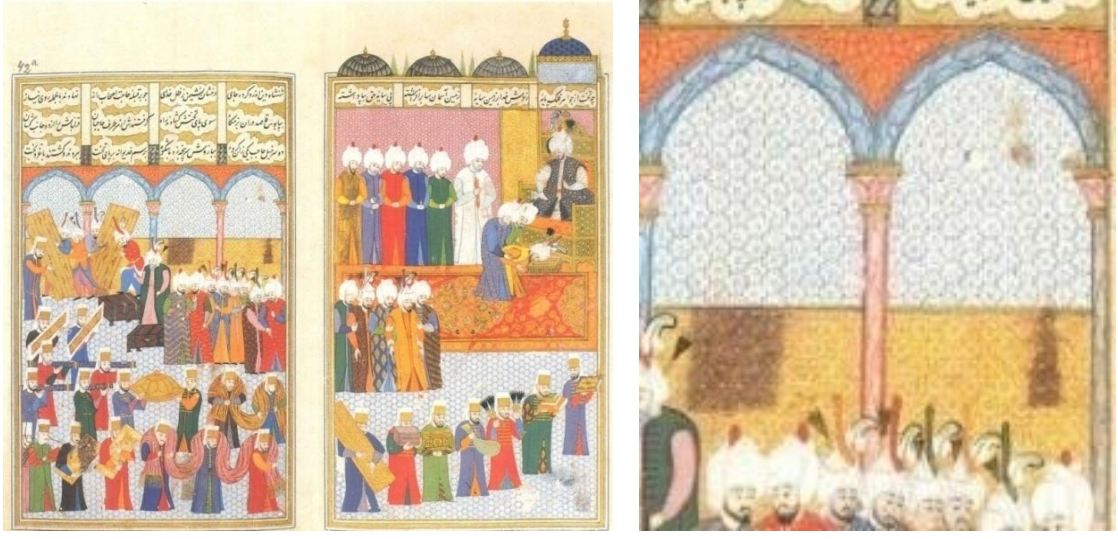
Resim 26: *Şehnâme-i Selim Han*, 1581, TSMK, A. 3593 (Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 61).



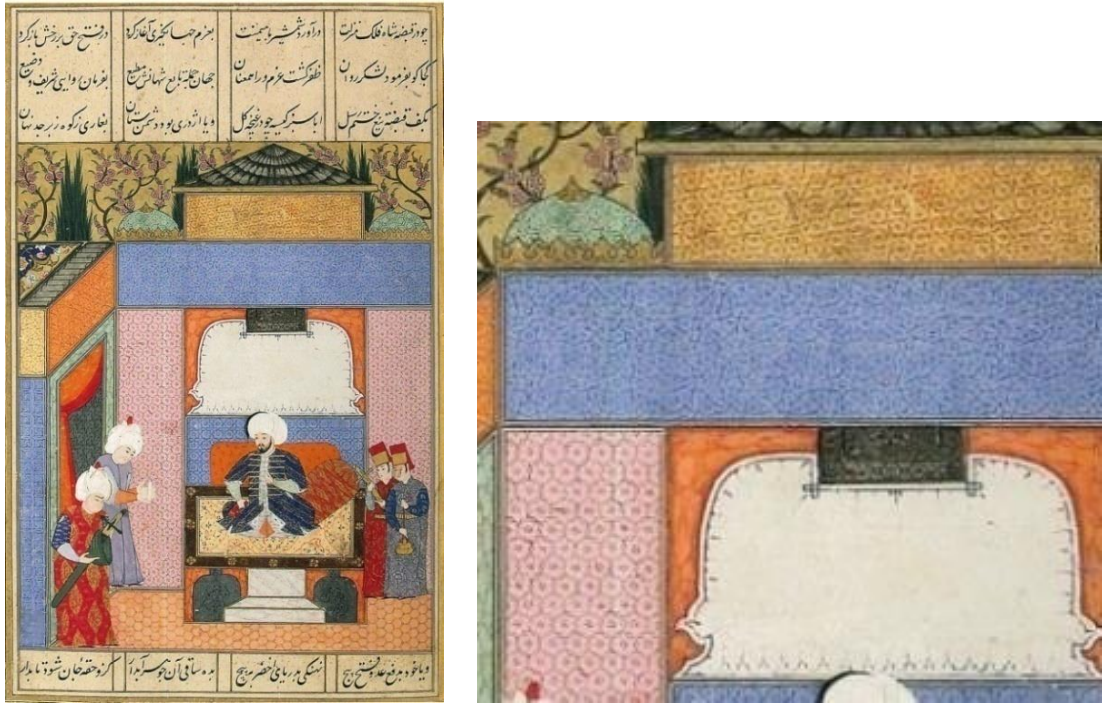
Resim 27: *Şehinşâhnâme-i Salis*, 1597, İÜK, F. 1404 (Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 63).



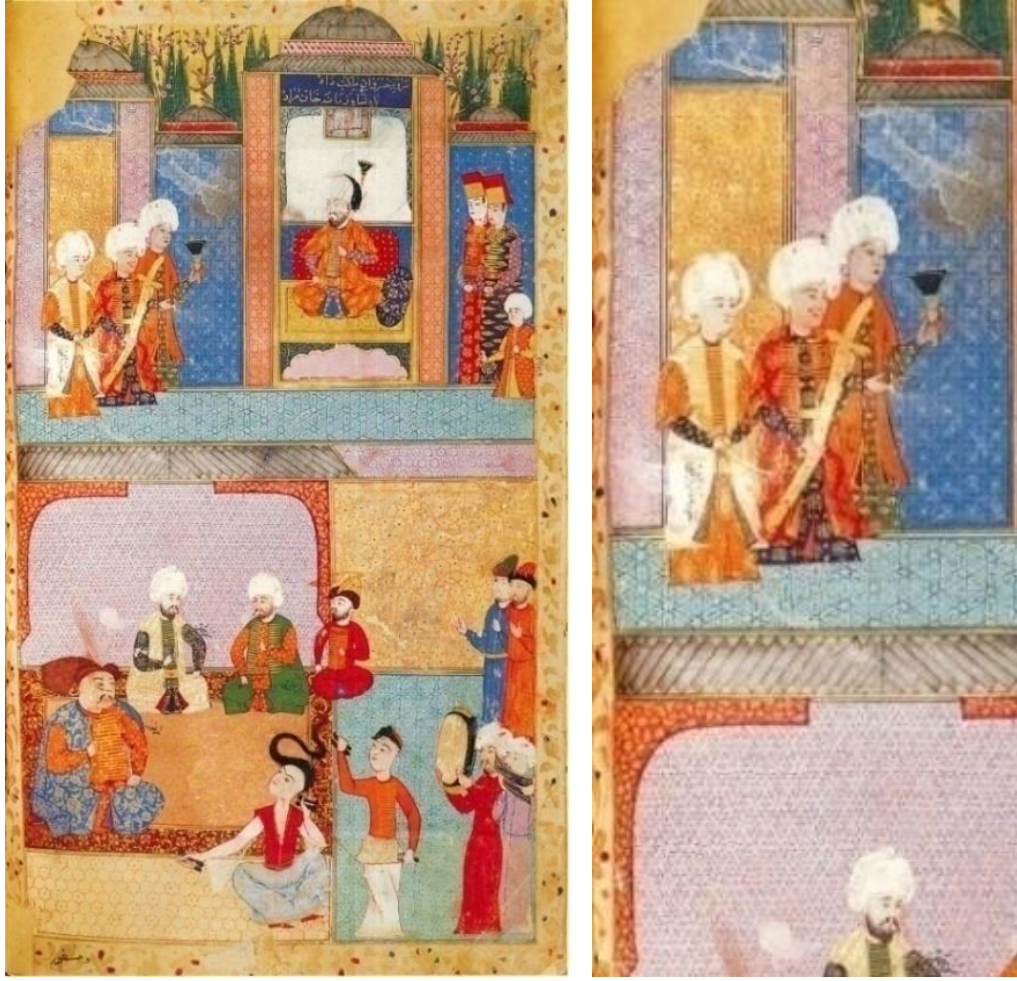
Resim 28: *Hünernâme I*, 1584, TSMK, H. 1523 (Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 192).



Resim 29: *Şehinşâhnâme I*, 1581, İÜK, F. 1404, y. 41b-42a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 126, Resim 88).

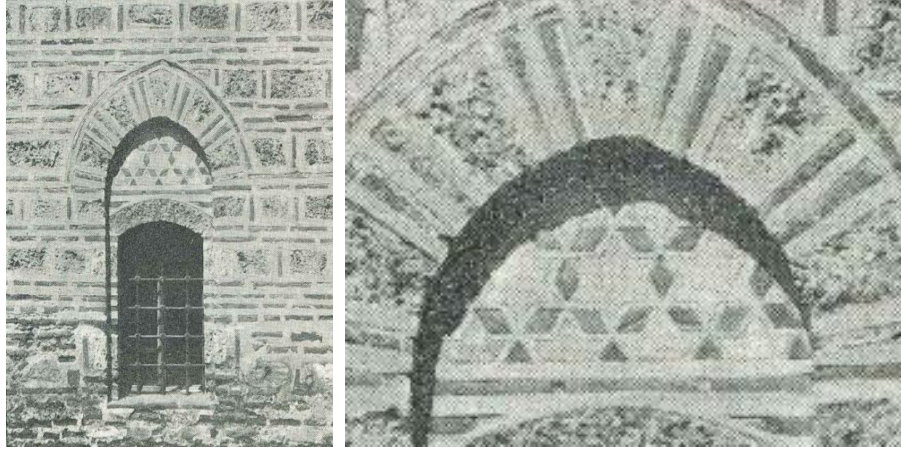


Resim 30: *Şehinşâhnâme I*, 1581, İÜK, F. 1404, y. 25a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 128, Resim 90).

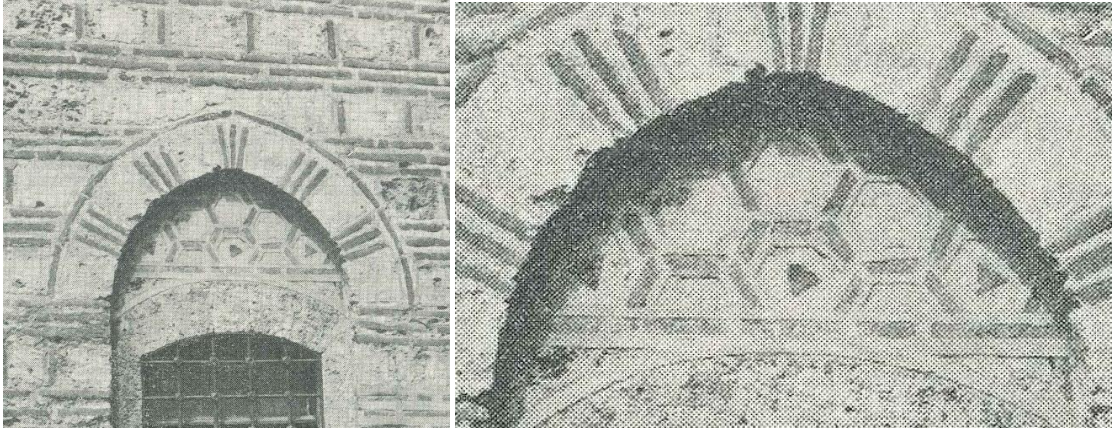


Resim 31: *Nusretnâme*, 1584, TSMK, H. 1365, y. 178b (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 169, Resim 136).

Kaynak taramalarında bu geometrik desenlere minyatürler dışında kimi Kuran süslemelerinde, mimaride, ahşap işçiliğinde, çinide ve kimi zaman mermer figürler üzerinde de rastlanılmıştır (bkz. R. 32, R. 33).



Resim 32: Bursa Yıldırım Medresesi pencere alınlığı, 1390 (D17) (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s. 442, Resim 428).



Resim 33: Bursa Yıldırım Medresesi Pencere alınlığı, 1390 (D22) (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s. 445, Resim 432).

Bu portrelerde kullanılan geometrik tezyinat teknik olarak incelendiğinde birkaç ilginç nokta dikkati çeker. Örneğin üzerine geometrik tezyinatın yapıldığı mavi zemin renginin, kimi portrelerde lila renge kaçtığı görülmüştür. Bu da bize bu portrelerde zeminlerinin aynı anda, boyanmadığını gösterir.

Büyüteçle yapılan incelemede kemerin, geometrik desenin yapılmış olduğu bölge ile kesişmiş olduğu hat boyunca, somonumsu kemer renginin altında üzerine geometrik tezyinin yapıldığı zemin rengi görülür. Bu Osman Gazi minyatüründe çok açık bir şekilde görülür. Bu minyatürün sağ üst köşesinde kemer zemin boyası dağılmış olup boyanın dağıldığı yerde kemer renginin altında üzerine geometrik tezyinatın yapıldığı

zemin rengin görüldüğü gözlenmiştir. Tüm bunlar bize üzerine geometrik tezyinatın yapıldığı zeminin, kemerden daha önce boyandığını gösterir. Bu boyama sırası eser içerisinde yer alan tüm minyatürlerde aynıdır. Demek ki nakkaş, çalışmasında önceden bir sıra belirlemiş ve her bir minyatürde renkleri bu önceden tasarladığı sıra ile boyamıştır.

Zemin hareli bir şekilde boyanmış olup bu boyanın altından zemindeki kâğıdın rengi gözükür⁴⁴¹. Bu da bize boyanın zemin üzerine sulu bir şekilde sürülmüş olduğunu gösterir.

Zemin boyası hafif parlaktır. Renklerdeki hafif parlaklık bu minyatürlerde kullanılan tüm açık renklerde kendini gösterirken beyaz rengin kullanıldığı sarıklarda parlaklık en üst seviyededir. Beyaz rengin kullanıldığı bu kısımda, boya yer yer zeminden kopmuş olup bu kopan kısımlar bir büyüteç altında incelendiğinde boyanın zemin üzerinde adeta bir kabuk oluşturmuş olduğu ve üzerinde tıpkı yumurta aharında kimi zaman rastlanılan ince çatlakların olduğu görülmüştür. Tüm bunlar bize boya içerisine yumurta akının katılmış olabileceğini ve bundan ötürü renklerin parlak olduğunu düşündürür.

Zemin boyandıktan sonra bu zemin üzerine koyu bir ton ile geometrik desenler yapılmıştır. Mercek altında yapılan inceleme sırasında, üzerine geometrik desenin yapıldığı zemin renginin altında belirli ölçülerle çizilmiş somon rengi yatay çizgiler görülmüştür. III Murad minyatüründe ise bu çizgiler yem yatay hem de dikey şekilde gözükür. Demek ki Nakkaş bu geometrik desenlerin yapımı için kolaylık sağlaması amacıyla zemine somon rengi bir boya ile çizgiler çekmiştir.

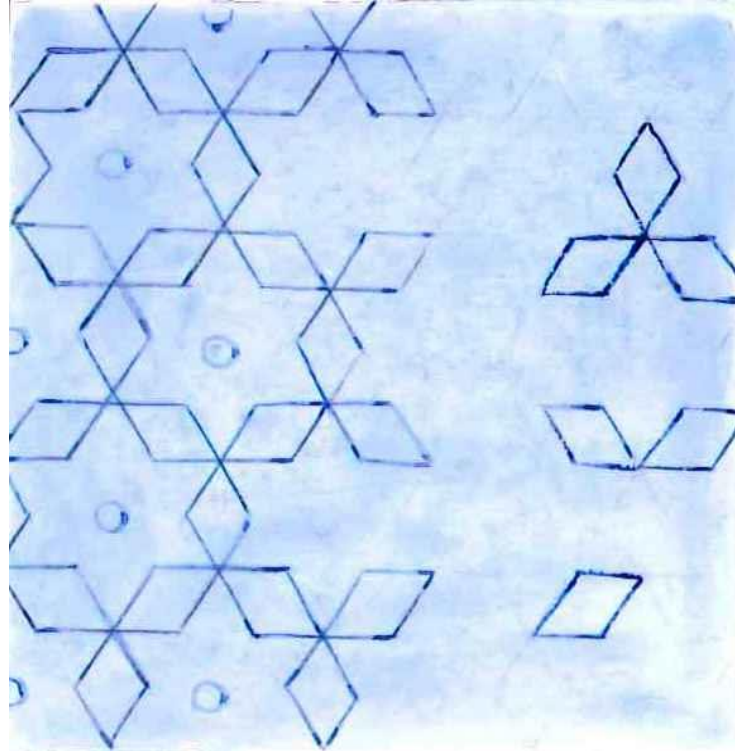
Zemin boyamanın ardından, koyu mavi renk kullanarak geometrik desenler yapılmıştır. Ancak bu desenlere baktığımızda yer yer desenlerde daha koyu renk boya kullanarak başka bir el tarafından düzeltme yapıldığı görülmektedir. Bu düzeltmelerin ne zaman yapıldığı bilinmemektedir.

Altılı yıldız desenini mercek altında incelediğimizde, birim desenin formu, nakkaşın deseni hangi sıra ile yapmış olduğu hakkında fikir verir. Nakkaş deseni yatay çizgiler üzerinden yürütmek yerine parçaları tek tek yaparak bütüne ulaşma yoluna gitmiştir. Bunu aynı yatay hat üzerinde bulunan çizgilerin aynı hizada olmamalarından anlamaktayız (bkz. R. 34). Nakkaş deseni oluştururken aynı yatay hatta olan çizgileri birlikte yapmak yerine deseni eşkenar dörtgenler üzerinden ilerletmiştir (bkz. R. Ç. 2).

⁴⁴¹ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin her birinin bizzat mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.



Resim 34: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563) minyatürlerinden geometrik desen ayrıntısı.



Renkli Çizim 2: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* minyatürlerindeki 'altılı yıldız' deseninin öngörülen yapım sırası.

Bu geometrik desenlerde, birkaç farklı elin varlığı hissedilir. Bu el farkı Orhan Gazi, Çelebi Mehmed ve III. Murad portrelerinde açıkça görülmektedir. Zira bu portrelerde işçilik diğer portrelerden bariz bir şekilde çok daha iyidir. Bu durumda çoğu kaynakta yazılı olanın aksine, bu eserde yer alan portrelerin bizzat Nakkaş Osman tarafından yapılmadığını düşünmekteyiz. Zira portreler tek bir elden çıkmış olsa idi portreler arasında böylesi bariz el farklarının olmamış olması gerekirdi. Bu durum bize bu portrelerin, Nakkaş Osman'ın bizatihi kendisi tarafından değil o ve onun başkanlığındaki bir ekip tarafından yapılmış olabileceğini düşündürür.

4. 1. 1. 3. Padişahın üzerine oturduğu zemin

Nakkaş Osman minyatürlerinde, padişahların üzerine oturmuş olduğu zeminin hafifçe yüksek bir platform, bir taht olabileceği ile ilgili görüşümüzü yukarıda belirtmiştik. Padişahların oturmuş olduğu bu platformun üzerinde bir örtü bulunur. Çelebi Mehmed, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II Selim ve III. Murad minyatürlerinde padişahların üzerine oturmuş olduğu bu örtüler dört bir köşesi desenli bordür ile çerçevelenmiş olan bir yer yaygısıdır. Doğu resim sanatında, özellikle Osmanlı⁴⁴², İran ve Babür resimlerinde figürlerin ve padişahların bir yer yaygısı ya da halı üzerinde resmedilmesi her dönem sıklıkla karşılaşılan bir durum olup yapılan görsel taramalar bu sonucu teyit etmiştir.

Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde tezyini bir anlayışın hâkim olduğunu daha önce de söylemiştik. Üst zeminde geometrik desen kullanımıyla başlayan bu tezyini anlayış zeminde görülen yaygıların, erken dönem Osmanlı süsleme sanatında sıkça rastlanılan desenlerle bezenmiş olmasıyla devam ettirilir.

Kullanılan yaygıların her biri farklı desene sahip olup Murad Hüdavendigâr ile Yıldırım Bayezid'in (bkz. Belge 3, Çizim 3d, Belge 4, Çizim 4f), Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim'in portrelerinde görülen yaygılar hemen hemen birbirlerinin aynısıdır (bkz. Belge 9, Çizim 9f, Belge 10, Çizim 10f, Çizim 10g, Belge 11, Çizim 11f).

Çelebi Mehmed, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II Selim ve III. Murad portrelerinde görülen yaygılar dört köşe boyunca desenli bir bordür içerirken (bkz. Belge 5, Çizim 5f, Belge 6, Çizim 6b, Belge 7, Çizim 7f, Belge 8, Çizim 8c, Belge 9, Çizim 9f, Belge 10, Çizim 10g, Belge 11, Çizim 11f, Belge 12, Çizim 12e) Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid portrelerindeki yaygılar bordürsüz olarak tasarlanmıştır (bkz. Belge 1, Çizim 1d, Belge 2, Çizim 2e, Belge 3, Çizim 3d).

⁴⁴² Bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, Resim 9, Resim 153, Resim 173.

Osman Gazi, Osmanlı süsleme sanatında sıkça görülen ‘üç benek’ motifli bir yaygı üzerinde otururken (bkz. Belge 1, Çizim 1d) Orhan Gazi’nin üzerinde oturmuş olduğu yaygının üzerinde görülen desene, araştırma esnasında karşılaşmış olduğumuz bir örnek dışında başka hiçbir yerde rastlanılmamıştır (bkz. Belge 2, Çizim 2e).

Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid portrelerinde görülen yaygılar, orta kısımda bulunan desenler dışında tamamen birbirlerinin aynısıdır (bkz. Belge 3, Çizim 3d, Belge 4, Çizim 4f). Bu yaygılar tepelikli ayırma rumi ile tezyin edilmiş olup Murad Hüdavendigâr portresindeki yaygının orta kısmı negatif ‘üç benek’ ve içi rumi ile tezyin edilmiş ‘mekik’ deseni ile Yıldırım Bayezid portresindeki yaygının ise orta kısmı üçlü yaprak deseni ile tezyin edilmiştir.

Çelebi Mehmed portresindeki yaygı, üzerinde yarım palmetler olan üç ayrı dalın, saç örgüsü şeklinde örüldüğü ,‘üç iplik rumi’ denilen bir bordür ile çerçevelenmiştir. Yaygının orta kısmı ise dört bir tarafında tepelikli rumi deseni içerir (bkz. Belge 5, Çizim 5f).

Sultan II. Murad portresindeki yaygının orta kısmında desen bulunmazken dört bir kenarı desenli bir bordür ile tezyin edilmiştir. Bu bordür, bir kıvrık dal üzerinde altı yapraklı bir penç ve ardından bir gonca gelecek şekilde sonsuz örüntülü bir desene sahiptir. İplik üzerindeki her bir altı yapraklı pençten birbirine aksi istikamette bir gonca ve bir yaprak çıkarken, ana iplik üzerinde yer alan her bir goncadan ise üzerinden iki yaprak çıkan bir gonca çıkar (bkz. Belge 6, Çizim 6b).

Fatih Sultan Mehmed portresindeki yaygı, dört bir kenarında yarım palmetlerin altlı üstlü yerleştirilmesiyle oluşturulmuş bir bordür içerir. Bu yaygının orta kısmı ise dört bir kenarında tepelikli ayırma rumi deseni içerir (bkz. Belge 7, Çizim 7f).

II. Bayezid portresindeki yaygı da dört bir kenarında desenli bir bordür içerir. Bordür, kıvrık bir dal üzerinde beş yapraklı bir penç ardından bir gonca gelecek şekilde sonsuz örüntülü negatif bir desene sahiptir. Bu kıvrık dal üzerine yerleştirilmiş her bir penç ve goncadan ise birer adet yaprak çıkar. Yaygının orta kısmı, dört bir köşesinde tepelikli ayırma rumi deseni içerirken, boş olan orta kısım negatif şekilde yapılmış ‘üç benek’ ve içi boş bir daireden oluşan desen ile doldurulmuştur (bkz. Belge 8, Çizim 8c).

Yavuz Sultan Selim portresinde görülen yaygı da yine dört bir kenarında desenli bir bordür içerir. Bordür hurdelenmiş bir tepelik ve tepelikten birbirlerine aksi istikamette çıkan iki iplikten oluşur. Bu ipliklerin her birinin üzerinde farklı stilize edilmiş iki adet gonca bulunur. Yaygının bordürü bu desenin tekrarlayan örüntüsünden oluşur. Yaygının orta kısmı ise ortasında gonca bulunan ayırma rumi ile bezenmiştir (bkz. Belge 9, Çizim 9f).

Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim'in üzerinde oturdukları yaygıların deseni Yavuz Sultan Selim portresinde görülen yaygının deseni ile aynı olup II. Selim'in üzerinde oturduğu yaygının orta kısmında desen bulunmaz (bkz. Belge 10, Çizim 10f, 10g, Belge 11, Çizim 11f).

III. Murad'ın üzerinde oturmuş olduğu yaygının dört bir kenarı Eski Yunan sanatının geometrik bordürü⁴⁴³ olan 'meander' deseni ile tezyin edilmiştir (bkz. Belge 12, Çizim 12e). Bu halı geometrik desenli bir bordür içermesi ile serinin diğer padişah portrelerinde görülen halılardan ayrılır. Zira serinin diğer portrelerinde, yaygı bordürleri bitkisel veya bitkisel ve rumi desenlerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Nakkaş Osman bu hareketi, eserin yapımında desteğini esirgemeyen dönemin padişahı III. Murad'ın serinin son padişahı olduğuna vurgulamak için yapmış olmalıdır.

Bu yaygıların tezyininde, erken devir Osmanlı tezyin sanatında (1300–1453) sıkça kullanılan desenler kullanılmış olup bu desenlerin kullanımına sonraki dönemlerde de devam edilmiştir⁴⁴⁴.

Araştırma esnasında bu desenlere, minyatür, tezhip, cilt ve mimari tezyinde de karşılaşılmıştır. Bu örneklerle ait görsellerin tümünün, çalışmaya eklenme şansı olmadığından, bahsedilen desenlerin her birine birkaç örnek verilmek suretiyle yetinilmiştir.

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı kumaşlarında görülmeye başlayan⁴⁴⁵ Osman Gazi'nin üzerinde oturmuş olduğu yaygının tezyininde kullanılan 'üç benek' motifine örnek olarak Yavuz Sultan Selim'in kaftanını verebiliriz (bkz. R. 35).

⁴⁴³ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s. 28.

⁴⁴⁴ Bu tespit araştırma sırasında yapılan görsel taramalar sonucunda elde edilmiştir.

⁴⁴⁵ Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011, s. 185.



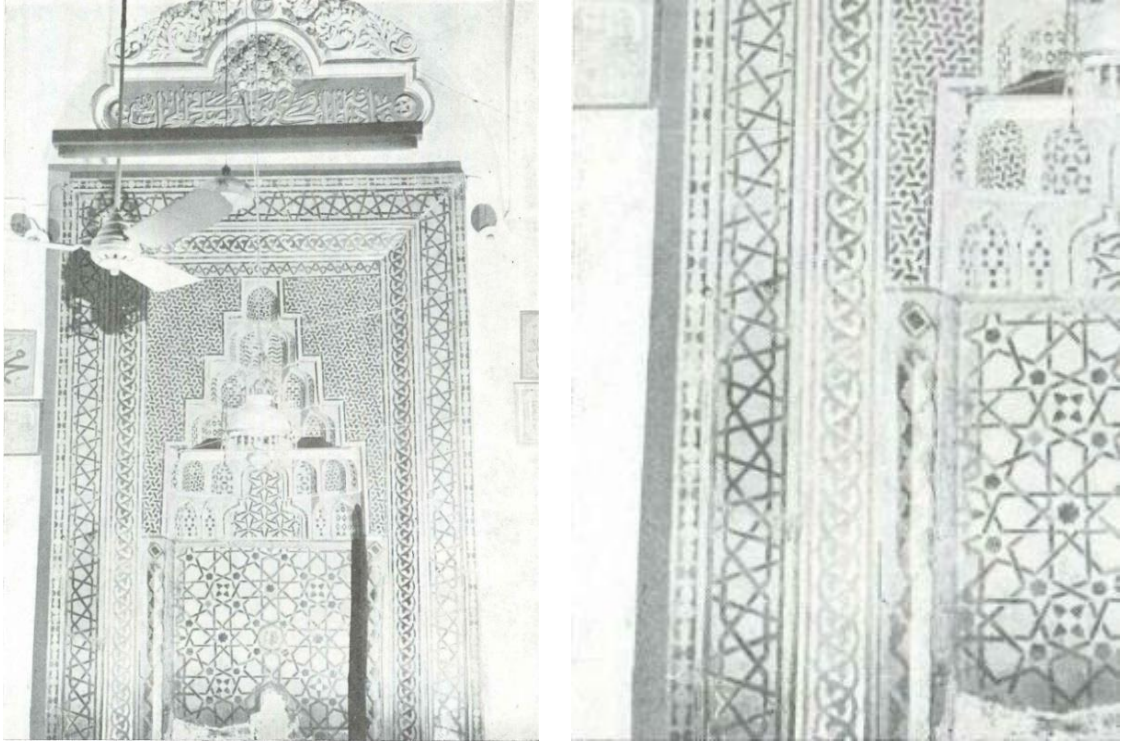
Resim 35: Yavuz Sultan Selim'e ait üç benek motifli serenk kaftan, 16. yüzyılın ilk yarısı, TSM 13/41 (Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011, s. 90, Foto 63).

Çelebi Mehmed'in üzerinde oturduğu yaygıda görülen 'üç iplik rumi' deseni, hemen her teknikte ve her çeşit malzeme ile uygulaması yapılabilen bir desen olup bu desenli bordür, taş, alçı, ağaç gibi malzeme ile kabartma olarak, çini, kalemişi ve tezhipte fırça ile yüzey süslemesi olarak karşımıza çıkarken, geç devirde tekstil alanında da bu desene rastgelinir⁴⁴⁶. Nitekim 18. yüzyıl sonu ya da 19. yüzyıl başına ait olduğu düşünülen bir Hereke halısının dış bordüründe bu desene rastlanılır⁴⁴⁷. 'Üç iplik rumi' desenininin karşılaştığı uygulamalara örnek olarak İran, Sultaniye'deki Olcaytu Anıt Mezarı kemer bordürünü⁴⁴⁸, Birgi, Ulu Camii mihrap bordürünü (bkz. R. 36), Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan bir deri cildi verebiliriz.

⁴⁴⁶ Yıldız Demiriz, a. g. e., s. 36.

⁴⁴⁷ Aynı yer.

⁴⁴⁸ Bkz. Sonia P. Seher-Thoss, *Design and Color in İslâmic Architecture*, Smithsonian Institution Press, Washington 1968, s. 97.



Resim 36: Birgi Ulu Camii 1312–13 (Ömür Bakırer, *Oniç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrablari*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1976, Levha LXVII, Resim 151).

Hemen hemen her tekniğe uygulanabilen bir desen olan kıvrık dal bordürüne⁴⁴⁹, II. Murad ve II. Bayezid portrelerinde ki yaygılarda da rastlanır (bkz. Belge 6, Çizim 6b, Belge 8, Çizim 8c). Bu portrelerdeki yaygılarda bir kıvrık dal üzerinde altı yapraklı bir penç ve ardından bir gonca gelecek şekildeki sonsuz örüntülü desen görülmekte olup bu desenin görüldüğü uygulamalara örnek olarak Tebriz’de bulunan ve Timur dönemine ait Mavi Camii çinilerini⁴⁵⁰, Edirne Muradiye Camii çini panosunu (bkz. R. 37) örnek olarak verebiliriz.

⁴⁴⁹ Yıldız Demiriz, a. g. e., s. 36.

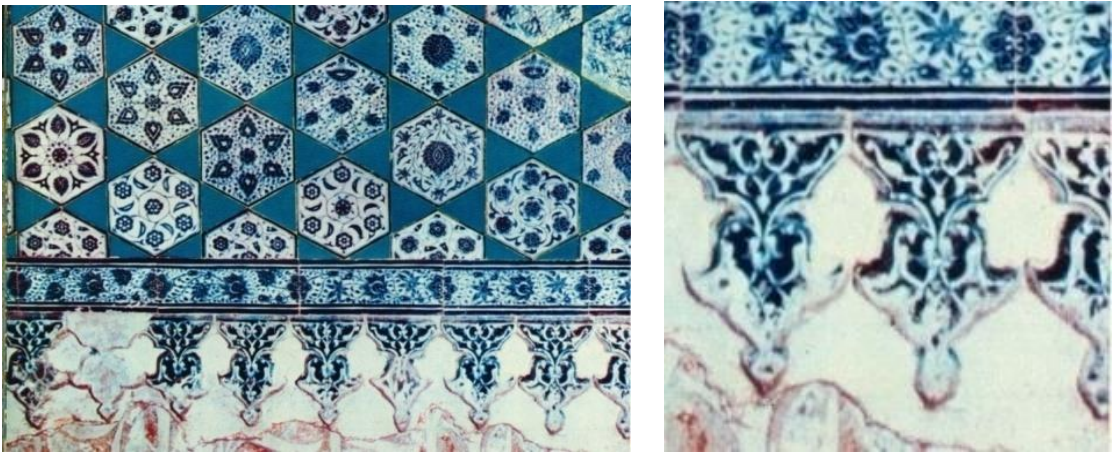
⁴⁵⁰ Bkz. Sonia P. Seher-Thoss, *Design and Color in İslâmic Architecture*, Smithsonian Institution Press, Washington 1968, s. 165



Resim 37: Muradiye Camii çini pano, Edirne, 15. yüzyıl başı (Sedat Hakkı Eldem, *Türk Mimari Eserleri*, Works of Turkish Architecture, İstanbul 1988, Resim 366).

Fatih Sultan Mehmed'in üzerinde oturduğu yaygının bordüründe görülen, yarım palmetlerin altlı üstlü yerleştirilmesiyle oluşturulmuş desene (bkz Belge 7, Çizim 7f) *Hünernâme I'*e ait bir minyatürü örnek olarak verebiliriz ⁴⁵¹.

Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim portrelerinde görülen yaygıların bordüründe görülen içerisi rumi ile süslenmiş palmet deseninin (bkz. Belge 9, Çizim 9f, Belge 10, Çizim 10g, Belge 11, Çizim 11f) rastlandığı örneğe Muradiye Camii çini panosunu (bkz. R. 38) ve Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan bir halı seccadeyi örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 39).



Resim 38: Muradiye Camii çini pano, Edirne, 15. yüzyıl başı (Sedat Hakkı Eldem, *Türk Mimari Eserleri*, Works of Turkish Architecture, İstanbul 1988, Resim 366).

⁴⁵¹ Bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 141, Resim 104.



Resim 39: 16. yüzyıl halı seccade, TSM, Env No. 13/2020 (Hülya Tezcan, Sumiyo Okumura, *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2007, s. 35).

III. Murad portresinde görülen yaygının bordüründe yer alan ‘meander’ deseninin (bkz. Belge 12, Çizim 12e) karşılaştığı uygulamalara örnek olarak Kayseri-Sivas yolu üzerinde bulunan Sultan Hanım Köşk Mescidi taş süslemelerini⁴⁵², Kayseri, Huant Hatun Türbesi mihrabını⁴⁵³, Diyarbakır Bıyıklı Mehmed Paşa Camii mihrabını ve 16. yüzyıl bir Osmanlı bohçasını (bkz. R. 40) verebiliriz.



Resim 40: 16. yüzyıl Osmanlı ipek parçalı bohça, TSM, Env. no. 31/255 (Hülya Tezcan, Sumiyo Okumura, *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2007, s. 124).

⁴⁵² Bkz. Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı (Cilt I-II) Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, s. 279, Resim 278.

⁴⁵³ Bkz. Ömür Bakırcı, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1976, Levha XLIII, Resim 95.

Bu portrelerdeki yaygılar teknik olarak incelendiğinde, önce zemin boyamasının yapıldığı, ardından bu zemin üzerine desenlerin çalışılmış olduğu görülür. Tüm seri boyunca zemin boyamalarında fırça hareketi görülmekte olup bu boyalar boyanın altından kâğıdının zemin renginin gözükmeye izin verecek kadar sulu bir kıvamda hazırlanarak kullanılmıştır (bkz. R. Ç. 3).



Renkli Çizim 3: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye* Osman Gazi portresindeki yaygı üzerinde görülen desen.

Yaygılar üzerinde görülen desenler, eskiz kullanılmadan serbest fırça tekniği ile yapılmıştır. Zira aynı yaygıdaki iki deseninin büyüklükleri, formları, motifler arasındaki mesafeler birbirlerinden farklılık gösterir. Ayrıca kimi durumda bir iplik üzerinde gonca ve çiçek şeklinde devam eden sonsuz örüntülü desenin, II. Murad ve II. Bayezid portrelerindeki yaygılarda görüldüğü gibi olmadık yerinden aniden gonca ve çiçeğin yönü örüntünün tam tersi istikamette devam etmeye başlaması da tüm bunlar desenlerin eskiz çalışması yapılmadan çalışılmış olduğunun göstergesidir (bkz. Belge 6, Belge 8).

4. 1. 1. 4. Yastık

Nakkaş Osman portrelerinde mekânı oluşturan öğelerden biri de padişahların sırtını yasladıkları yastıklardır. Yastık, Doğu resminde sıklıkla kullanılan bir eleman olup padişahların resmedilmesinde kullanılan geleneksel kalıbın da ayrılmaz bir parçasıdır. Doğu resimlerinde, hükümdarların, gerek tahtta otururken, gerekse geleneksel kalıplarda görüldüğü gibi oturarak betimlendiği resimlerde, sırtlarında çoğunlukla yaslandıkları bir yastıkla birlikte resmedilmişlerdir.

Yastığın bu şekildeki kullanımına, Osmanlı, Babür ve İran minyatürleri başta olmak üzere Doğu minyatürlerinde sıkça rastlanılır. Bu durum Avrupa sanatında da görülür. Nitekim Bizans resim sanatında, Ortaçağ Avrupa resim sanatında (Karolenj), Otto Devri, Roman ve Erken dönem İtalyan resim sanatlarında yastığın, taht üzerinde oturan, hükümdarların, Hz. Meryem ve aziz figürlerinin, sırtlarını dayadıkları bir unsur olarak kullanıldığı kaynak taramaları ile teyit edilmiştir.

Nakkaş Osman, geleneksel kalıpları kullanarak yapmış olduğu bu padişah portrelerinde, yastık kullanımıyla birlikte bu geleneksel kalıbı devam ettirmiştir. Bu serideki yastık desenleri, Orhan Gazi ve III. Murad portrelerindeki yastıklar dışında, tamamen Nakkaş Osman'ın kendi hayal gücü ile oluşturduğu desenlerdir (bkz. Belge 1, Çizim 1e, Belge 2, Çizim 2f, Belge 3, Çizim 3e, Belge 4, Çizim 4e, Belge 5, Çizim 5e, Belge 6, Çizim 6c, Belge 7, Çizim 7e, Belge 8, Çizim 8e, Belge 9, Çizim 9e, Belge 10, Çizim 10e, Belge 11, Çizim 11e, Belge 12, Çizim 12c). Zira araştırma esnasında bu desenlere herhangi bir yerde rastlanılmamıştır.

Yastıklar üzerindeki desenler, genel olarak dört farklı küçük desenin tekli veya ikili olarak farklı varyasyonlarda bir araya gelmesi ile oluşturulmuş olup desenlerin hepsi kırmızı ya da altın ile boyanmıştır. Bu durum, desenler arasında bir benzerlik ve benzeşlik oluşturduğundan, desenler arasında mevcut olan farklılık asla serinin ritmini bozmaz. Nitekim bu ritim tekrarlayan yastık zemin renkleri ile devam ettirilir. Bu yastıklar, Orhan Gazi ve III. Murad'da kırmızı renk ile boyanmışken, bunun dışındaki portrelerde parlak turuncu renk ile boyanmış ve bu şekilde desenlerde görülen benzeşliğin oluşturduğu süreklilik, yastık zemin renklerinde görülen tekrar ile yinelenir. Orhan Gazi portresinde tüm yastık zemininde bir palmet dizisi görülürken (bkz. Belge 2, Çizim 2f), III. Murad portresinde yastığın iki ucunda bordür şeklinde bir palmet lotus frizi görülür (bkz. Belge 12, Çizim 12c).

Yıldız Demiriz, palmet ve lotus motiflerinin, Osmanlı sanatında ve öncülerinde, devrin sanat anlayışı ve üslubuna uydurularak, çeşitli şekillerde stilize edildiğini ve bu iki motifin kimi zaman bir lotus-palmet frizi şeklinde, kimi zaman bir rumili süslemenin

içerisinde kimi zamansa sanatçılar tarafından serbest bir şekilde değiştirilerek kullanıldığını söyler⁴⁵⁴.

Lotus-palmet frizi, enine ilerleyen bordürlerin başlıcası olup, değişik tekniklerde kullanılabilir olmasıyla oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir⁴⁵⁵.

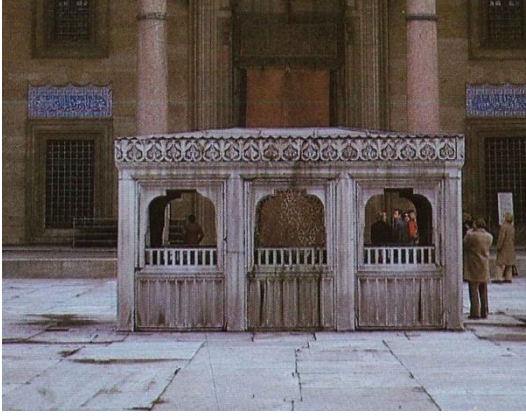
Lotus ve palmet motiflerinin hem tek, hem de III. Murad portresindeki gibi örüntü halindeki kullanımı, Erken Osmanlı süsleme sanatında sıkça görülmekle birlikte, Kanunî'nin oğlu şehzade Mehmed'e ait bir kaftanın yaka ve etek işlemlerinde de bu lotus palmet örüntüsüne rastlanılmıştır (bkz. R. 41, R. 42, R. 43).



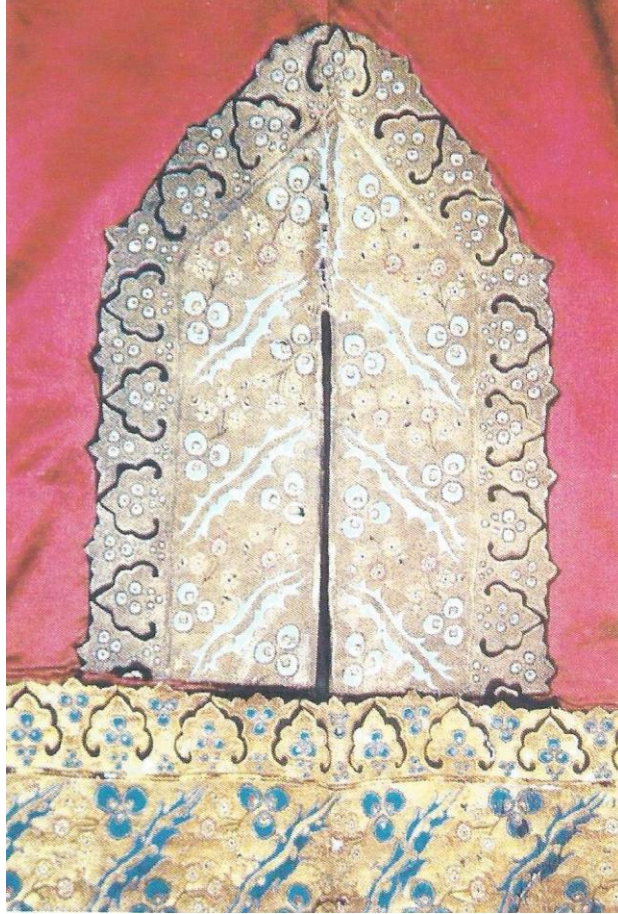
Resim 41: Osmanlı devrine ait Demir Miğfer, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi (*İslâm Sanatında Türkler*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1974, s. 207).

⁴⁵⁴ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, s. 27.

⁴⁵⁵ Aynı eser, s. 37.



Resim 42: Süleymaniye Camii avlusunda yer alan şadırvan, 1557, İstanbul (Mehmed Özel, *Geleneksel Türk Sanatları*, T. C. Kültür Bakanlığı, s. 265).



Resim 43: Kanunî'nin şehzadesi Mehmed'e ait işlemeli kaftan detayı, Env. No. 31/65 ⁴⁵⁶ (Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011, s. 102, Foto 78).

⁴⁵⁶ Semra Çalışkan Özer, *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*, İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul 2004, s. 87.

Bu iki portrenin yastıkları üzerinde görülen desenler, birbirinin aynısı olmamakla birlikte, birbirlerine çok benzerler (bkz. Belge 2, Çizim 2f, bkz. Belge 12, Çizim 12c). Yastıklar arasındaki bu benzerlik, serinin diğer portrelerinde parlak turuncu renk ile boyanmış olan yastıkların, bu iki portrede kırmızı renk ile boyanmış olması ile devam ettirilir. Görülüyor ki Nakkaş Osman, nedenini bilmediğimiz bir şekilde, yapmış olduğu bu manevra ile bu iki padişahı, serinin diğer padişahlarından ayırmaya çalışmıştır.

Yastıklar teknik olarak incelendiğinde, yastık zeminini oluşturan parlak turuncu rengin, üzerine geometrik tezyinatın yapıldığı mavi rengin ardından zemine uygulandığı görülür⁴⁵⁷. Zira mercek altında yapılan incelemede, yastığın mavi zemin ile kesiştiği hat boyunca, bu mavi renk, ince bir hat şeklinde yastık turuncusunun altında görülür.

Desenler yastık zemini boyandıktan sonra kalıp kullanılmadan serbest fırça tekniği ile yapılmıştır. Nitekim bunu aynı yastık üzerinde yer alan aynı desenlerin birbirinden farklılık göstermesi ve bu desenler arasındaki mesafelerin belli bir düzen içerisinde yapılmayıp desenlerin zemin üzerine rastgele yerleştirilmesinden anlamaktayız (bkz. R. Ç. 4).



Renkli Çizim 4: *Kıyafetü 'l-İnsâniyye fî Şemâ'ili 'l-Osmâniyye* Osman Gazi portresindeki yastık

⁴⁵⁷ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin bizzat mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

4. 1. 2. Figür anlayışı

Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye minyatürlerindeki figürleri incelemeye başlarken ilk olarak ele alacağımız kısım, figürlerin oturuş şeklidir. Bu minyatürlerde padişahlar dik bir şekilde, bağdaş kurarak, iki bacağını bükerek çökmüş ya da bir bacağını bükmüş diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekilde yerde oturarak tasvir edilmişlerdir.

Bu portrelerde, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Yavuz Sultan Selim, II. Selim ve III Murad bağdaş kurmuş şekilde (bkz Belge 2, Çizim 2, Belge 3, Çizim 3, Belge 9, Çizim 9, Belge 11, Çizim 11, Belge 12, Çizim 12), Osman Gazi, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed iki bacağını bükerek çökmüş şekilde (bkz. Belge 1, Çizim 1, Belge 4, Çizim 4, Belge 5, Çizim 5, Belge 7, Çizim 7), II. Murad, II. Bayezid ve Kanunî Sultan Süleyman ise bir bacağını bükmüş diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekilde otururlar (bkz Belge 6, Çizim 6, Belge 8, Çizim 8, Belge 10, Çizim 10).

Eski Türk resim sanatı, Budizm, Maniheizm ve İslâm dönemi olmak üzere üç ayrı dinin etkisi altında ilerleyen üç ayrı devirden oluşur⁴⁵⁸. Nitekim Manihaizm ve Budizm'in uzun müddet yaşadığı⁴⁵⁹ Doğu Türkistan'da yaşamış olan Uygur Türkleri⁴⁶⁰, Gazneliler ve Selçuklular⁴⁶¹, Eski Türk resminin⁴⁶² kökünü oluştururlar.

Osmanlı resim sanatının asıl temsilcileri, Uygur resimleridir. Nitekim insan figürlerinin ve dolayısıyla padişahların, bağdaş kurarak oturur şekilde resmedilmesi geleneği Osmanlılara, Uygurlulardan⁴⁶³ geçmiştir. Uygur sanatında figürlerin bağdaş kurarak resmedilme geleneği ise kökünü o yüzyıllarda bu bölgeye tesir eden Budizm ve bu çerçevede gelişen Budist sanattan alır.

Bağdaş, Uygur devrinde murâkabe (gözetleme)⁴⁶⁴ ile ilgili olup, Budacılıkta *āsana* olarak adlandırılan duruş pozisyonları⁴⁶⁵ gibi uzun müddet muhafazası gerektiren bir oturuş şekli olarak tarif edilir⁴⁶⁶.

⁴⁵⁸ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı (Cilt I-II) Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, s. 14.

⁴⁵⁹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 248-249.

⁴⁶⁰ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 125.

⁴⁶¹ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 139.

⁴⁶² Oktay Aslanapa, a. g. e., s. 14.

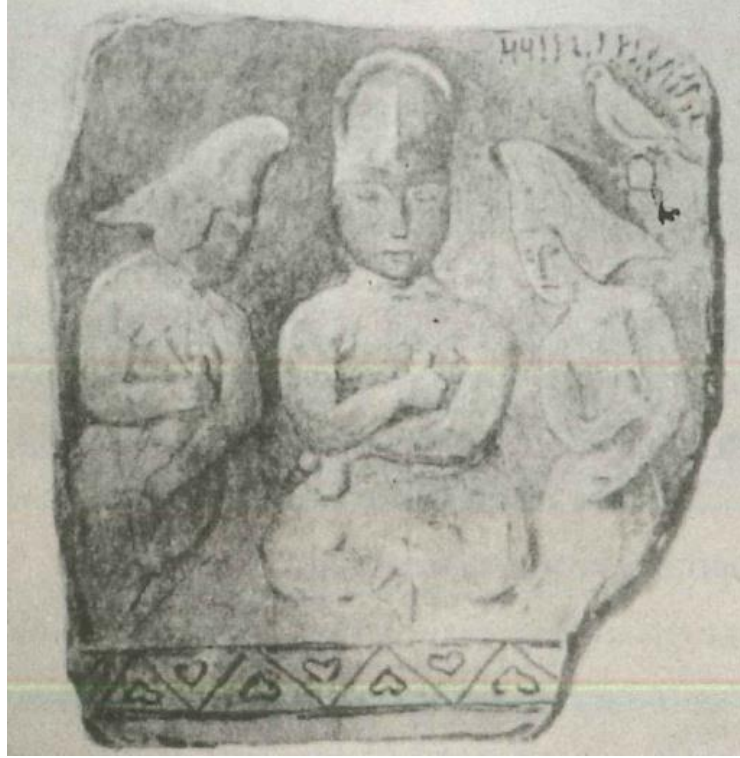
⁴⁶³ Sezer Tansuğ, a. g. e., s. 125.

⁴⁶⁴ www.wikipedia.org, 12. 04. 2015.

⁴⁶⁵ www.wikipedia.org, 12. 04. 2015.

⁴⁶⁶ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı, İstanbul 2006, s. 321.

Emel Esin, bağdaş kurarak oturmanın Göktürk devrinde kağana mahsus bir oturuş şekli olduğunu söyler⁴⁶⁷. Nitekim üzerinde, son Göktürk kağanı Bilge'nin (d. 684, ö. 734) bulunduğu taş lahdin üstünde, önden görünen kağan, bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilmiş (bkz. R. 44), yine Altay'da bulunmuş ve Göktürk devrinin başlangıcına ait bir taş oyma üzerinde Türklerin ana tanrıçası Umay olduğu düşünülen taçlı bir figürde önden ve bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilmiştir⁴⁶⁸. Türk sanatında kağanların yanında Budalar ve bodhisattvalar da çoğunlukla bağdaş kurarak tasvir edilmiş olup Göktürk, Uygur, Hakanlı Türkleri de dahil olmak üzere Türk sanatında Selçuklu devrinin sonuna kadar, hükümdar veya hükümdar payesindeki önemli kişiler bağdaş kurarak tasvir edilmişlerdir⁴⁶⁹.



Resim 44: Aşad taş lahdindeki kabartma levha (Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalıcı, İstanbul 2011, s. 184, Resim 45).

Nitekim Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde, sultanın, sarayın ileri gelenlerinin ve sarayla ilgili olan kadın figürlerinin, kaftan giyerek bağdaş kurup oturur şekilde tasvir

⁴⁶⁷ Aynı eser, s. 319.

⁴⁶⁸ Aynı yer.

⁴⁶⁹ Aynı eser, s. 321, s. 323.

edildiği örneklere rastlanılmaktadır⁴⁷⁰. Konya Alâeddin Sarayı çinileri⁴⁷¹, Kubadâbâd Sarayı çini ve taş kabartmalarında görülen bağdaş kurarak oturmuş insan figürleri ve Konya kalesindeki sarayla ilgili bağdaş kurarak oturmuş kabartma insan figürleri, bağdaş kurarak oturmuş Anadolu Selçuklu insan figürlerine güzel bir örnek teşkil etmekte olup (bkz. R. 45, R. 46) bugün bu çiniler, saraya ait alçılarla birlikte Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenmektedir⁴⁷².



Resim 45: Beyşehir Kubadâbâd Sarayı'nda bir çini, 1236, Konya Karatay Medresesi Müzesi (Mehmed Özel, *Geleneksel Türk Sanatları*, T. C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1993, s. 83).

⁴⁷⁰ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, a. g. e., s. 32.

⁴⁷¹ Bkz. Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 130, Resim 84.

⁴⁷² Gönül Öney, Ülker Erginsoy, a. g. e., s. 32, s. 73.



Resim 46: Konya Kalesinden gelen, taş kabartmada bağdaş kuran insan figürü, 1220 civ., Konya İnce Minareli Medrese Müzesi (Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 36, Resim 24).

Timurlu rulo şecerelerinde de bağdaş kurarak oturan figürlere rastlanılır. Nitekim padişah portreciliğinde Osmanlılar tarafından model olarak kullanıldığı düşünülen Erken Timurlu dönemine ait (1405-09 civ.) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bir rulo şecerede (TSM, H. 2152), mendil, çiçek, kama, kılıç, kalkan, yay, ok, sadak, topuz, kemer gibi saltanat sembelleri ve kaftanları ile resmedilmiş hanedan mensubu kadın ve erkekler, şehzadeler ve emirler bağdaş kurarak, yan dönüp iki dizi üzerine çömelerek ve iki ayağı yerde ya da bir bacağı altında oturarak resmedilmişlerdir⁴⁷³.

15. yüzyıldan itibaren Osmanlılar'da da bu şekilde bağdaş kurarak resmedilmiş padişah portrelerine rastlanılmaktadır.

⁴⁷³ Gülru Necipoğlu, "Osmanlı Sultanlarının Porte Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Padişahın Portresi Tesvir-i Âli Osman*, İstanbul 2000, s. 24-25.

Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye'de ki padişah portrelerinde görülen bir diğer oturma şeklide çökmedir. 'Çökmek' tabiri Göktürk yazıtlarında mevcut olup bu oturuş boyun eğme ve hürmet işaretidir⁴⁷⁴. Nitekim Uygur resimlerinde, rütbeli kimseler, Buda'nın önünde tek diz üzerinde çökerek tasvir edilmişlerdir⁴⁷⁵. İki üzerinde çökmek, Hakanlı edebiyatında ise tevazu işareti olup sonraki dönem Türk sanatında da tevazu sahibi kimseler iki dizi üzerine çökmüş olarak tasvir edilmişlerdir⁴⁷⁶.

Nitekim figürlerin bu şekilde diz çökerek resmedilmesi, Göktürk ve Uygur sanatında sıkça rastlanılır bir durumdur⁴⁷⁷. Türklerde iki diz üzerine çökerek oturma geleneği, yaygın olup Emel Esin'e göre bu oturuş çadır geleneğinin bir devamı olmalıdır⁴⁷⁸.

Bu eserde, padişahların bir bacağını bükmüş diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekildeki oturuşu, Budacı ikonografide görülen ve hükümdara özgü bir başka oturuş şekli olup Budist ikonografide *Ardhaparyanka* olarak adlandırılan bir diz bağdaşta olduğu gibi bükülmüş ve yana yatar vaziyette, diğeri ise yine bükük ancak yukarı dikilmiş vaziyette olan bu oturuş şekli dini bir mana taşımamakta sükûnet halini ifade etmektedir⁴⁷⁹. Bu oturuş şekli İslamiyet'ten evvelki Türk sanatında ve Selçuklu sanatında çok nadir olarak görülmekle birlikte Osmanlı resim sanatında padişahların çoğu bu şekildeki bir oturuş ile resmedilmişlerdir⁴⁸⁰.

Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* için yapmış olduğu portrelerde, padişahların bağdaş kurarak oturmasının yanında bir diğer dikkati çeken nokta padişahların oturuş yönüdür. Zira bu albüme, portreler, her bir padişah kendinden sonra gelen padişah ile yüz yüze bakacak şekilde sıralanmışlardır.

Serinin ilk padişahı olan Osman Gazi, yüzü sola bakacak şekilde resmedilirken ondan sonra gelen Orhan Gazi, Osman Gazi ile yüzyüze bakacak şekilde yüzü sağa dönük olarak sayfa içerisine yerleştirilmiştir. Osman Gazi ve Orhan Gazi'den sonra, Murad Hüdavendigâr ile Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ile II. Murad, Fatih Sultan Mehmed ile II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ile Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim ile III. Murad ile yüz yüze bakacak şekilde sayfalara yerleştirilmişlerdir. Bu durum izleyiciye, ard arda gelen padişahların adeta kendi aralarında ikili sohbet grupları oluşturdukları hissini verir.

⁴⁷⁴ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 324, s. 325.

⁴⁷⁵ Aynı eser, s. 324.

⁴⁷⁶ Aynı eser, s. 326.

⁴⁷⁷ Bu tespit araştırma sırasında yapılan görsel taramalar sonucunda elde edilmiştir.

⁴⁷⁸ Emel Esin, a. g. e., s. 326.

⁴⁷⁹ Aynı eser, s. 324.

⁴⁸⁰ Aynı yer.

Yukarıda, Osmanlı resim sanatında, insan figürlerinin bağdaş kurarak resmedilmesi geleneğinin, kökenine dair verilmiş olan bilgilerin ardından, çalışmanın bu kısmında figürler, çehre, kıyafet ve eller olmak üzere üç kısımda ele alınarak, tek tek incelenecektir.

4. 1. 2. 1. Çehre

Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde, padişahlar, Bizans resimlerindeki gibi donuk, ifadesiz, herhangi bir kişisellik içermeyen ikonik portre anlayışı ile resmedilmiş olup bu portreler sahip oldukları ikonik yüz ile adeta ölü gibidirler.

Bizans resminde, Hz İsa, Hz Meryem, azizler ve imparator gibi manevi makama ve güce sahip, insanların saygı ve hürmet duyduğu kişiler, onlara duyulan bu saygı ve hürmetin gereği, adeta kutsanır şekilde ifadesiz ikonik bir portre ile resmedilmişlerdir. Figürlerin, ifadesiz bir şekilde resmedilmesi aslında onları bir şekilde insani olandan uzaklaştırıp tanrısal bir makama ulaştırma gayretidir. Zira acı, üzüntü, mutluluk gibi duygusal gelgitler insana dair olup güçsüz, aciz ve eksik olmanın bir göstergesidir ve bu haliyle de asla tanrısal olana ait değildir. Öyleyse, ifadeli bir tasvir anlayışı figürü tanrısal olandan uzaklaştırır. Nitekim Hristiyan sanatında biçimler ruhanî bir âleme aittir⁴⁸¹. İşte tamda bu yüzden gücün ve tanrısallığın ifadesi olarak portreler böylesi bir ikonik anlayış ile resmedilmiş olmalıdır.

Hristiyanlık öğretisinin, belli kalıplara bağlı, yalın, düzlemsel ve şematik tasvir anlayışı, Platon'un idealar öğretisindeki var olanın arkasında, 'idea'nın yani hakikatin olduğu inancına dayanır ki bu anlayışta ikona, maddi ve ruhani olanı temsil ederek bir düalizm oluşturur⁴⁸². Öyleyse Hristiyan resimlerinde görülen bu ikonik yüz, Platon'un 'idea'lar öğretisindeki gibi görünenin arkasında var olan ideayı, hakikati saklayan bir perde olarak kullanılmıştır. Böylece ikonik yüz, maddi ve ruhani olan arasında bir perde oluşturarak düalizm gerçekleştirir, onunla biz arasına mesafe koyar, onu ulaşılmaz kılarak yüceltir.

Bu yalın ve şematik anlayış izleyende bir huşu oluşturmanın yanında anlamlı, ağırbaşlı ve güçlü⁴⁸³ bir etki oluşturarak erkin gücünü pekiştirip, onu yüceltir. Nitekim sanatçının kendi bakış ve yorumunu sıfırlayarak, bir zannatçı misali, mevcut sade ve yalın kalıpları kullanması, onun kendi bakışlarını körleştirip, mevcut olan erkin bakışına ve gücüne boyun eğdiğini gösterir. Bu noktada sanatı, belli bir ideolojinin propaganda zanaatkâra dönüşür.

⁴⁸¹ A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, s. 39.

⁴⁸² Aynı eser, s. 35, s. 36.

⁴⁸³ Aynı eser, s. 36, s. 39.

Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* için yapmış olduğu portrelerde görülen, ifadesiz ikonik yüzleri yorumlamada yukarıda anlatmış olduğumuz bilgiler oldukça yol göstericidir. Nakkaş Osman'ın, ifadesiz, sade ve yalın bir anlatımla yapmış olduğu bu portrelerdeki ikonik yüz, tıpkı kökenini Platon'un (d. M. Ö. 427, ö. M. Ö. 347) 'idealar' öğretisinden alan Hristiyan resimindeki gibi görünenin ardındaki hakikati saklayan bir perde görevi görür. Bu perde padişaha duyulan hürmet ve saygının bir göstergesi olup, o ve biz arasına mesafe koyarak padişahı ulaşılmaz kılarak, onu yüceltir.

Nitekim İslâm minyatürlerinde Hz Muhammed'in tasvirine, tam da bu saygı ve hürmet gereği pekte hoş bakılmamış, onu perdenin arkasında saklanan ve bizim göremeyeceğimiz bir hakikat olarak görerek resmetmemeyi tercih etmişlerdir. Resmedildiği durumlarda ise çoğunlukla yüzünde bir peçe ile perdeleyerek göstermişlerdir.

Kemer-taht, yer-gök ikilemindeki gibi, padişahın bir halife olarak manevi liderliğini (tahtını) ve bir cihan hükümdarı olarak dünyevi liderliğini (tahtını) birbirine dikişleyerek, tam da Hristiyan sanatında kullanıldığı şekli ile bir dualizm oluşturan bu ifadesiz ikonik yüz, padişahı eksiklik ve kusurdan uzak tutarak onu kutsar, yüceltir ve ulaşılmaz kılar. Nitekim Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerindeki her bir eleman, padişahı yüceltmek, ona duyulan saygı ve hürmeti vurgulamak amaçlı olarak resim içerisine ince ince düşünülerek yerleştirilmiştir.

Görüldüğü gibi bu ikonik yüzlerde, minyatürün genelinde görüldüğü gibi erkin gücü kuvvetli bir şekilde hissedilmekte olup, bu portreler, padişahı yüceltmek, ona duyulan saygı ve hürmeti vurgulamak amacıyla yapılmışlardır.

Nakkaş Osman yapmış olduğu bu portrelerde, gözleri kimi zaman tamamen açık, kimi zaman ise yarı kapalı bir şekilde resmetmiş olup her iki durumda da gözün alt ve üst kısmına yapmış olduğu yaylarla, gözü belirginleştirmiştir.

Gözlerin açık olduğu durumda, göz adeta bir badem şeklindedir. Yarı kapalı olduğu durumda ise gözler, üst kapağın düz, alt kapağın ise yay şeklinde çizilmesiyle oluşturulmuş ters bir daire biçimindedir.

Göz içerisinde yer alan iris, gözün yarı kapalı olduğu durumda, alt kısmından gözün beyaz kısmı gözükecek şekilde, yukarıya doğru yerleştirilmiştir. Gözün tam açık olduğu durumda ise iris, ya bu şekilde yukarıda, ya da üstten ve alttan gözün beyaz kısmı gözükmeyecek şekilde yerleştirilmiştir.

Gözler, kimi zaman Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, I. Bayezid, I. Mehmed ve II. Murad portrelerinde olduğu gibi tam karşıya, kimi zaman Çelebi Mehmed, II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim portrelerindeki gibi yukarıya, kimi zaman ise Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad portrelerindeki gibi yere doğru bakacak şekilde resmedilmişlerdir.

Kaşlar kimi zaman yay şeklinde, kimi zaman yukarı ya da aşağıya doğru çatık şekilde yapılmış olup iki kaş asla birleşmez. Kulaklar kimi zaman yarı kıvrılmış, kimi zaman bir bütün olarak resmedilmiş, kimi zamansa Kanunî Sultan Süleyman portresinde olduğu gibi sarıgın altında kalacak şekilde resmedilmiştir.

Eserin birebir incelenmesi sırasında karşılaşılan kimi ayrıntılar, bu portrelerin metne bağlı kalınarak yapıldığı, genel söylemi hakkında birkaç satır yazmayı zorunlu kılmıştır. Zira metin ve portrelere ait yüzlerin, paralel olarak okunması esnasında kimi tezatlıklarla karşılaşmıştır.

Metinde her ikisi de siyah elâ gözlü olarak betimlenen Orhan Gazi ve Çelebi Mehmed, minyatürlerde birbirlerinden farklı göz rengine sahip olup Orhan Gazi sepya, Çelebi Mehmed ise kıvılcık kahve bir göz rengi ile resmedilmiştir. Yine metinde mavi gözlü olarak betimlenen Yıldırım Bayezid, kıvılcık kahve, sarımsak siyah olarak betimlenen II. Murad, kahve, sarımsak olarak betimlenen Fatih Sultan Mehmed, kıvılcık kahve, siyah olarak betimlenen Yavuz Sultan Selim, kıvılcık kahve bir göz rengi ile resmedilmişlerdir. Yine metinde buğday benizli olarak betimlenen II. Bayezid, minyatürde pembemsi açık bir ten rengi ile karşımıza çıkar⁴⁸⁴.

Öyleyse Nakkaş Osman'ın, metine bağlı kalarak yaptığı söylenen bu portrelerinin yapımında, kimi zaman metinle olan paralellikte kopmalar görüldüğü çıkarımı doğru olacaktır.

Bu yüzler teknik olarak incelendiğinde, Yıldırım Bayezid, Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim portrelerinde ten renginin altında, lacivert boya ile yapılmış, burun, göz, kaş gibi yüze ait unsurların kontür çizgileri gözükür. Bu kontür çizgilerinin üzerine yapılan ten rengi zemin boyamanın ardından, bu zemin üzerine yapılan aynı unsurlara (burun, göz, kaş) ait ikinci kontürlerin yeri alttaki kontürlerle kesişmez⁴⁸⁵. Anlaşılan o ki nakkaş, zemin boyamanın ardından yapmış olduğu ikinci kontürlenme işlemi esnasında, zemin boyasının altında kalan ilk kontürlere sadık kalmayıp, yüzü serbest kontürlenme tekniği ile tamamlamıştır.

⁴⁸⁴ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin merceğ altında incelenmesi ile elde edilmiştir.

⁴⁸⁵ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin merceğ altında incelenmiş olması ile elde edilmiştir.

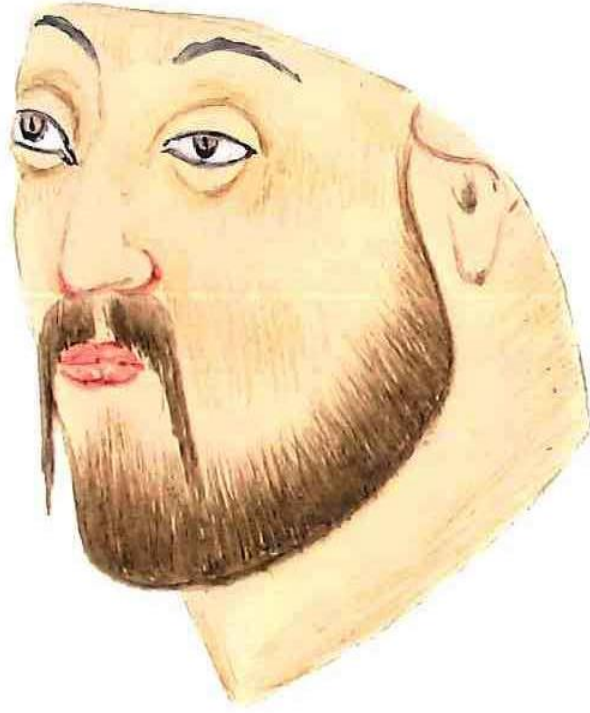
Bu minyatürlerde, sarık, kaftan gibi kısımlarda boyanın yer yer döküldüğü görülürken, boyanın döküldüğü bu yerlerde, alt zemindeki somon renkli kontür çizgileri gözüktür. Bu somon renkli kontürler, boyanın dökülmediği kısımlarda da zemin boyasının altından görülür. Somon renkli çizgiler, geometrik desenli alanın zemin boyasının altında da görülür. Bu minyatürlerin genelinde, zemin boyanın altında somon renkli kontür ve çizgiler görülürken, portrelerde zemin boyanın altındaki kontürlerin, lacivert renkli olması manidardır.

Bu durum, portrelere ait yüzlerin, minyatürün diğer kısımlarından farklı bir zamanda ve belki de farklı bir sanatçı tarafından yapıldığı fikrini akla getirir. Zira bu portrelerde ten renginin sarık ve kaftan zemin rengi ile kesiştiği noktalarda, ten renginin altında ince bir hat şeklinde sarık ve kaftan renkleri gözükmemektedir⁴⁸⁶. Bu durum, bu minyatürlerde portrelere ait yüzlerin, farklı bir zamanda ve en son olarak yapılmış olabileceğini düşündürür.

Portre yüzlerinin yapımında, tarama tekniği sıklıkla kullanılmış olup, bu tarama kimi yerde dikine kimi yerde ise yatay olarak yapılmıştır. Nitekim gözün alt ve üst kısmında yay şeklinde tarama ve sulandırma, gözün uç kısımlarında, burun kenarlarında ve yanaklarda dikey şekilde, sarığın portre ile kesiştiği alın kısmı, ense, kulak ve boyun kısmında, kırmızımsı bir renk ile yatay ve dikey taramalar yapılmıştır. Yine yer yer gözün beyaz olan kısımlarının uçlarında gri bir ton ile renklendirme yapılmıştır (bkz. R. Ç. 5)⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin merceğ altında inceleme olması ile elde edilmiştir.

⁴⁸⁷ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin merceğ altında inceleme olması ile elde edilmiştir.



Renkli Çizim 5: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye* Fatih Sultan Mehmed portresi.

Tarama tekniğinin kullanıldığı bir diğer kısım ise sakal, bıyık ve kaşlardır. Sakallar Levnî minyatürlerine nispetle daha köşeli bir forma sahip olup bu köşeli formun sebebi taramalardaki sert dikine fırça hareketidir. Fırçanın bu sert dikey hareketleri ile yapılan sakal taramalarında, iki çizgi arasındaki boşlukların hissedildiği, sert geçişli, nispeten zayıf olan bir işçilik görülür. Sakal taramalarında, yer yer farklı bir elin varlığı hissedilir (bkz. R. Ç. 5).

Osman Gazi'de kaş ve sakal siyah renkle, Orhan Gazi'de sakal kahverengiyle, Murad Hüdavendigâr'da sakal kızıl kahve ve sepyayla, Yıldırım Bayezid'da kaşlar siyah, sakal kızıl kahve ile Çelebi Mehmed'de bıyık sepya ve kızıl kahve, sakal sepya ile II. Murad'da kaş siyah, sakal kızıl kahve ve siyah ile, II Bayezid'da sakal kızıl kahve ve uçlara doğru siyah ile, Yavuz Sultan Selim'de kaşlar siyah, bıyık siyah ve sepya ile,

Kanunî Sultan Süleyman'da kaşlar siyah, sakal kızıl ve siyah ile, II. Selim'de sakal kızıl kahve ile taranmıştır⁴⁸⁸.

Portrelerdeki ten rengi ve sarıdaki beyaz renk, zeminde parlak bir tabaka oluşturur. Oluşan bu katman oldukça parlaktır. Oysa minyatürde kullanılan diğer renkler, guaj matlığındadır⁴⁸⁹. Ten renginde ve sarık beyazında görülen bu parlaklık, rengin içerisine yumurta akının karıştırılmış olabileceğini düşündürür.

Portreleri genel olarak değerlendirdiğimizde bu portrelerde yer yer farklı ellerin varlığı sezilir. Bu durum, III. Murad portresinde bariz olarak görülür. III. Murad portresi, gerek diğer portrelerden oldukça farklı olan fırça tekniği, gerekse portre zemin boyasında görülen çatlama ile serinin diğer portrelerinden oldukça farklıdır.

4. 1. 2. 2. Kıyafetler

Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye minyatürlerinde, padişahlar başlarında sarıkları, üzerlerinde kaftanları ile resmedilmişlerdir.

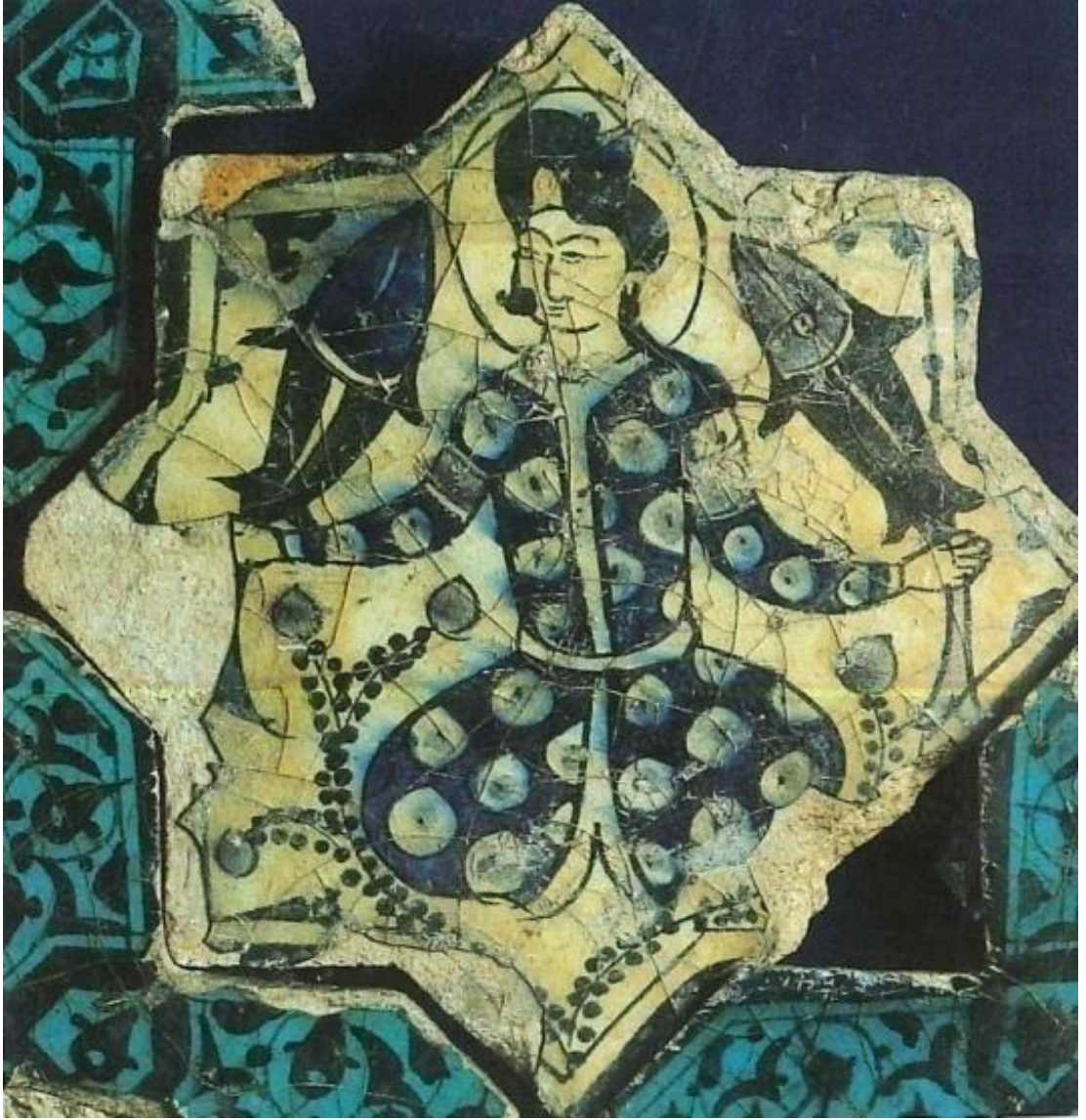
Kökenini Orta Asya tasvir sanatından alan Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatında da kaftan giyerek resmedilmiş insan figürlerine rastlanılır⁴⁹⁰. Anadolu Selçuklu dönemine ait Konya Kalesi alçılarındaki (bkz. R. 46) ve Kubadâbâd Sarayı çinilerindeki figürler (bk. R. 45, R. 47) kaftan ile resmedilmiş Anadolu Selçuklu figürlerine güzel bir örnek teşkil eder⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

⁴⁸⁹ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerin mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

⁴⁹⁰ Gönül Öney, "Selçuklu Figür Dünyası", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 403.

⁴⁹¹ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, s. 73.



Resim 47: Bağdaş kurarak iki elinde balık tutan kaftanlı figür. Kubadâbâd Sarayı Çinisi, 1236 civ. (Gönül Öney, “Selçuklu Figür Dünyası”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 404).

Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye portrelerinde, padişahlar, tören kaftanları ile resmedilmişlerdir. Tören kaftanları, kolların içerisinden geçtiği yarıkları olan ve giyenin kollarını hiç geçirmedeği, yandan sarkıtılan dekoratif amaçlı kollar içerir. Bu kollar bazen etek ucuna kadar varan uzunlukta olup uca doğru daralırlar (bkz. R. 48)⁴⁹².

⁴⁹² Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 82.



Resim 48: Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmed'e ait bir tören kaftanı. 1540 civ., TSM, 13. 739 (Nurhan Atasoy, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012, s 39).

Nakkaş Osman'ın bu portrelerindeki kaftanlar kimi zaman beyaz ve kahverengi kürklü bir yaka ve astar (bkz. Belge 5, Belge 6, Belge 7, Belge 8, Belge 10, Belge 12), kimi zaman ise işlemeli bir yaka ve bordür içerirler (bkz. Belge 9, Çizim 9b, Belge 11, Çizim 11b) . Kürklü olan kaftanlarda, kaftanın kol ağzlarında ve cep kısmında da aynı kürk bulunur. Nakkaş, bu kaftanları çizerken kendi hayal gücünü kullanmamış, var olan kaftan kesimlerini kendine örnek olarak almıştır. Zira araştırma esnasında, Osmanlı padişah kaftanlarında, Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerindeki gibi kürk astarlı ve işlemeli kaftanların benzerlerine rastlanmıştır (bkz. R.49, R. 50, R. 51, R. 52).



Resim 49: Kürklü kemha kaftan, TSM, 13 932 (Nurhan Atasoy, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012, s. 97).



Resim 50: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye* III. Murad portresinde görülen kürklü kaftan (TSMK fotoğraf arşivi).



Resim 51: Yakası işlemeli kaftan Osmanlı padişah kaftanı (Nurhan Atasoy, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012, s. 122).



Resim 52: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye* II. Selim portresinde görülen yakası işlemeli kaftan (TSMK fotoğraf arşivi).

Eserde, padişahların giymiş oldukları kaftanların önü, kimi zaman açık, kimi zaman ise üst taraftan birkaç düğmesi iliklenmiş yarı kapalı bir şekilde resmedilmiştir. Yavuz Sultan Selim portresinde padişah, kaftanı iki omuzunun üstüne alırken, Fatih Sultan Mehmed ve III. Murad portresinde, padişahlar yalnızca bir kolunu kaftanın kolundan geçirip diğerini kaftanın altında serbest bir şekilde tutarlar. Serinin geri kalan portrelerinde ise padişahlar kaftanların iki kolunu da giyerek resmedilmişlerdir. Orhan Gazi'nin giymiş olduğu kaftanın önünde sırmalı çaprastlar bulunurken (bkz. Belge 2, Çizim 2), serinin geri kalan portrelerindeki kaftanların önünde çaprastlar yoktur.

Bu portrelerde padişahlar, giymiş oldukları tören kaftanlarının altında, kimi zaman uzun, kimi zaman uzun kollu entari giymekte olup bel kısımlarında kumaştan bir kuşak bulunur. Bu entarilerin önü Fatih Sultan Mehmed'de düz (bkz. Belge 7, Çizim 7), Kanunî Sultan Süleyman'da düğmeli iken (bkz. Belge 10, Çizim 10) bunun dışındaki kaftanlar sırmalı çaprastlar içerir. Entarilerin kısa kollu olduğu Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad portrelerinde, bu entarinin altında ayrıca bir gömlek bulunur (bkz. Belge 10, Çizim 10, Belge 11, Çizim 11, Belge 12, Çizim 12).

Kaftanlarda olduğu gibi, Osmanlı padişah kıyafetleri arasında, sırmalı çaprastlı ve düğmeli entarilere de rastlanılır (bkz. R. 53, R. 54).



Resim 53: Fatih Sultan Mehmed'e ait sıрма çaprastlı entari, 1470 civ., TSM, 13 23 (Nurhan Atasoy, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012, s. 30).



Resim 54: Düğmeli Entari, 16. yüzyıl, TSM, 13 514 (Nurhan Atasoy, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012, s. 47).

Gömlüklerin hepsi, Çelebi Mehmed, Fatih Sultan Mehmed, Kanunî Sultan Süleyman ve III. Murad portreleri dışında çin bulutu deseni ile tezyin edilmiştir (bkz. Belge 1, Çizim 1c, Belge 2, Çizim 2c, Belge 3, Çizim 3c, Belge 4, Çizim 4c, Belge 6, Çizim 6d, Belge 8, Çizim 8b, Belge 9, Çizim 9c, Belge 11, Çizim 11c). Bu tekrarlı desen anlayışı, bu minyatürlerin genelinde görülen diğer tekrarlar gibi, süreklilik duygusunu devam ettirme gayretinin bir devamı olmalıdır.

Kaftan desenleri, sathi bir tezyini anlayışın ürünü olup, kaftan üzerindeki desenler 14. ve 15. yüzyıl padişahlarının giymiş olduğu İtalyan veya Timurlu⁴⁹³ dönemi kumaşlarında görülen desen özelliklerini yansıtır⁴⁹⁴ (bkz. Belge 1, Çizim 1a, Belge 2, Çizim 2a, Belge 3, Çizim 3a, Belge 4, Çizim 4a, Belge 5, Çizim 5a, Belge 6, Çizim 6a, Belge 7, Çizim 7a, Belge 8, Çizim 8a, Belge 9, Çizim 9a, Belge 10, Çizim 10z, Belge 11, Çizim 11a, Belge 12, Çizim 12a). Nakkaş Osman, bu motiflerde, kimi zaman 16. yüzyılda Venedik'te Osmanlı pazarı için dokunmuş kumaş desenlerini kullanırken⁴⁹⁵, kimi zaman rumili, geçmeli, sık ve ince bir ögenin hâkim olduğu Timurlu desenlerini kullanır⁴⁹⁶. Kısaca *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye* albümünde yer alan portreler, 16. yüzyıl kumaşlarındaki motifleri, kompozisyonları ve kıyafetleri en iyi şekilde yansıtır⁴⁹⁷. Zira bu minyatürlerde görülen kumaş desenlerine o devrin kumaşlarında rastlanılmaktadır⁴⁹⁸.

Nitekim, Osmanlı kumaşına XVI. yüzyılda İtalyan etkisi olarak giren taç motifi⁴⁹⁹ ile birbirine bağlı oval madalyon motiflerinden oluşan Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid kaftanlarında görülen kumaş desenine örnek olarak 16. yüzyıla ait III. Mehmed'in oğlu şehzade Mahmut'a ait bir yorganı örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 55, R. 56).

⁴⁹³ Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 174.

⁴⁹⁴ Araştırma sırasında yapılan görsel taramalar bu bilgiyi teyit etmiştir.

⁴⁹⁵ Özden Süslü, "İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 555; Filiz Çağman, a. g. m., s. 174.

⁴⁹⁶ Filiz Çağman, a. g. m., s. 174.

⁴⁹⁷ Özden Süslü, a. g. m., s. 558.

⁴⁹⁸ Aynı yer.

⁴⁹⁹ Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011, S. 189.



Resim 55: III. Mehmed'in şehzadesi Mahmud'a ait çocuk yorganı kumaş detayı, 16. yüzyılın ortaları, TSM Env. No. 13/1966⁵⁰⁰ (Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011, s. 117, Foto 97).



Resim 56: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* Yıldırım Bayezid portresinde görülen kaftan deseni detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

⁵⁰⁰ Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 74.

Portrelerin kumaştan yapılmış olan kuşakları, önden çarpı oluşturacak şekilde bağlanmış olup, Yıldırım Bayezid ve III. Murad portrelerinde bu kemere sokulu halde duran bir hançer bulunur. Osmanlı padişah portrelerinde rastlanılan, figürlerin kemere sokulu halde duran hançer ya da elde tutulan kılıç ile resmedilmesi geleneğine İslâm öncesi, Göktürk taş heykellerinde de rastlanılır.

Göktürk sanatında kadeh, kemer gibi öğeler hükümdarlıkla ilgili semboller olup, bu figürlerin, bir rütbeyi işaret eden bele takılı kemerlerine, kimi zaman bazı eşyalar, kim zaman ise kılıç ve kama gibi silahlar bağlanırdı ⁵⁰¹. Figürler, çoğu kez sağ elinde, bir kap ya da kadeh tutarken, diğer eli ile bir kılıç veya hançeri ya tutar ya da elini üzerine koyarken tasvir edilir⁵⁰². Nitekim Göktürk devrine ait Kültigin ve Bilge Kağan mezar külliyelerindeki heykellerde, figürlerin ellerinde silah tuttıkları görülürken, Altay bölgesinde bulunan yine Göktürk devrine ait başka bir heykelde de, figür bir elinde kap tutarken, diğer eliyle kemerine asılı olan kılıcın kabzasını kavrar (bkz. R. 57)⁵⁰³.



Resim 57: Sağ elinde bir kap tutan, sol eli hançerinin üzerinde olan Altay bölgesi Göktürk heykeli (Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Elleri Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 168, Resim 16).

⁵⁰¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 217, s. 229.

⁵⁰² Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Elleri Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 158.

⁵⁰³ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 226, s. 228.

Maden ve madeni silahlar (kılıç, kama, hançer, bıçak), Eski Türklerde, Tanrılarla ilişkilendirilen gücün, erkekliğin ve hükümdarlığın simgesi olup, bunların, insanları kötü ruhlardan koruduğuna inanılmıştır⁵⁰⁴. Belki de bu sebepten ötürü madeni silahlar, Erken devir ve Türk İslâm döneminde, taş sandukalar ve mezar taşları üzerinde, minyatürler ve başka yerlerde sıkça kullanılmıştır (bkz. R. 58, R. 59)⁵⁰⁵. İşte kılıç, kama ve hançer gibi silahlar, hem silah olmaları hem de madenden (demirden) yapılmış olmalarından ötürü Türklerde kutsal sayılmıştır⁵⁰⁶.



Resim 58: Üzerinde kama tasviri bulunan geyik taşı ayrıntısı, Moğolistan, Proto-Türk veya Hun devri (Yaşar Çoruhlu, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Lahit veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi”, *I. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 62, Resim 7).

⁵⁰⁴ Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı’ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, s. 158.

⁵⁰⁵ Aynı yer.

⁵⁰⁶ Aynı yer.



Resim 59: Üzerinde hançer tasvirinin bulunduğu, Eyüp Zal Mehmet Paşa Camii haziresinde bulunan kapaksız lahit. 16. yüzyıl sonu veya 17. yüzyıl (Yaşar Çoruhlu, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Lahit veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi”, *1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 69, Resim 22).

Dönemin tasvirlerinden ve yazılı kaynaklardan anlaşıldığı üzere, Göktürk döneminin dışında Selçuklu döneminde de kılıçlar, kılıç kemeri ile bele asılarak kullanılmış, kınlarına takılı olarak kullanılan bu kılıçların üzerleri gümüş ve değerli taşlarla süslenmiştir⁵⁰⁷. Eğri veya düz kılıç kullanmış olan Selçuklular, kılıcın elden kaymasını engellemek amacıyla, kılıç kabzası ile kesici gövde arasına, kılıcın dikeyliğini zıt yönde kesen, yatay çubuk şeklinde ‘balçak’ yerleştirmişlerdir⁵⁰⁸.

Kılıç, bir savaş aracı olmasının yanında yukarıda da değindiğimiz gibi İslâmiyet öncesi ve sonrası dönemde, Türkler arasında, kuvvet ve iktidar sembolü olarak kullanılan bir silah olup Tülin Çoruhlu, Selçuklu kaynaklarında, din ve hükümdar adına kılıç sallamanın, Selçuklu askeri arasında yüce bir görev olduğu, düzenin korunmasında kılıcın önemli bir yerinin olduğunun belirtildiğini söyler⁵⁰⁹. Nitekim Halife Melikşah’ın (1055-1092) saltanatını koruması ve devam ettirmesi için iki değerli kılıç kuşanması ve Osmanlı döneminde padişahların görevi devraldıktan sonra yapmış oldukları kılıç kuşanma merasimi, kılıcın Türk kültüründeki önemini vurgular⁵¹⁰.

İşte, Osmanlı sanatında görülen kılıç ve hançer kullanımı, İslâmiyet öncesi Türk sanatında görülen geleneğin bir devamı olup minyatürlerde, hükümdarlık ve güç

⁵⁰⁷ Tülin Çoruhlu, “Tasvirilere Göre Selçuklu Silahları Ve Bu Silahların Osmanlılardaki Devamı”, *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (16–17 Mayıs 1996), Konya 1997, s. 52.

⁵⁰⁸ Aynı makale, s. 53.

⁵⁰⁹ Aynı makale, s. 52.

⁵¹⁰ Aynı yer.

sembolü olarak sıkça kullanılmış, Eski Türk mezar taşlarında olduğu gibi Osmanlı mezar taşları üzerinde de yaygın bir şekilde kullanılmıştır⁵¹¹.

Nitekim Nakkaş Osman'ın bu seride yer alan Yıldırım Bayezid ve III. Murad portreleri, belindeki kemerine sokulmuş bir hançer ile resmedilmişlerdir (bkz. Belge 4, Çizim 4, Belge 12, Çizim 12). Bu hançerler, İslâm öncesi Türk sanatında kullanıldığı gibi bir hükümdarlık ve güç sembolü olarak kullanılmış olup, bu şekildeki kullanımı ile minyatürün genelinde oluşturulmaya çalışılan 'ideal hükümdar' imgesini pekiştiren bir öge olmuştur.

Bu hançerler, kabza başının palmet (dilimli) biçiminde oluşu, balçak kısmının kabzadan iki yana doğru çıkıp kesici gövdeye doğru kıvrılarak rumi yaprak motifi ile sonuçlanması ile 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı hançerlerine⁵¹² benzerler. Nitekim Nakkaş Osman'ın kullanmış olduğu bu hançerlerin, benzerlerine 16.- 17. yüzyıl Osmanlı mezarlarında rastlanılır (bkz. R. 60, R. 61, R. 62). Öyleyse Nakkaş Osman, yapmış olduğu bu hançerler de hayal gücünü kullanmadan gerçekçi bir çizim yapmış ve tıpkı desenlerde olduğu gibi hançerlerin tasvirinde de kendi dönemini yansıtmıştır.



Resim 60: Eyüp Sultan Camii avlusunun güney kapısı yanındaki Bulak Mustafa Paşa türbesinde 1585 tarihli bir lahit meza üzerindeki hançer motifi (Tülin Çoruhlu, "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", *1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 48, Katalog 2).

⁵¹¹ Tülin Çoruhlu, "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", *1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 43.

⁵¹² Tülin Çoruhlu, a. g. m., s. 46.



Resim 61: 17. yüzyıl hançer motifli mezar, Eyüp Camii doğu girişi karşısındaki hazire (Tülin Çoruhlu, “Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar”, 1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s.53, Katalog 6).



Resim 62: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye* Yıldırım Bayezid portresinde görülen hançer (TSMK fotoğraf arşivi).

Yıldırım Bayezid ve III. Murad portrelerinde görülen bu hançerlerin bir özelliği de kabza kısmının beyaz, balçak kısmının altın renkli olmasıdır. Bize göre Nakkaş Osman'ın bu hançerlerin kabza kısımlarını beyaz olarak boyamasının sebebi, hançerlerin kabzalarının necef ya da fildişinden yapılmış olduğunu belirtmek içindir. Zira 16. yüzyılda Osmanlılarda kabzası fildişi ve neceften yapılmış hançerlere rastlanır

(bkz. R. 63). Özellikle 1514 tarihli Yavuz Sultan Selim'e ait bir hançer (bkz. R. 64), hem kabzasının fildişinden yapılmış olması hem de kabza başının dilimli bir şekle sahip olması ile Nakkaş Osman'ın bu serideki hançer motiflerine çok benzerler. Öyleyse Osman yapmış olduğu bu hançerlerde hayal gücünden çok, dönemini yansıtmak suretiyle bir gerçekçilik yakalamıştır.



Resim 63: 16. yüzyıl fildişi kabzalı bir Osmanlı hançer örneği (Muhammed Bashir, *The Arts of the Muslim Knight The Frusiyya Art Foundation Collection*, Skira, Milano 2008, s. 164, Resim 153).



Resim 64: 1514 tarihli, kabzası neceften yapılmış, kabza başı dilimli Yavuz Sultan Selim'e ait hançer. TSMK. Env. No: 2/254 (Hilmi Aydın, *Sultanların Silahları*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 18).

Savaş ve askeri güç göstergesi olarak kullanılan ve bu kullanımıyla da sert bir anlatıya sahip hançer imgesinin, bu seride yer alan Yıldırım Bayezid portresinde, karanfil (bkz. Belge 4, Çizim 4), III. Murad portresinde ise kitap (bkz. Belge 12, Çizim 12) gibi estetik ve bilginin göstergesi olan yumuşak bir imge ile birlikte kullanılması oldukça manidardır.

Nakkaş Osman, böylesi bir hareketle, Osmanlı padişahlarının, askeri güçlerinin yanında, bilgiye ve estetiğe de değer veren birer hükümdar olduklarını vurgulayarak bir kez daha 'ideal padişah' portresi çizerek, padişahı ve dolayısıyla imparatorluğu yüceltir.

Oluşturulan bu zıtlık ile minyatürün genelinde görülen, iki ayrı kutbun bir bünyede bütünleştirilerek, eksik olanın bir diğeri ile tamladığı, yer-gök, artı-eksi, görünen-görünmeyen, şeklindeki, bir ‘düalizm’ hareketi devam ettirilerek ideal olana ulaşma hedeflenir. Bu şekildeki bir hareket, aslında, imparatorluğun tamlanışını, eksiksizliğini ve dolayısıyla gücünü pekiştirerek onu yüceltir.

Bu minyatürlerde görülen bir başka kıyafet unsuru da sarıklardır. Filiz Çağman, Nakkaş Osman’ın, bu sarıkların yapımında, Hoca Saadettin Efendi’nin (1536-1568) tasvir ettiği olduğu Bursa türbelerindeki sarıklardan faydalanmış olabileceğini ya da nakkaşın bizatihi kendisinin Bursa’daki şehzade ve sultan türbelerini ziyaret ederek sandukalar üzerine yerleştirilmiş olan kaftan ve sarıkları inceleyerek bahsi geçen sarıkları çizmiş olabileceğini söyler⁵¹³.

Nakkaş Osman, Osman Gazi’yi, bir tarafı daha yüksekte olan bir sarıkla tasvir etmiş olup bu sarığın tepeliği, yuvarlak ve kırmızı renklidir. Sarığın destar kıvrımlarının arasından, tepeden düzgün olarak katlanmış ucu, tavus kuşu kuyruğu şeklinde çıkmıştır (bkz. Belge 1, Çizim 1). Orhan Gazi’nin sarığı, şekil itibari ile Osman Gazi’nin sarığından farklı olup, sarığın kırmızı renkli sivri bir tepeliği bulunur (bkz. Belge 2, Çizim 2). Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid’in sarıkları birbirinin aynı olup, bu sarıklar şekil itibari ile Orhan Gazi’nin sarığının aynıdır. Ancak Osman Gazi’nin sarığından farklı olarak, bu iki padişahın sarıklarının tepelikleri altın renginde ve yuvarlak biçimde olup üzerlerinde iğne perdah ile yapılmış zikzak desenleri bulunur (bkz. Belge 3, Çizim 3, Belge 4, Çizim 4). Çelebi Mehmed’in, ‘Örfi’⁵¹⁴ olarak adlandırılan yuvarlak biçimli sarığının tepeliği yuvarlak ve altın rengindedir. Bu tepeliğin üzerinde, Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid sarığının tepeliğinde ki gibi iğne perdah ile yapılmış zikzak desenleri bulunur. Sarığın tepesinde, Osman Gazi’nin sarığındaki gibi, sarığın uç kısmı tavus şeklinde bir form oluşturur (bkz. Belge 5, Çizim 5). II. Murad’ın sarığı şekil itibari ile Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid’in sarığının aynı olup sarığın tepeliği yuvarlak ve altın rengindedir. Tepeliğin üzerinde yine iğne perdah ile yapılmış zikzak desenleri bulunur (bkz. Belge 6, Çizim 6, R. Ç. 12). Fatih Sultan Mehmed’in sarığı, dedesi Çelebi Mehmed’in ki gibi ‘Örfi’ sarık olup, yuvarlak şekilli dir. Sarığın tepeliği mavi renkte ve dilimlidir (bkz. Belge 7, Çizim 7). II. Bayezid’in sarığı da ‘Örfi’ sarık olup yuvarlak şekillidir. Sarığın destar kıvrımları Çelebi Mehmed’inkine çok benzer. Bu sarığın dilimli tepeliği yeşil renkli ve küçüktür (Belge 8, Çizim 8). Yavuz Sultan Selim’in, ‘Selimi’⁵¹⁵ olarak adlandırılan sarığının şekli ve destar kıvrımları, kısmen Çelebi Mehmed ve II.

⁵¹³ Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 174.

⁵¹⁴ İzzet Kumbaracılar, *Serpuşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, Resim 18 ve Resim 45’deki Örfi olarak adlandırılan başlık Fatih Sultan Mehmed’inkine çok benzer.

⁵¹⁵ Nurhan Atasoy, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portreleri Albümü”, *Türkiyemiz*, yıl 2, (Şubat), sa. 6, s. 11.

Bayezid'in kine benzemekle birlikte birebir aynısı değildir. Bu sarığın diğerlerinden farklı olarak tepeliği yoktur (Belge 9, Çizim 9). Kanunî Sultan Süleyman'ın, 'Mücevveze'⁵¹⁶ sarığı, yuvarlak olmak ile birlikte Çelebi Mehmed, Fatih Sultan Mehmed'inkine göre daha yüksektir. Sarığın tepeliği kırmızı renkte, küçük, yukarıya doğru uzun bir silidir şeklinde ve tepesi yuvarlaktır. Sarığın destar kıvrımları, kısmen Yavuz Sultan Selim'inkine benzer (bkz. Belge 10, Çizim 10). II. Selim ve III. Murad'ın sarık ve tepelik şekli Kanunî Sultan Süleyman'ınki ile aynı olup tepelikleri dilimlidir (bkz. Belge 11, Çizim 11, Belge 12, Çizim 12).

III. Murad'ın sarığının üzerinde, serinin diğer sarıklarından farklı olarak 3 adet sorguç bulunur (bkz. R. 65, Belge 12, Çizim 12, R. Ç. 11). Gül İrepoğlu, 16 yüzyılın başından itibaren Osmanlı padişahları arasında vazgeçilmez bir takı olan sorgucun, bir hükümdarlık alâmeti olduğunu ve saltanatın devralındığı biat törenlerinde, tahttaki hükümdarın ölümü ya da tahttan indirilmesi durumunda yapılan törenlerde, tahta çıkan padişahın sarığına bir, iki bazense üç adet mücevher sorguç konulduğunu söyler⁵¹⁷. Bu durumda Nakkaş Osman'ın serinin diğer portrelerinde, padişahları sorguçsuz tasvir ederken, III. Murad'ı sarığında böyle üç adet sorguç ile tasvir etmesindeki neden, III. Murad'ın hükümdarlığına vurgu yaparak onun dönemin padişahı olduğunu vurgulamak olmalıdır.

III. Murad'ın bu sarığında, üzerinde altın damlalar olan iki adet kıvrılmış yüksek beyaz tüyden oluşan bir sorguç, üzerinde yelpaze şeklinde açılan daha kısa tüylü bir 'top sorguç'⁵¹⁸ ve kavuğun tepesindeki siyah yuvadan püskül şeklinde sarkan uzun siyah tüylü bir sorguç⁵¹⁹ bulunur.

Nakkaş Osman, bu serinin III. Murad portresinde kullanmış olduğu sarığı, aynen bu minyatürdeki haliyle başka eserlerdeki minyatürlerinde de kullanmıştır (bkz. R. 66, R. 67).

⁵¹⁶ Aynı makale, s. 12.

⁵¹⁷ Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 192, s. 214.

⁵¹⁸ Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 196'da III. Murad'ın bu portresindeki gibi yuvarlak yuvaya sahip sorguçlar, 'top sorguç' olarak adlandırır.

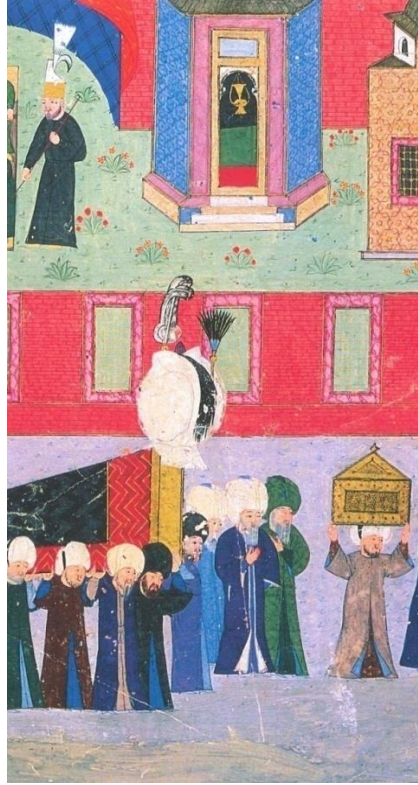
⁵¹⁹ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 229.



Resim 65: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* III. Murad portresinde görülen üç sorguçlu sarık (TSMK fotoğraf arşivi)



Resim 66: Sultan II. Selim, *Nuzhetu'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar*, TSMK H. 1339, y 110b (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 215, Resim 174).



Resim 67: Kanunî'nin cenazesi, *Zafername*, DCBL, 413, y. 115 (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 228, Resim 191).

Onun bu portresinde, üzerinde altın damlalalı yüksek beyaz tüylerin olduğu sorguçtaki altın damlalalı tüylerin benzerine, Nigârî'nin 1561-1562 tarihli II. Selim portresinde de rast gelinir (bkz. R. 68). Görüldüğü gibi bu portre *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâîli'l-Osmâniyye* öncesinde yapılmıştır. Bu durum, Nakkaş Osman'ın bu sorgucu, kendi hayal gücünden yapmış olmadığını ispatlar niteliktedir.



Resim 68: Şehzade Selim Ok Atarken, Nigârî, 1561- 1562 civ., TSMK, H. 2134, y. 2b-3a (*Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 222-223).

Osman'ın III. Murad portresinde yapmış olduğu bu sorgular dönemin sorguç özelliğini yansıtır. Zira III. Murad'ın bu portresinde görülen yuvarlak yuvalı 'top sorguç'un bir benzerine, 16. yüzyılın ortasına tarihlenen bir Osmanlı sorgucunda (bkz. R. 69) rastlanıldığı gibi, üzerinde yer alan yakut, zümrüt, zebercet, elmas ve firuzelerle birlikte 17. yüzyılın ince işçiliği ile süslenmiş I. Ahmed'e ait bir 'top sorguç'ta (bkz. R. 70) şekil itibari ile III. Murad'ın bahsi geçen portresindeki 'top sorguç'a çok benzer.



Resim 69: 16. yüzyıl ortalarından bir top sorguç yuvası, TIEM 418 (Gl İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 197, Resim 155).



Resim 70: I. Ahmed'e ait bir top sorguç yuvası, 17. yüzyıl başı, TİEM 431 (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 231, Resim 195).

Kıyafet kısmı, teknik olarak incelediğinde, kaftanlarda kimi zaman halkâri, kimi zaman tahrirli ve kimi zaman ise negatif tarzda boyama şeklinin kullanıldığı görülmektedir. Entarilerde görülen Çin bulutu ve peleng motiflerinin büyüklükleri, formları ve aralarındaki mesafeler birbirlerinden farklı olup bu durum entarilerdeki desenlerin kalıp kullanılmadan serbest fırça tekniği ile yapıldığı fikrini akla getirir.

Yine kaftanlar üzerinde görülen desenlerde, yer yer desen formlarında ve desen arası mesafelerde farklılıklar gözükmemekte olup, bu desenlerin yapımında genel bir kalıp kullanıldığı ancak nakkaşın, desenin ince motiflerinde, serbest fırça tekniği ile deseni tamamladığı görülür.

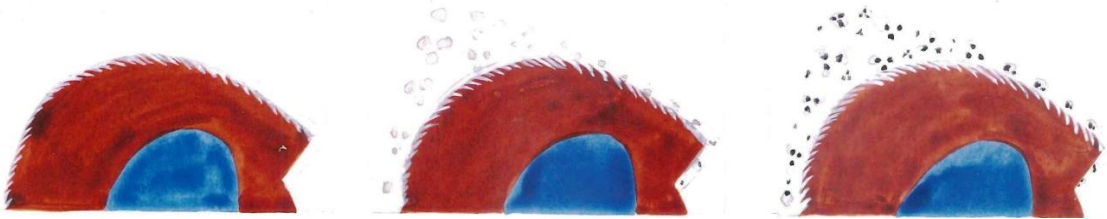
Nakkaş, kaftan ve entarilerde de, bu minyatürlerin genelinde yapmış olduğu gibi, önce kontürleme işlemi yapmış ardından da bu kontürlenmiş zemin üzerine entari ve kaftan desenlerini yapmıştır (bkz. R. Ç. 6)⁵²⁰.

⁵²⁰ Eserin, Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslının mercek altında incelenmesi esnasında, desen ve kontürlerin kesiştiği yerlerde, desenlerin kontür boyasının üzerine yapıldığı görülmüştür.



Renkli Çizim 6: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* II. Murad kol detayı.

Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed portrelerindeki kaftanlarda görülen benekli beyaz kürk yapılırken, önce zemin beyaza boyanmış, ardından bu beyaz zemin üzerine sulandırılmış siyah boya ile beneğimsi lekeler yapıp, bu lekelerin ortasına, aynı rengin koyu tonu ile ikinci bir leke atılmıştır (bkz. R. Ç. 7).



Renkli Çizim 7: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* Fatih Sultan Mehmed portresindeki benekli kürkün yapımında ön görülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

II. Murad ve II. Bayezid portrelerindeki kaftanlarda görülen kahverengi kürk dokusu yapılırken ise zemin önce kıvılcak kahve bir renk ile boyanmış, ardından bu zemin rengi üzerine siyah renk ile kaba taramalar yapılmıştır. Bu taramalar, sakal taramalarındaki gibi çizgilerin aralarında boşluk kalmayacak şekilde yan yana taranması şeklinde

değildir. Zira bu taramalarda çizgiler kızıl kahve zemin üzerinde aralarında oldukça fazla aralıklar olacak şekilde taranmıştır (bkz. R Ç. 8).



Renkli Çizim 8: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye II.* Murat portresindeki kahve renkli kürkün yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

Bu serinin Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid portrelerinde görülen kaftanlarda, farklı bir teknikle yapılmış bir başka yaka çeşidi görülür. Nakkaş, yapmış olduğu bu yakalarda, zemin boyanın üzerine kontürlerden oluşan bir desen yaptıktan sonra, bu desenin aralarını sulandırma tekniği ile boyayarak deseni adeta negatif bir desen haline dönüştürmüştür (bkz. R. Ç. 9).



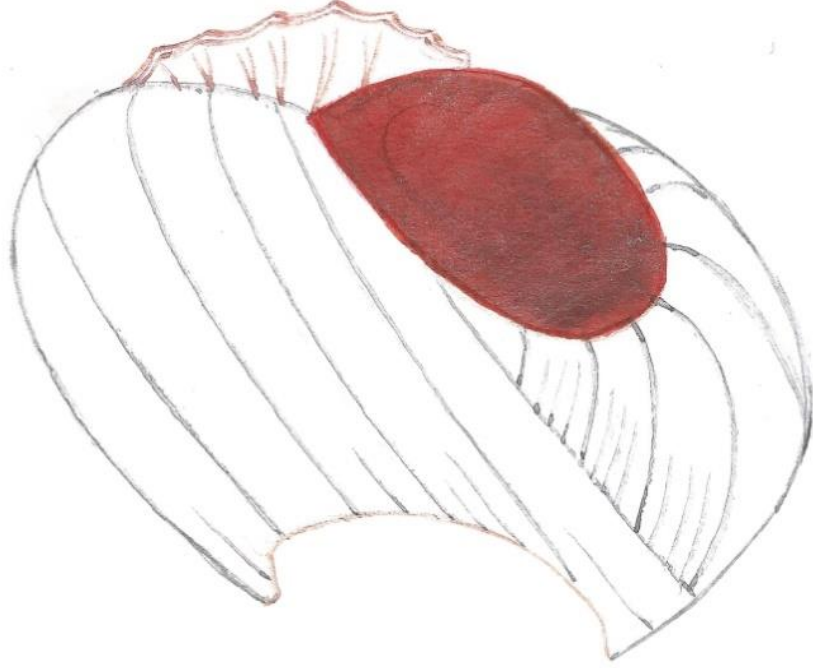
Renkli Çizim 9: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye* Osman Gazi portresindeki yakanın yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

Bu portrelerde sarıklarda kullanılan beyaz renk ve portrelerde kullanılan ten rengi, sahip oldukları parlaklıkla minyatürde kullanılan diğer renklerden oldukça farklıdır. Beyaz renk parlaklığının yanında ayrıca diğer renklerden farklı olarak zemin üzerinde adeta kabuk şeklinde bir katman oluşturur. Zira bu durum, kimi portrelerde bu boyanın yer yer parça şeklinde zeminden koparak ayrılmasından anlaşılmaktadır. Beyaz rengin,

zemin üzerinde bu şekilde parlak bir kabuk oluşturması, akla bu rengin yapımı esnasında içerisine yumurta akının katılmış olabileceği fikrini getirir.

Beyaz rengin zeminden kopması durumu, bu minyatürlerin yapım aşaması hakkında da ipuçları verir. Zira boyanın zeminden koptuğu bölgelerde, kâğıt zemin üzerinde somon renkli sarık kontürleri görölür. Bu somon renkli kontürler, boyamaya geçilmeden önce, minyatürün tüm çizgisel hatlarının kâğıt üzerine geçirilerek kontürlendiğini daha sonra mevcut bu kontürlerin yardımı ile de zemin boyamalarının yapıldığını gösterir. Sarık beyazının altından ayrıca geometrik desen yapımı için zemin üzerine çekilmiş olan somon renkli paralel çizgilerde görölür.

Bu sarıklarda zemin beyaza boyandıktan sonra zemin üzerine ince ve nüânssız çizgilerle kontür çekilmiştir (bkz. R. . 10, R. . 11, R. . 12).

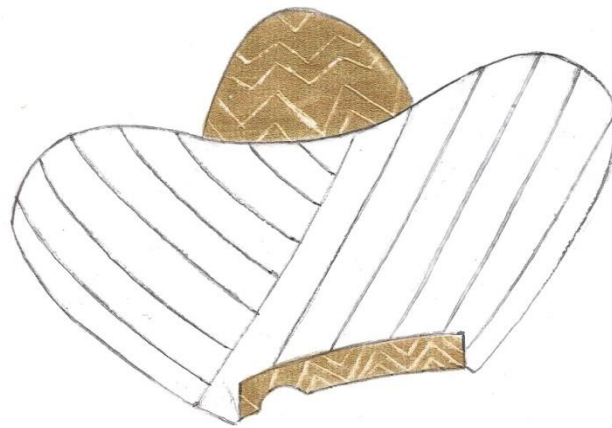


Renkli izim 10: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye*'de Osman Gazi'nin sarığı.



Renkli Çizim 11: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*'de III. Murad'ın sarığı.

Altın ile boyanmış sarık tepeliklerinde, zemin altın ile boyandıktan sonra üzerine iğne perdah ile zikzaklar yapılmıştır (bkz. R. Ç. 12).



Renkli Çizim 12: *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* Yıldırım Bayezid portresinin zikzak desenli sarık tepeliği.

III. Murad portresinde sarıgın üzerinde bulunan yelpaze şeklinde açılan kısa tüylü ‘top sorguç’ ve kavuğun tepesindeki siyah yuvadan püskül şeklinde sarkan uzun siyah tüylü sorguçun siyah tüyleri kaba taramalarla yapılmıştır (bkz. R. Ç. 11).

4. 1. 2. 3. Eller

Bu minyatürlerde figür bağlamında incelenecek son kısım ellerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Osmanlı resim sanatı, esas itibariyle kökenini Uygur resim sanatından alır. Uygur resim sanatının ikonografisi ise Türk dini ve inanışlarının yanında Budizm ve Maniheizm’e dayanır⁵²¹. Bu bağlamda Nakkaş Osman’ın araştırmamızın konusu olan portrelerinde görülen el hareketleri de kökenini, Eski Hinduizm ve Budist sanatında karşımıza sıkça çıkan ikonografik öğelerden biri olan *mudra*’dan alır⁵²². Mudra, Eski Hinduizm ve Budizm’de ilahların oturuş biçimlerine ve ellerinin stilize edilmiş durumlarına verilen isimdir⁵²³.

Nakkaş Osman’ın bahsi geçen minyatürlerinde padişahların elleri, *mudra* hareketlerine benzer bir stilde resmedilmiştir. Padişahlar kimi zaman her iki elinde bir nesne tutarken, kimi zaman bir eli boş diğerinde bir mendil tutarken, kimi zamansa her iki eli de boş olarak resmedilmişlerdir.

Figürlerin ellerinde herhangi bir nesne tutarak resmedilmesi geleneği, kökenini Orta Asya kaya resimlerinden almıştır. Nitekim ellerinde kadeh ya da sembolik bitkiler tutan, belinde, uçlarına eşya asmaya yarayan dilimlere sahip, sarkıtlı kuşakları, başlarında ‘börk’ tarzı başlıkları olan, bağdaş kurarak oturmuş kaftanlı figürlere, Orta Asya kaya resimlerinde, balballarında ve fresklerinde rastlanılır⁵²⁴. Bu figür anlayışı, Göktürk ve Uygur devrinden sonra, İslâm figür dünyasına geçmiştir⁵²⁵.

Nitekim Orta Asya, Sasani, Uygur, Abbasi, Gazne, Moğol, Ermeni, Bizans ve Çin sanatının bir sentezi olan Büyük Selçuklu sanatının, İslâm mistisizmi ile harmanlanmasıyla oluşan Anadolu Selçuklu figür sanatında⁵²⁶ da, ellerinde bir takım sembolik nesnelere tutarak resmedilmiş figürlere rastlanır.

Anadolu Selçuklu sanatında, figürler çoğunlukla ellerinde, sonsuzluk ve bereketi sembolize eden haşhaş dalı, nar meyvesi ve kadeh ile resmedilmiş olmakla birlikte kimi

⁵²¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 307.

⁵²² Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 309, Çizim 85.

⁵²³ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 309.

⁵²⁴ Gönül Öney, “Selçuklu Figür Dünyası”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, s. 403; Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, s. 32.

⁵²⁵ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, a. g. e., s. 32; Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 225.

⁵²⁶ Gönül Öney, a. g. m., s. 403.

zamansa ellerinde, çalgı aleti, gergef, şahin, polo sopası gibi yapmış oldukları iş ile ilgili nesnelere birlikte resmedilmişlerdir⁵²⁷.

Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde, padişahlar, kimi zaman iki elinde herhangi bir nesne olmadan, kimi zaman bir eli boş, diğer eli cebinde ya da bir mendil tutarken, kimi zamansa her iki elinde de bir nesne tutarken resmedilmişlerdir.

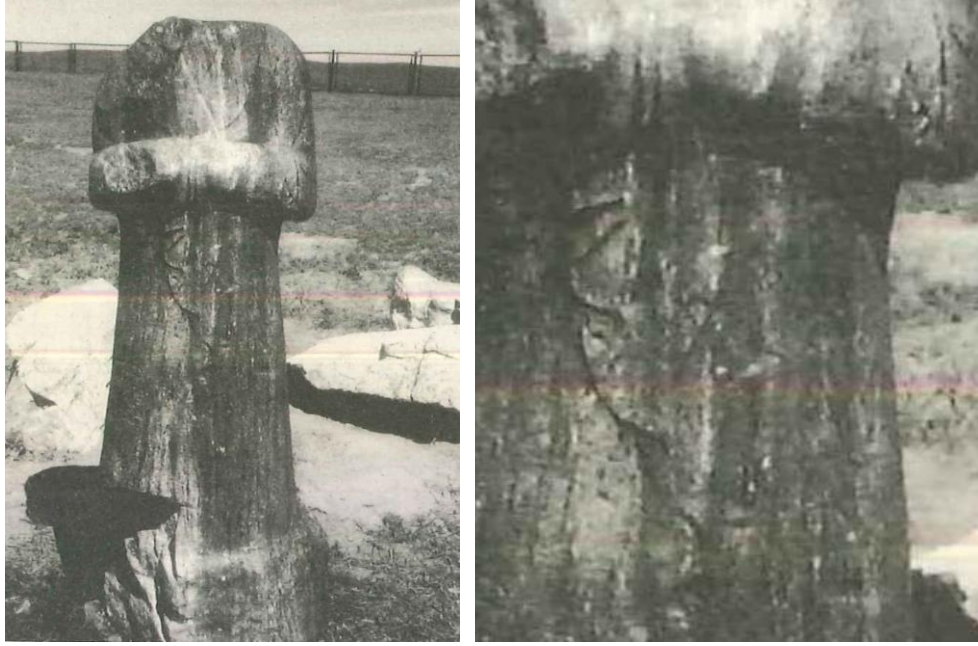
Bu portrelerde, Osman Gazi'nin iki elinde de bir şey bulunmazken (bkz. Belge 1, Çizim 1), Orhan Gazi ve Murad Hüdavendigâr, sağ ellerinde bir mendil tutarlar (bkz. Belge 2, Çizim 2, Belge 3, Çizim 3). Yıldırım Bayezid, sağ elinde bir mendil tutarken, sol elinde tuttuğu karanfili koklar (bkz. Belge 4, Çizim 4). Çelebi Mehmed, sağ elinde tuttuğu karanfili koklarken sol elini cebine sokar (bkz. Belge 5, Çizim 5). II. Murad sol elinde bir mendil tutarken (bkz. Belge 6, Çizim 6), Fatih Sultan Mehmed, sağ elinde bir mendil, sol elinde tutmuş olduğu gülü koklar (bkz. Belge 7, Çizim 7). II. Bayezid iki elinde de herhangi bir şey tutmazken (bkz. Belge 8, Çizim 8), Yavuz Sultan Selim, sağ elinde bir mendil tutar (bkz. Belge 9, Çizim 9). Kanunî Sultan Süleyman'ın iki elinde de herhangi bir şey bulunmazken (bkz. Belge 10, Çizim 10), II. Selim sağ elinde bir mendil tutar (bkz. Belge 11, Çizim 11). Serinin son padişahı olan III. Murad ise sağ elinde mendil tutarken sol elinde bir kitap tutar (bkz. Belge 12, Çizim 12).

Görüldüğü gibi Nakkaş Osman'ın bu minyatürlerinde padişahların ellerinde, mendil, karanfil, gül ve kitap yer almaktadır.

Yaşar Çoruhlu, Göktürklerde, figürün, elde mendil veya kumaş parçası tutarak resmedilmesinin, yas veya soyluluk işareti olabileceğini söyler⁵²⁸. Nitekim Göktürk heykellerinde, elinde böylesi bir mendil veya kumaş parçasıyla tasvir edilmiş insan figürlerine rastlanılır (bkz. R. 71).

⁵²⁷ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, a. g. e., s. 32. ; Gönül Öney, a. g. m., s. 403.

⁵²⁸ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 226.



Resim 71: Kültigin mezar külliyesindeki elinde mendil (kumaş) tutan heykel, 732 civ. (Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalıcı, İstanbul 2011, s. 178, Resim37).

Nakkaş Osman'ın portrelerinde padişahların ellerinde tutmuş olduğu bir diğer nesne de çiçektir. Figürlerin ellerinde çiçek tutarak resmedilmesi geleneği çok eskilere dayanır. Orta Asya kaya resimlerinde, balballarında, fresklerinde yüzyıllar boyu rastlanılan, kaftanı ile bağdaş kurarak oturan figürler, ellerinde kimi zaman tuttıkları bir kadehle, kimi zaman ise ellerinde tutmuş oldukları bir bitki ile resmedilmişlerdir⁵²⁹.

Elde bir çiçekle resmedilme, Budist ve Maniheizt Türk ve Türk olmayan Orta Asya sanatlarında tıpkı kap ve kadehte olduğu gibi 'sunma' kavramı içerisinde ele alınır⁵³⁰. Bu dönemde, çiçekler, Buda'ya veya Budist ya da Maniheizt tanrılara, onlara duyulan itibarı ve hürmeti göstererek, onlara bağlı olduğunu belirtmek amacı ile sunulur ve bunun karşılığında kendileri için bir şey istenilirdi⁵³¹. Bu çiçeklerin her birine, türüne ve rengine göre çeşitli sembolik anlamlar yüklenmişti⁵³².

⁵²⁹ Gönül Öney, a. g. e., s. 402.

⁵³⁰ Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, s. 153.

⁵³¹ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 153.

⁵³² Aynı yer.

Bir Uygur metninde, ölen kişilerden ‘çiçek tutan kişi’ olarak bahsedilmiş olup, Yaşar Çoruhlu, elinde lotus tomurcuğu veya başka bir çiçek tutarken elde edilmek istenen şeyin cennette lotusun göbeğinden yeniden doğmak olduğunu söyler⁵³³.

Budistler gibi Uygur prens ve prensesleri de bu nedenle duvar resimlerinde ve ya başka resimlerde ellerinde çiçek tutarak resmedilmişlerdir (bkz. R. 72). Bu resimlerdeki çiçekler, ‘sunma’ ile ilgili olup, Buda ya da diğer tanrılara hürmet ve istekte bulunmak için adak olarak sunulan bir tapınma nesnesidir⁵³⁴.



Resim 72: Doğu Türkistan, XIX. Bezeklik Mağara Tapınağı’nda bulunan elinde çiçek tutan bir Uygur prensini gösteren duvar resmi, 8–9. yüzyıl Berlin Staatliche Museen (Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011, s. 496, Renkli Resim 96).

Budist resim sanatında olduğu gibi Türk-İslâm sanatında da çiçekler değişik anlamlara sahiptir. Budist sanatta Buda’nın simgelerinden biri olarak kullanılan lotus (Nilüfer) çiçeği, Türk İslâm sanatında yerini Hz. Muhammed’i sembolize eden gül ve daha sonraki dönemde lâleye bırakmıştır⁵³⁵. Nitekim bir hadiste kırmızı gül, Allah’ın cemali ile ilişkilendirilmiş, lâlenin ise yazılışında kullanılan harflerin Allah lafzındaki harflerle

⁵³³ Aynı yer.

⁵³⁴ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, a. g. e., s. 290, s. 291; Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 153-154..

⁵³⁵ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 290; Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 154.

aynı olması ve ebced sayı değerinin Allah lafzındaki gibi 66'ya denk düşmesi sebebiyle 'Allah' lafzını ifade ettiğine inanılmıştır⁵³⁶.

Orta Asya resimlerinden sonra elinde çiçek veya bitki tutan insan figürlerine Selçuklu çinilerinde ve tasvirlerinde rastlanıldığı gibi yaygın olarak ta Osmanlı resim sanatında sultan portrelerinde rastlanılır. Osmanlı sultanları bu portrelerde, tıpkı Uygur prens ve prensesleri gibi ellerinde çoğunlukla bir çiçek tutarak resmedilmişlerdir⁵³⁷.

Nitekim Nakkaş Osman'ın Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed portresinde hükümdarlar ellerinde tuttukları çiçeklerle resmedilmişlerdir (bkz. Belge 4, Çizim 4, Belge 5, Çizim 5, Belge 7, Çizim 7). Yıldırım Bayezid ve Çelebi Mehmed ellerinde tuttukları kırmızı bir karanfili, Fatih Sultan Mehmed ise elinde tuttuğu pembe bir gülü koklarlar. Nakkaş Osman'ın gül koklayan Fatih portresi, Nakkaş Osman'dan daha önce, Fatih'in yaşadığı dönemde Şiblizâde Ahmet tarafından kullanılmış olup, Nakkaş Osman'ın 1583 yılında resmetmiş olduğu *Zübdetü't-Tevârih* adlı eserinde Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed portrelerinde yine bu pembe gül motifi tekrarlanmıştır⁵³⁸.

Filiz Çağman, her ikisi de Hz. Muhammed'in adını taşıyan Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed'in ellerinde bir çiçek koklarken resmedilmesinde sembolik bir anlamın var olduğunu söyler⁵³⁹. Çağman, Nakkaş Osman'ın, İslâm sanatında peygamberimizin teninin gül koktuğu inancından ötürü, gül motifinin kullanıldığını belirtir⁵⁴⁰. Nakkaş Osman'ın, lâle motifini kullanmasındaki maksad ise yukarıda anlattığımız bilgiler doğrultusunda onun, yazılışı ve sayı değeri itibari ile 'Allah' lafzını ifade etmesinden dolayı olmalıdır.

Nakkaş Osman'ın bu portrelerinde padişahların ellerinde tutmuş olduğu bir diğer nesne de III. Murad portresinde görülen kitaptır. Kitap, Budist ikonografide, inciler, aynalar, sikkeler, eşkenar dörtgen cisimler, çınlayan taşlar, gergedan boynuzları ve yapraklar ile birlikte sekiz şaheser olarak adlandırılan sekiz sembolün arasında yer alır⁵⁴¹.

Nakkaş Osman'ın serinin son padişahı olan III. Murad'ı, seride sadece ona has olarak, elinde tutmuş olduğu bir kitapla resmetmiştir (bkz. Belge 12, Çizim 12). Çağman'a göre

⁵³⁶ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 290; Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 154.

⁵³⁷ Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s. 290; Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 154.

⁵³⁸ Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 172.

⁵³⁹ Aynı makale, s. 170.

⁵⁴⁰ Aynı yer.

⁵⁴¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 308.

bu kitap sembolü, III. Murad'ın kitaba olan düşkünlüğünü ve de eserin onun için yazıldığını belirtmek için kullanılmış olmalıdır⁵⁴².

İmparatorluğun gücünün zirve noktasına ulaştığı, padişahların katıldığı seferlerle anılır olduğu bir dönemde yapılmış olan bu eserde, sultanların ellerinde kılıç, gürz, ok vb. askeri gücü pekiştiren sert imgeler yerine çiçek, kitap, mendil gibi bilgiyi, estetiği imgeleyen naif imgelerle birlikte resmedilmesi oldukça manidardır. Zira padişahların katıldığı seferler yerine, saraylarında yapmış oldukları şaşalı eğlencelerle anıldığı bir dönemde yapılmış olan *Kebir Musavver Silsilenâme*'de durum tam tersidir. Bu portrelerde padişahlar kılıç, gürz, ok gibi askeri yönü pekiştiren sert imgelerle birlikte resmedilmişlerdir. Bu iki eserde, padişah imgeleri ile bu imgelerin ellerinde tuttukları nesnelerin anlam itibarı ile yapmış oldukları bu zıt vurgu oldukça düşündürücüdür.

Teknik olarak incelendiğinde, Nakkaş Osman'ın, bu portrelerde elleri, kaftanın zemin rengi boyamasından sonra yaptığı görülür. Zira portrelerde, ellerin zemin boyasının altından kaftanın zemin boyası görülür.

4. 2. Kebir Musavver Silsilenâme Minyatürleri

4. 2. 1. Mekân olgusu

24 adet padişah portresinin yer aldığı *Kebir Musavver Silsilenâme* minyatürlerinde de mekân, *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye* minyatürlerindeki gibi üst ve alt olmak üzere iki bölüme ayrılarak oluşturulmuştur. Ancak bu minyatürlerde mekânı oluşturan üst ve alt kısmın birbirine oranı, Nakkaş Osman portrelerine göre daha büyüktür. Bu oran portre sırasına göre 2.57, 2.88, 2.66, 2.66, 2.93, 2.66, 2.70, 2.31, 2.45, 2.39, 2.49, 2.54, 2.16, 2.89, 2.86, 2.41, 2.43, 2.34, 2.33, 2.56, 2.13, 2.21 ve 3.30' dur⁵⁴³. Oranlardan anlaşılacağı üzere bu portrelerde, Nakkaş Osman'ın portrelerine kıyasla mekânın üst kısmı alt kısmından daha fazla yer kaplamaktadır.

Mekânın üst kısmının zemini, IV. Mehmed, II. Mustafa ve III Ahmet portreleri dışında zerefşânlanmış olup, Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed portrelerinde bu zerefşânlı zemin üzerinde serbest fırça tekniği ile altından yapılmış basit formlar bulunur (bkz. Belge 13, Çizim 13d, Belge 14, Çizim 14d, Belge 15, Çizim 15d, Belge 16, Çizim 16e, Belge 17, Çizim 17e, Belge 18, Çizim 18e, Belge 19, Çizim 19c, Belge

⁵⁴² Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, s. 172.

⁵⁴³ Bu oranlar eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerinin bizzat tetkik edilmesiyle elde edilen ölçümler kullanılarak hesaplanmıştır.

20, Çizim 20d, Belge 21, Çizim 21d, Belge 22, Çizim 22e, Belge 23, Çizim 23e, Belge 24, Çizim 24d, Belge 25, Çizim 25e). Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman portrelerinde, mekânın üst kısmında, bir köşeye toplanmış yarı açık bir perde bulunurken (bkz. Belge 21, Çizim 21, Belge 22, Çizim 22), IV. Mehmed ve II. Mustafa portrelerinde bu perde tamamen kapalı olup üst mekânın tüm zeminini kaplar (bkz. Belge 31, Çizim 31, Belge 34, Çizim 34) . Bu seride ritmin çok dışında olan III. Ahmed portresinde ise bu kısım geometrik tezyinat ile tezyin edilmiştir (bkz. Belge 35, Çizim 35f).

Mekânın alt bölümüne ait kısım ise Nakkaş Osman kalıbındaki gibi padişahın üzerinde oturduğu zemini oluşturur. Bu kısımdaki desenler de zerefsanlı zemin üzerindeki desenler gibi Levnî'nin kendi yorumunu katarak yapmış olduğu formlar olup klâsik formların sanatçı elinde sadeleştirilip yeniden yorumlanmasıyla elde edilmişlerdir. Bu kısımda, gonca, hançer yaprak gibi nebati desenlerin yanında, geometrik desenler, bulut ve şemse motifleri kullanılmıştır. Alt zeminin tezyininde şemse formu oldukça sık kullanılmıştır (bkz. Belge 13, Çizim 13c, Belge 14, Çizim 14c, Belge 15, Çizim 15c, Belge 16, Çizim 16d, Belge 17, Çizim 17d, Belge 18, Çizim 18d, Belge 19, Çizim 19d, Belge 20, Çizim 20c, Belge 21, Çizim 21c, Belge 22, Çizim 22c, Belge 23, Çizim 23c, Belge 24, Çizim 24c, Belge 25, Çizim 25d, Belge 26, Çizim 26b, Belge 27, Çizim 27c, Belge 28, Çizim 28c, Belge 29, Çizim 29e, Belge 30, Çizim 30c, Belge 31, Çizim 31c, Belge 32, Çizim 32d, Belge 33, Çizim 33c, Belge 34, Çizim 34b, Belge 35, Çizim 35e).

Mekânın alt ve üst kısmında görülen sadelik, Nakkaş Osman portrelerindeki klâsik tezyini anlayışın oluşturmuş olduğu ağırlık ve doluluk hissinden oldukça uzaktır. Bir bütün olarak bakıldığında, padişahın içinde bulunmuş olduğu mekân, izleyende herhangi bir özelliği olmayan alelâde boş bir oda, boş bir alan, hissi verir.

Nitekim mekânın tezyininde benimsenen sadelik ve basitlik, zerefsanlı üst kısmın minyatürde alanca fazla yer kaplaması, mekânın genelinde hissedilen boşluk hissi ile birleşerek, bir bütün olarak mekânda oluşturulmaya çalışılan boşluk hissini sağlamaya yardımcı olurlar.

Oysa Nakkaş Osman portrelerinde mekân, üzerinde barındırdığı klâsik formlu yoğun tezyinat ile boşluk yerine yoğun bir doluluk hissi verir. Bu doluluk hissine paralel olarak, mekânın kurgulanması sırasında, mekân içerisine ince ince düşünülerek yerleştirilmiş kemer ve geometrik tezyinat gibi elemanlar, kurgulanan bu alanı alelâde biryer olmaktan çıkararak mekâna ciddiyet ve ağırlık katar, mevcut mekânı padişahın üzerinde oturduğu bir tahta dönüştürerek, padişahın gücünü vurgularlar.

Levnî minyatürlerinde, mekânda görülen bu soyut ve somut boşluk, sanatçının, padişahları, ideal padişah imgesinden uzak, tüm eksik ve kusurlarıyla tasvir etme

anlayışı, vermiş olduğu mesaj ile mekânda yer yer kullanılan üç boyutlu perdenin varlığı, bir bütün olarak anlamca birbirlerini tamamlarlar. Bu perde sahip olduğu üç boyutluluğu ile Nakkaş Osman portrelerinin aksine mekânı ve padişahları maddeselleştirip, elle tutulur hale getirerek, sultanı kutsal ve erişilmez olan ‘ideal padişah’ imgesinden uzaklaştırır. Yine padişah portrelerinde görülen hicivsel yaklaşım, mekânın sadeliği ve basitliği ile tamamlanarak izleyene altını defalarca çizdiği mesajı tekrar iletir.

Bu minyatürlerde mekâna dair dikkati çeken bir nokta da Nakkaş Osman minyatürlerinde mekânda görülen tekrarlayan kalıbın bu minyatürlerde, mekânda yapılan kimi değişikliklerle kırılmaya çalışılmasıdır. Bu kırılma, mekânın üst kısmında kimi zaman zereşanlı zeminin kullanılması, kimi zaman bu zereşanlı zemin üzerine altın ile basit desenlerin atılması ve kimi zaman ise mekânda yarı açılmış ya da kapalı şekilde bir perdenin kullanılması ile oluşturulmaya çalışılmıştır. Zincirin son halkası olan III. Ahmed portresinde de kullanılan geometrik tezyinatlı üst zeminle birlikte bu kırılma pekiştirilmiştir. İşte bu kırılma ile Nakkaş Osman minyatürlerindeki tekrarlayan kalıbın oluşturmuş olduğu ritim ve süreklilik duygusunun, Osmanlı hanedanının gücüne yapmış olduğu vurgu, ortadan kalkar.

Kısaca, Levnî'nin portrelerinde, mekânı oluşturan elemanlar, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi padişahı yücelten, ona duyulan hürmet ve saygıyı vurgulayan öğeler olmak yerine padişahın kusurlarına ve eksiklerine vurgu yapan öğelerdir.

Bu minyatürlerde mekân, perde, zereşanlanmış arka plan, padişahın üzerinde oturduğu zemin ve yastık unsurlarından oluşur.

4. 2. 1. 1. Perde

Kebir Musavver Silsilenâme'de mekânı oluşturan elemanların başında perde gelir. Levnî'nin bu eserinde görülen perde öğesini doğru bir şekilde yorumlayabilmek için öncelikli olarak sanat tarihi sürecinde perdenin hangi medeniyetlerde ve ne amaçla kullanıldığını irdelemek gerekir.

Araştırma sırasında, perdenin bir resim ögesi olarak kullanıldığı en eski örneklerle Bizans sanatında rastlanılmıştır. Perde Bizans resim sanatında çok sıkça kullanılan bir öğe olup bu resimlerde, kapalı, iki yana doğru açılmış ya da ortasından düğüm atılmış şekilde kullanılmıştır (bkz. R. 73).



Resim 73: *Alexious Apokaukos, Hippokrates Yazmasının bir kopyası olan yazma, Son Devir Bizans minyatür örneği* (Dr A. Engin Beksaç, Dr. Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, Resim 50).

Bizans Sanatı, gücünü Platon'un 'idealar' öğretisinden almış olup, Hristiyan inancındaki 'ruhanilik' ve 'maddesellik' düalizmini benimseyerek bu 'düalizmi' sanatına taşımıştır⁵⁴⁴. Böylesi bir 'düalizm'de, nesnelere görünen yüzünün dışında ikincil bir anlam taşırlar.

Öyleyse Bizans resminde perde, göz zevkini tatmin eden, boşluk doldurucu, bir öge olmaktan öte, içerisinde bir düalizmi barındırıyor olmalıdır. Bu resimlerde perde, ikincil anlam taşıyan bir *imge* olarak kullanılarak adeta öteki âlem ile bu dünya arasında asılı duran bir geçiş kapısı görevini görür. Perdenin arkası öteki âlemi ifade ederken, ön tarafı ise maddeler âlemi olan bu dünyayı ifade eder. Nitekim perdenin öngörülen bu ikincil anlamı, kimi kaynaklarda da belirtilmiştir⁵⁴⁵

Perdenin, Hz Meryem, Hz İsa ve aziz tasvirleriyle birlikte kullanımı, onun bir *imge* olarak maddeler âlemi olan bu dünya ile öte dünya arasındaki bir geçiş kapısı olarak kullanımını anlamlandırmamızda bize yardımcı olur

⁵⁴⁴ A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, s. 35, s. 36.

⁵⁴⁵ Andrew Graham Dixon, *Sanat Atlası*, Boyut, İstanbul 2013, s. 121; A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, a. g. e., s. 71.

Bu resimlerde çoğunlukla Hz. Meryem kucağında bebek Hz. İsa ile birlikte ayakta ya da kimi zaman tahtında oturarak resmedilmiştir. Hz. Meryem'in, gerek ayakta gerekse oturarak resmedildiği bu resimlerde, perde her daim bir *imge* olarak yer alır.

Nitekim Hz. Meryem'in tahta oturarak resmedildiği örneklerinde, tahtın arkasında her daim bir perde bulunur. Bu resimlerde perdenin her daim yer alması, onun bir görsel öge olarak değil, görünenin arkasındaki hakikati saklayan bir *imge* olarak kullanılmış olabileceği fikrini pekiştirir. Tahtın arkasında bulunan bu perde Hz. Meryem'in öte âlemden bu âleme geçişini sağlayan bir eşiktir. Hz. Meryem bu eşikten geçerek öte âlemden maddeler âlemine geçip, yerin ve göğün tahtına oturur.

Hz. Meryem'in kucağında Hz. İsa ile birlikte resmedildiği *Sistina Madonnası* (bkz. R. 74) adlı eserde perdenin bir *imge* olarak öte âlem ile bu dünya arasına gerilen bir kapı bir geçit olarak kullanıldığı net bir şekilde görülür. Bu resimde Hz. Meryem'in kucağına Hz. İsa'yı alarak onu öte âlemden maddeler âlemine getirdiği görülmektedir⁵⁴⁶.



Resim 74: *Sistina Madonnası*, 1512–1514, Raffaello, Dresden Gallery, Almanya (Andrew Graham Dixon, *Sanat Atlası*, Boyut, İstanbul 2013, s. 121).

Perdenin Hz. İsa, Hz. Meryem ve azizlerin tasvir edildiği resimlerde, bir *imge* olarak öte âlem ve bu dünya (maddeler âlemi) arasında adeta bir geçiş kapısı olarak kullanılması durumu, Bizans sanatından itibaren Rönesans'ta dâhil tüm Ortaçağ Avrupa sanatında

⁵⁴⁶ Andrew Graham Dixon, a. g. e., s. 121.

görülmüştür (bkz. R. 74). Nitekim bu dönem sanatında, Erken Hristiyan İkonografyası'nın ruhsal ve ilahi niteliği ile yaşamı bütünleştiren sembollerinin kullanılması, resimde sıklıkla kullanılan perdenin yeşil renkte oluşunun ölümsüzlük kavramına işaret etmesi⁵⁴⁷ perdenin öngördüğümüz şekildeki kullanımıyla paralellik gösterir.

Perdenin bir *imge* olarak maddeler âlemi ile öte âlem arasında bir geçiş kapısı olarak kullanımının ikinci bir örneği ise perde imgesinin hükümdar tasviri ile birlikte kullanıldığı durumlardır. Perdenin bu şekildeki kullanımı, hükümdarın yaradanın yeryüzündeki temsilcisi olarak görüldüğü Bizans resimlerinde görüldüğü gibi (bkz. R. 73), Bizans resiminin kısmen devamı olan ve hükümdarın gücünü dini erke dayayarak, dini ve dünyevi niteliği ile adeta yaradanın krallığının imparatoru olduğu⁵⁴⁸ Karoljen, Otto dönemi de dâhil olmak tüm Orta Avrupa resim sanatında görülmektedir⁵⁴⁹. Dini erkin kontrolünde, ona hizmet eden bir araç olarak kullanılan bu resimler, bu şekildeki kullanımlarıyla, hükümdarın propagandasını yaparlar.

İmparatorun, yaradanın bu dünyadaki temsilcisi olarak görüldüğü Bizans'ta, imparator resimlerinde, imparatorun oturduğu tahtın arkasında ya da resmin herhangi bir yerinde çoğunlukla açık ya da kapalı bir şekilde her daim bir perde bulunur. İşte bu perde tamda bahsettiğimiz manada imparatorun, yaradanın bu dünyadaki temsilcisi olduğu fikrine işaret edip destekler. İmparator bu resimlerde, öte dünyadan bu dünyaya gelip, yeryüzü ve gökyüzünün tahtına oturmuş bir şahsiyet olarak tasvir edilir.

Hükümdarın gücünü, dini erke dayadığı Karoljen ve Otto dönemine ait hükümdar resimlerinde de tahtın arkasında perde her daim mevcuttur. Öyleyse bu resimlerdeki perdenin varlığı da tıpkı Bizans resimlerindeki gibi imparatorun öte dünyadan bu dünyaya gelip, yeryüzü ve gökyüzünün tahtına oturmuş bir şahsiyet olduğunu vurgulayarak imparatorun manevi gücüne işaret eder.

Perde ve hükümdar ikilisinin bu manada birlikte kullanımı Rönesans'a kadar devam eder. Dini erkin gücünü kaybedip, hükümdarın ve her türlü otoriter anlayışın gücünün kırıldığı Rönesans döneminde⁵⁵⁰, akıl mutlak bir yol gösterici olarak ön plana çıkar. Bu dönemde, maddenin görünen yüzünün arkasında görünmeyen başka bir gerçeğin olduğu düalizmi, ortadan kalkmış, onun yerine aklın ön plana çıktığı, görünenin ardında başka bir hakikatin olmayıp, her şeyin duyularımız ile algılanan yani göz ile görünen ve el ile tutulandan ibaret olduğu görüşünün hâkim olduğu bir sürece girilmiştir. Bu dönemde yapılan resim ve heykellerde gerçekçilik benimsenmiş olup, bu çalışmalarda, Orta Çağ

⁵⁴⁷ A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, a. g. e., s. 43, s. 62, s. 64.

⁵⁴⁸ Aynı eser, s. 33, s. 59, s. 63, s. 66, s. 69.

⁵⁴⁹ Bu tespit araştırma sırasında yapılan görsel taramalar sonucunda elde edilmiştir.

⁵⁵⁰ A. Engin Beksaç, Tayfun Akkaya, a. g. e., s. 121.

sanatında ki gibi göksel âlemin simgesel portreleri yerine, yaşayan, gözle görülür dünya yansıtılmıştır⁵⁵¹ İşte bu süreç içerisinde hükümdarın dini erke dayalı gücünde yok olmuştur.

Her şeyin görünenden ibaret olduğu fikrinin hâkim olduğu bu süreçte, resimin bilimsel gözlem temeline dayanması⁵⁵², kullanılan ışık gölge ile oluşturulmaya çalışılan üç boyutluluk⁵⁵³ tam da bu duruma işaret eder. Bu şekilde kâğıt üzerindeki soyut kavramlar hacimlendirilerek elle tutulan hacimli somut varlıklara dönüştürülmüştür.

Bu dönemde perde, bir *imge* olarak, ışık ve gölgenin kullanılmadığı iki boyutlu halinden, sahip olduğu ışık gölge ile elle tutulur üç boyutlu⁵⁵⁴ somut bir nesneye dönüşür (bkz. R. 75). Perde bu şekildeki kullanımıyla, aslında tamda dekoratif amaçlı kullanılan üç boyutlu görsel bir öğedir. Ancak bu öğe, geçmişteki *imge* olarak kullanımına da atıfta bulunarak aslında hicivsel bir anlatım içerir. Nitekim perdenin eski kullanımına tamda ters köşe bir biçimde kimi resimlerde pornografik denebilecek bir karede yer alması tamda bu noktaya işaret eder.



Resim 75: *John Foster*, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1790-91, Kansas City, Missouri (Carrie Rebora Barratt, Ellen G. Milles, *Gilbert Stuart*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, s. 84).

⁵⁵¹ Andrew Graham Dixon, *Sanat Atlası*, s. 93.

⁵⁵² Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, s. 150; Andrew Graham Dixon, a. g. e., s. 90.

⁵⁵³ Stephen Farthing, a. g. e., s. 152.

⁵⁵⁴ Andrew Graham Dixon, a. g. e., s. 92.

Perde, Batı resmindeki sıklıkta ve işlevde olmasa da Hristiyan ve İslâm sanatının karışımı olan⁵⁵⁵ ve Bizans etkisi taşıyan 13. yüzyıl Abbasi el yazmalarında, Bizans resim sanatının etkilerini gösteren 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu minyatürlerinde⁵⁵⁶ ve yine, yer yer Doğu'da İran, Japon ve Avrupa ile Doğu resim kültürünün bir sentezi olan Hint minyatürlerinde de görülür. Bu kültüre ait resimlerde, tamamen Avrupa resminin etkisi olarak ancak Avrupadaki kullanımından farklı olarak tamamen boşluk doldurucu görsel bir öğe olarak kullanılır.

Perdenin Osmanlı tasvir sanatındaki kullanımını, iki farklı zaman dilimine ayırarak incelemek doğru olur. Zira bu iki zaman dilimde, perdenin kullanımı birbirinden çok farklı anlam ve işleve sahiptir. İmparatorluk topraklarının en geniş sınırına ulaştığı, padişahın ve devletin gücünün en doruk noktasında olduğu 15–17. yüzyıllar arasında, Osmanlı minyatürü kısmen kendi geleneksel kalıpları içerisinde yapılmıştır. Genele oranladığımızda bu örneklerde perde kullanımı oldukça azdır. İçerisinde perdenin bulunduğu örneklerde ise perde tamamen dekoratif amaçlı kullanılmış olup Avrupa resimlerindeki gibi ikincil bir anlama sahip *imge* olmaktan oldukça uzaktır (bkz. R. 76, R. 77).

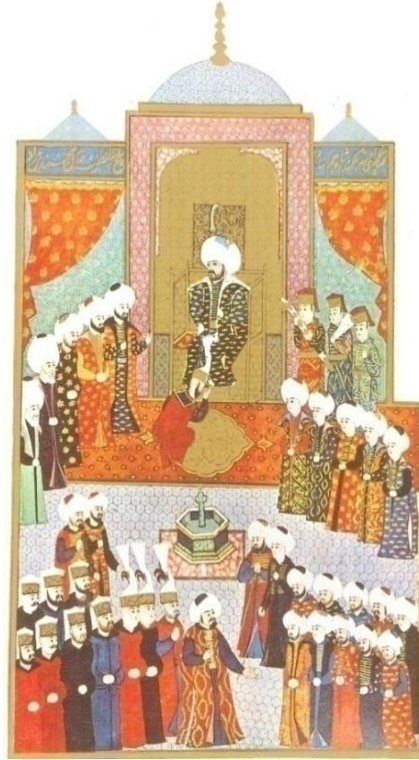
Bu örneklerde perde kimi zaman olayın geçtiği yerin bir Avrupa kenti olduğunu vurgulamak için kullanılmış (bkz. R. 79), kimi zaman ise minyatürü yapan nakkaşın bir Rum sanatçısı olduğu durumda (bkz. R. 78), nakkaşın kendi resim geleneğinin Osmanlı minyatür sanatına yansımaları olarak minyatür içerisinde yer almıştır.

⁵⁵⁵ Basil Gray, *The World History of Rashid Al-din, A study of the Royal Asiatic Society Manuscript*, Faber & Faber Limited, London- Boston 1978, s. 15.

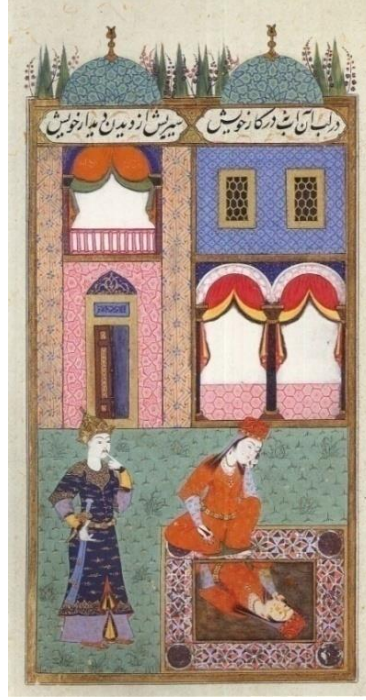
⁵⁵⁶ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 147.



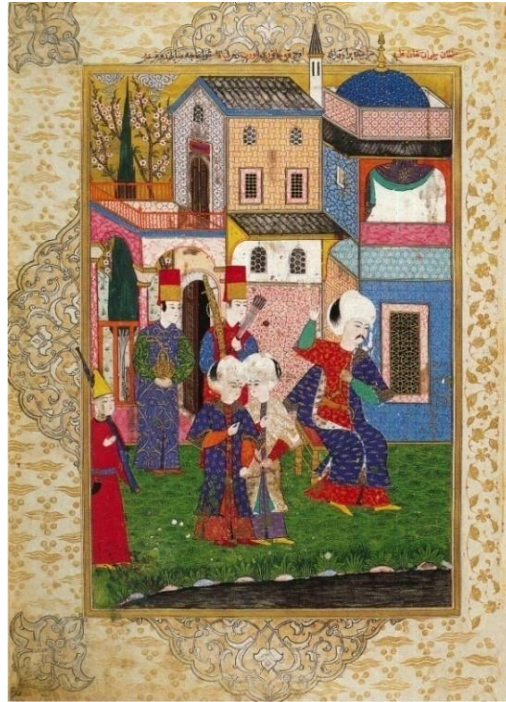
Resim 76: Sevgililerin vedası, *Dilsûznâme*, 1455-56, OBL, Ouseley 133, y. 62a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 24, Resim 2).



Resim 77: *Süleymânâme*, 1558, TSMK 1517 (Metin And, *La Peinture MiniatureTurque*, Editions Dost, Ankara 1976, s. 17).



Resim 78: Havuzdaki aksine bakan genç hanım, Ârifî, *Ravzatü'l-uşşâk*, 1550 civ., CHUAM, 1985.216.15A, y. 23a (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 108, Resim 71).



Resim 79: Kanunî Sultan Süleyman'ın Filibe sarayında avlanması, *Hünernâme II*, 1589, TSMK, H. 1524, y. 256b. (Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 150, Resim 114).

Osmanlı minyatüründe perdenin kullanıldığı bir ikinci dönem ise padişahların sefere katılan yüce komutan imgesinden uzaklaşıp, saraylarında zevk ve sefa ile geçirdiği hayatları ile ön plana çıktığı bir döneme rast gelir. Lâle devri olarak adlandırılan bu dönemde artık imparatorluk gücünü yitirmeye başlamış, hükümdar halk önündeki eski itibar ve saygınlığını yitirmiştir. Avrupa ile etkileşim artmış ve bunun sonucunda kitap sanatı olan minyatür yerini yavaş yavaş yerli ve yabancı sanatçılar tarafından duvara asılmak üzere yapılan yağlıboya tablolarla bırakmıştır.

Bu dönem resimlerinde padişahlar, tam da perdenin Avrupa sanatında o dönemki kullanım şekline paralel olarak, bir perde önünde resmedilmişlerdir. Nitekim bu dönemde Avrupa resminde perde, Rönesans'la birlikte ortadan kalkan iki boyutluluk ve düalizmin ardından ışık ve gölgenin kullanıldığı üç boyutlu bir öge haline gelerek, ruhanilik ve maddesellik anlamını bir arada içeren bir düalizm anlayışından uzak, dekoratif görsel bir öge olarak kullanılmıştır.

İşte Levnî'nin bu portrelerinde görülen perde tam da bu döneme rast gelir. Levnî yapmış olduğu bu perdeleri ışık gölge kullanarak üç boyutlu hale getirmiş ve bu şekilde onu elle tutulan maddeler âlemine ait bir ögeye dönüştürmüştür. Levnî bu şekildeki bir yaklaşımla, perdenin Bizans döneminden, Rönesans'a kadar ki Orta Avrupa sanatında görülen, soyut varlığını ortadan kaldırarak, Avrupa sanatında, Rönesans ile birlikte ortaya çıkan, maddelerin görünen varlıklarının ötesinde herhangi bir anlamlarının olmadığı fikrini yinelemiştir.

Levnî önceki dönem Avrupa resimlerinde görülen padişah ve perde ikilemine atıfta bulunup, perdeyi boyutlandırarak, aslında padişahın o dönemdeki konumuna da bir işneleme yapar. Onun portrelerinde Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi padişaha duyulan hürmet ve saygı vurgusu yoktur.

O, portrelerinde, padişahları, yüzlerine ifade vererek karakterize edip tüm kusurlarıyla birlikte perdenin önüne çıkarır. Bu üç boyutlu perdenin varlığı aslında perdenin soyut varlığının yokluğuna işaret ederek⁵⁵⁷ bir anlamda padişahın daha önceden sahip olduğu, halkın gözündeki saygınlığının, hürmetinin ve gücünün de yokluğuna vurgu yapar.

Perde, İslâm kültüründe, dış dünyadan sakınıp gizlediğimiz en değerli mahremimizi, yabancı gözlerden korumak ve gizlemek amacıyla, dış dünya ile kendi dünyamız arasına gerdiğimiz bir örtüdür. Perdenin arkası bizim mahremimizdir. Nitekim Levnî, portrelerde kullandığı bu perde ile aslında halkın mahremine dokunmuş, halkın saygı ve

⁵⁵⁷ Bu noktada perdenin yokluğu meselesi, Bizans ve Orta Çağ Avrupa resmindeki hükümdar ve perde ikilemi çerçevesinde okunmalıdır. Zira Bizans'tan Rönesans'a kadar hükümdarın bir perde eşliğinde resmedilmesi onun manevi gücüne dolayısıyla da ona duyulan saygı ve hürmete denk düşer.

hürmet gereği padişah ile arasına germiş olduğu perdeye müdahale ederek, bu perdeyi aralamıştır.

Levnî, yapmış olduğu eserlerde bu perde ile sıkça oynamıştır. Nitekim onun yapmış olduğu kadın portreleri, Osmanlı'da aralanan perdenin habercisidir. Zira bu portrelerle birlikte Osmanlı resim sanatında mahrem bir alanın içerisine giren kadın figürü, ilk defa bir özne olarak eserin ana konusu olmuş, kadınlar dış kıyafetleriyle resmedilmelerinin yanında o dönem için oldukça cesur bir tarzda, dekolte denebilecek ev kıyafetleriyle resmedilmişlerdir.

Levnî, bu eserdeki padişah portrelerinde perdeyi açarak, perdenin arkasında sanıldığı gibi yüce ve saygın bir hükümdar imgesi olmadığını gösterir. O, bu minyatürlerinde yapmış olduğu başka manevralarla da bu fikrin altını defalarca çizer.

Onun yapmış olduğu padişah portrelerinde, Nakkaş Osman'ın portrelerinde saygı göstergesi olarak bir çeşit perde görevinde kullanılan ifadesiz ikonik yüz kullanımı yoktur. O portrelerinde, padişahları yüz ifadeleri vererek resmetmiştir.

Levnî, yapmış olduğu bu padişah portrelerinde, Nakkaş Osman portrelerinde görülen güç ve saygınlık sahibi kusursuz padişah imgesini yerle bir edip, onları kutsal bir perdenin arkasına saklamadan tüm eksik ve kusurlarıyla sahnenin önünde seyircilerle buluşturmuştur. Nitekim Levnî, padişahları, Nakkaş Osman'ınkilerden daha büyük resmederek bu buluşmayı kolaylaştırmıştır. Levnî bu şekilde padişahları daha büyük ve dolayısıyla seyirciye daha yakın olacak şekilde resmederek, onların ulaşılabilirliğini, elle dokunulur olabileceğini vurgulayarak padişahların kutsanmamaları gerektiğini birkez daha yinelemiştir.

Kebir Musavver Silsilenâme minyatürlerinde yer alan perdeler teknik açıdan incelendiğinde, bu perdelerin kâğıdın genel olarak zerefşanlanmasının ardından boyandığı görülmektedir⁵⁵⁸. Zira dikkatlice bakıldığında, perde zemin renginin altından, zemindeki altın ve gümüş zerefşan parçaları görülür.

Perdelerin üzerindeki desenler serbest fırça tekniği kullanılarak kimi yerde altın, kimi yerde boya kullanarak yapılmıştır (bkz. R. Ç. 13). Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman portrelerindeki perdelerin üzerinde bulunan, sınırları belirlemek ve hareket hissini vermek için kullanılan kırmızı kontürler ile boyut oluşturmak amaçlı perde

⁵⁵⁸ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerinin bizzat mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

zemin boyası üzerine uygulanan beyaz boya, perde üzerindeki desenlerden önce yapılmıştır (bkz. R. Ç. 13)⁵⁵⁹.



Renkli Çizim 13: *Kebir Musavver Silsilenâme* Kanunî Sultan Süleyman portresindeki perdenin öngörülen boyama şekli.

4. 2. 1. 2. Zerefşanlı arka zemin

Levnî portrelerinde mekânı oluşturan diğer bir öge zerefşanlanmış arka zemindir. Yapılan araştırmalarda, zerefşanın kullanıldığı örneklerle, Osmanlı minyatürü ile birlikte, İran ve Babür minyatürlerinde rastlanılmıştır.

Levnî'nin bu portrelerinde zerefşan, mekânın üst kısmında kullanılmıştır. Bu kısım 'mekân olgusu' alt başlığı altında etraflıca anlatıldığı gibi kimi zaman, üzerine herhangi bir boyama olmaksızın, kimi zaman üzerine altın ile serbest fırça tekniği ile basit formlar uygulanarak, kimi zaman ise üzerine yarı açık veya kapalı bir perde yerleştirilmek suretiyle kullanılmıştır. Bu seride ritmin çok dışında olan III. Ahmed portresinde ise bu kısım geometrik tezyinat ile tezyin edilmiştir.

⁵⁵⁹ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerinin bizzat mercek altında incelemiş olması ile elde edilmiştir.

Kimi portrelerde zerefşanlı zemin üzerine bazı basit formların boyandığını söylemiştik. Bu zerefşanlı zemin üzerinde, üç ve dört yapraklı formlar (bkz. Belge 13, Çizim 13d, belge 22, Çizim 22e, Belge 24, Çizim 24d) , üç yapraklı yonca (bkz. Belge 24, Çizim 24d) , 's' şeklindeki 'mekik' desenleri (bkz. Belge 13, Çizim 13d, Belge 14, Çizim 14d, Belge 15, Çizim 15d, Belge 16, Çizim 16e, Belge 17, Çizim 17e, Belge 18, Çizim 18e, Belge 19, Çizim 19c, Belge 20, Çizim 20d, Belge 21, Çizim 21d, Belge 22, Çizim 22e, Belge 23, Çizim 23e, Belge 25, Çizim 25e), helezonlar (bkz. Belge 16, Çizim 16e, Belge 18, Çizim 18e, Belge 19, Çizim 19c, Belge 23, Çizim 23e) , virgül (bkz. Belge 17, Çizim 17e, Belge 21, Çizim 21d) ve fırlıdak desenine benzeyen formlar (bkz. Belge 14, Çizim 14d, Belge 15, Çizim 15d, Belge 20, Çizim 20d, Belge 25, Çizim 25e) görülmektedir. Son derece basit formlara sahip ve tamamen serbest fırça ile yapılmış olan bu desenler, Levnî'nin kendi hayal gücü tarafından üretilmişlerdir. Zira bu desenlerin benzerlerine gerek mimari gerekse görsel sanatların herhangi bir dalında rastlanılmamıştır.

Levnî portrelerinde, zerefşan kullanılmak suretiyle üst zeminde oluşturulan sadelik, alt zemindeki desenlerde görülen sadelikle birlikte bir anlatım bütünlüğü sağlar. Bu sadelik, Nakkaş Osman portrelerindeki klâsik ve girift tezyini anlayıştan oldukça uzaktır.

Daha önce 'mekân olgusu' alt başlığı altında anlatıldığı gibi bu portrelerde, zerefşanlanmış üst kısmın, Nakkaş Osman portrelerindeki geometrik tezyinli üst kısma nazaran daha fazla yer kaplaması ve bu alanın Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi yoğun tezyinatçı bir yaklaşımdan ziyade sadeleştirilmiş bir tezyinat ile süslenmiş olması mekânda bir boşluk oluşturur. Nakkaş Osman'ın kemer ve geometrik tezyinat kullanımı ile mekânda oluşturduğu ciddiyet ve ağırlık hissi Levnî portrelerinde, bilinçli olarak oluşturulan bu boşluk duygusu ile yok edilir. Öyleyse denilebilir ki bu minyatürlerde, mekân içerisine yerleştirilmiş padişah portrelerinin anlatımında kullanılan hicivli dil, mekânın sadeliği ve basitliği ile devam ettirilerek izleyene altını defalarca çizdiği bir mesajı iletir.

Bu minyatürlerde mekân olgusu tekrar içermesine karşın, mekânda yapılan kimi değişikliklerle bu tekrar kırılmaya çalışılmıştır. Bu kırılma, üst mekânda, kimi zaman direkt zerefşanlı zeminin kullanılması, kimi zaman bu zemin üzerine basit desenlerin atılması ve kimi zaman ise bu zerefşanlı zemin üzerine bir kenara toplanarak yarı açılmış ya da tamamen açık şekilde bir perde yerleştirilmesi ile gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Hatta zincirin son halkası olan III. Ahmed portresinde geometrik tezyinatlı bir üst zemin kullanılarak mevcut kırılma keskin bir şekilde belirginleştirilmiştir. Bu kırılma ile birlikte, Nakkaş Osman portrelerindeki tekrarlayan kalıbın oluşturmuş

olduğu ritim ve süreklilik duygusu ortadan kaldırılmış ve böylece hanedanının gücüne ve sürekliliğine yapılan vurguda yok edilmiştir.

Bu portrelerde görülen zerefşanlı zemin teknik olarak incelendiğinde, üzerine minyatürün yapılmış olduğu bu kâğıdın, zemin boyamalar öncesinde tamamen zerefşanlandığı görülmektedir. Zerefşanlanan zemin üzerinde desen olduğu durumda da desenlerin, zerefşanlama işleminin ardından yapıldığı anlaşılmaktadır. Zira mercek altında yapılan incelemede boyama yapılan bölgelerin altında zerefşan parçaları görülmektedir. Orhan Gazi portresinde olduğu gibi zerefşan üzerine desenin yapıldığı portrelerde, zerefşan üzerindeki bu desende, zemin boyalarının altından açıkça görülmektedir. Özellikle Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve IV. Murad portrelerinde zemindeki altın parçacıkları, ten renginin altından çok net bir şekilde görülür⁵⁶⁰.

4. 2. 1. 3. Padişahın üzerine oturduğu zemin

Levnî minyatürlerinde de tıpkı Nakkaş Osman minyatürlerinde ki gibi padişahlar desenli bir zemin üzerinde otururlar. Bu zeminler, kumaş deseni olarak bolca kullanılan çiçek, yaprak, bulut, peleng ve şemse motifleri içermesinden ötürü izleyende bir kumaş olabileceği hissini uyandırır ki Gül İrepoğlu bu örtüleri, *makad örtüsü* ya da *divan minderi* olarak tanımlar⁵⁶¹. Ancak Çelebi Mehmed ve II. Murad portrelerinde, zeminde görülen geometrik tezyinat zemindeki bu kumaş hissi duygusunu sekteye uğratır.

Levnî bu hareketi, izleyende ters köşe bir his oluşturmak için özellikle yapmış olmalıdır. Bunu ezberlenmiş geleneksel kalıpta, padişahın üzerinde oturduğu elemanın muhakkak ki bir halı ya da yaygı olduğu, algısını kırarak başarmaya çalışır. Bu tamda ezberlenmiş geleneksel kurgunun, beyni istila edip yönlendirmesi ile gözün görmese dahi baktığı o alanı halı ya da yaygı fenomeni ile doldurması durumuna işaret ederek, beynin ezberlemiş olduğu bu kurgu algısına serzenişte bulunur. Levnî bu serzenişini geleneksel kurguyu bilinçli bir şekilde deforme ederek dile getirir. O, kurgusal ezberi bozarak aslında izleyenden, var olana, güdülenmiş doğrularla bakmak yerine, aklını kullanarak bakmayı, sorgulamayı ve bunun ardından kendi yorumunu getirmesini bekler. Böylece izleyiciyi, oyuna dâhil olmayan, pasif bakıcı bir nesne olmaktan çıkarıp onu bizatihi oyuna dâhil ederek aktif bir özneye dönüştürür. Bu tamda Rönesans'ta ortaya çıkan sorgulayıcı akla dayalı bir sanat anlayışının, Levnî'nin sanatı üzerine olan yansımalarıdır.

⁵⁶⁰ Bu tespit, eserin Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesindeki aslında yer alan minyatürlerinin mercek altında incelenmesi ile elde edilmiştir.

⁵⁶¹ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 80, s. 87.

Nitekim Rönesans'la birlikte sanatçı, eserini belli bir ideolojiye hizmet amacıyla icra etme zorunluluğundan kurtulup, sanatı kendi özgür duyu ve düşüncelerinin bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamıştır. İşte tam da bu noktada sanatçı, oyuna hiçte dâhil olmadığı pasif bir icracı olmaktan kurtulup oyunu kurgulayıp sahneye koyan aktif bir özneye dönüşür.

Levnî, bu minyatürlerin genelinde olduğu gibi alt zeminde de 'şemse' ve 'peleng' motiflerini çok sık kullanır (bkz. Belge 19, Çizim 19d, Belge 20, Çizim 20c, R. 80, Belge 21, Çizim 21c, bkz. R. 81, Belge 22, Çizim 22c, Belge 23, Çizim 23c, Belge 24, Çizim 24c, Belge 25, Çizim 25 d, Belge 26, Çizim 26b, Belge 27, Çizim 27 c, Belge 28, Çizim 28c, Belge 29, Çizim 29e, Belge 30, Çizim 30c, Belge 32, Çizim 32d, Belge 33, Çizim 33c, Belge 34, Çizim 34d).



Resim 80: *Kebir Musavver Silsilenâme*, Yavuz Sultan Selim portresindeki zemin örtüsü üzerinde görülen 'peleng' motifleri



Resim 81: *Kebir Musavver Silsilenâme*, Kanunî Sultan Selim portresindeki zemin üzerindeki örtü üzerinde görülen şemse motifleri.

Osman Gazi'de (1259-1259) zemin üzerindeki örtü, yatay kıvrık bir dal üzerinde yapraklar içeren 'gonca'ların, baş kısmı bir yukarı bir aşağı bakacak şekilde yan yana dizilerek yerleştirildiği sonsuz örüntülü bir kompozisyondan oluşur (bkz. Belge 13, Çizim 13c). Kaynak taramalarında, bu desene herhangi bir yerde rast gelinmemiştir. Nitekim Gül İrepoğlu'da buna benzer bir yorumla bu örtünün deseninin bilinen kumaşlarda uygulanmış bir desen olmadığını söyler⁵⁶².

Orhan Gazi (1281-1362) portresinde yer alan zemin örtüsü saz üslubunda kullanılan hançer yaprakların sıralı olarak yatay bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş bir desene sahiptir (bkz. Belge 14, Çizim 14c).

Murad Hüdavendigâr (1326-1389) portresinde de tıpkı Orhan Gazi portresindeki gibi zemin üzerindeki örtüde 'hançer yapraklar' kullanılmış olup bu yapraklar negatif olup, Orhan Gazi portresinde kullanılan hançer yapraklardan daha küçüktür (bkz. Belge 15, Çizim 15a). Yaprakların uçları, üzerinden birbirinin aksi istikamette iki yaprak çıkan bir 'gonca' ile sonlanır. Dikey bir şekilde yerleştirilen bu 'hançer yapraklar' tepe kısmı bir yukarı bir aşağı gelecek şekilde yan yana sıralanmıştır.

⁵⁶² Gül İrepoğlu, *Levni/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 82.

Yıldırım Bayezid (1360-1403) portresindeki zemin örtüsünde, Osman Gazi portresindeki zemin örtüsünde görülen ‘gonca’ deseninin çok ufak bir farklılıkla değiştirilerek kullanılmış olduğu görülür. Kompozisyon bu goncaların yatay kıvrık bir dal üzerinde bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde oluşturulmuştur (bkz. Belge 16, Çizim 16d).

Ard arda gelen Çelebi Mehmed (1379-1421) ve II. Murad (1404-1451) portrelerinin her ikisinde zemin genel akışı bozacak şekilde geometrik desen ile tezyin edilmiştir (bkz. Belge 17, Çizim 17d, Belge 18, Çizim 18d) .

Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) portresinde zemin örtüsünde, ‘şemse’ motiflerinin dikey bir şekilde ve yan yana dizilmesiyle elde edilen bir kompozisyon kullanılırken (bkz. Belge 19, Çizim 19d), II. Bayezid portresinde aynı kompozisyon bu defa yatay bir şekilde ancak ‘şemse’ motifi biraz daha büyük ve içerisi ‘peleng’ motifi ile doldurularak kullanılmıştır (bkz. Belge 20, Çizim 17c). Görüldüğü gibi bu örtülerde geleneksel bir form olan ‘şemse’ motifinin Levnî tarafından yorumlanmış şekli görülmektedir.

Yavuz Sultan Selim (1470-1520) portresinde, örtü üzerinde, belli bir düzen içerisinde yatay olarak yerleştirilmiş ‘peleng’ motifleri göze çarpar (bkz. R. 73, Belge 21, Çizim 21c).

Kanunî Sultan Süleyman’ın (1495-1566) portresinde ise örtü belli bir düzen içerisinde yatay bir şekilde, yan yana yerleştirilmiş ‘şemse’ ve ‘peleng’ motiflerinden meydana gelir (bkz. R. 74, Belge 22, Çizim. 22c).

II. Selim (1524-1574) portresinde bu örtü, belli bir düzen içerisinde yan yana dizilen ‘şemse’ motifleri ve bu motiflerin arasındaki boşluklara yerleştirilmiş ‘hançer yapraklar’dan esinlenerek yapılmış olduğunu düşündüğümüz yaprak desenleri içerir (bkz. Belge 23, Çizim 23c).

III. Murad (1546-1595) portresinde bu örtü, yatay şekilde yerleştirilmiş ‘peleng’ desenlerinden oluşur (bkz. Belge 24, Çizim 24c).

III. Mehmed (1566-1603) portresindeki örtünün deseni, dikey şekilde ve belli bir düzen içerisinde yerleştirilmiş ‘şemse’ formları ve bunların içerisinde yerleştirilmiş dört yapraklı bir ‘penç’ten oluşur (bkz. Belge 25, Çizim 25d).

I. Ahmed (1590-1617) portresinde ise zemin örtüsü, yine yatay şekilde iki farklı ‘şemse’ sırasının ard arda gelmesiyle oluşmuş bir örüntüye sahip desen içerir (bkz. Belge 26, Çizim 26b). Bu iki sıra ‘şemse’ motiflerinin her birinin içi farklı bezenmiş olup Levnî’nin kendi yorumunu katarak yapmış olduğu biri dört diğeri ise altı yapraklı

'penç' deseniyle tezyin edilmiştir. Bu 'şemse' lerin her birinin göbeğinde yer alan 'penç'lerin ortası parlak bir turuncu ile boyanmıştır.

I. Mustafa (1592-1639) portresinde, yine 'peleng' motifleri görülmektedir (bkz. Belge 27, Çizim 27c). Bu motifler, zemin üzerinde, dikey bir şekilde ve belli bir düzende yerleştirilmişlerdir.

II. Osman (1603-1622) portresindeki zemin örtüsü, I. Mustafa portresindeki gibi belli bir düzende dikey bir şekilde yerleştirilmiş 'peleng' motiflerinden oluşur (bkz. Belge 28, Çizim 28c).

IV. Murad (1612-1640) portresinde de zemin örtüsü, yatay şekilde yerleştirilmiş 'peleng' motiflerinden oluşur (bkz. Belge 29, Çizim 29e).

Sultan İbrahim (1615-1648) portresinde ise tam da Yavuz Sultan Selim portresindeki şekliyle 'peleng', altın ile boyanmış 'göz' formuna benzeyen bir motifi ile birlikte kullanılmıştır (bkz. R. 82, Belge 30, Çizim 30c).



Resim 82: *Kebir Musavver Silsilenâme*, Sultan İbrahim portresindeki halı üzerindeki peleng motifleri.

IV. Mehmed (1642-1693) portresinde, Osman Gazi ve Yıldırım Bayezid portrelerindeki örtüler üzerinde yer alan desenin bir başka versiyonu kullanılmıştır (bkz. Belge 32, Çizim 32c).

II. Süleyman (1642-1691) portresinde yine bir 'şemse' motifi görülür. Bu 'şemse' motifleri dikey olarak yerleştirilmiş olup ortasında II. Selim ve III. Mehmed zemin örtüleri üzerindeki desenler gibi dört yapraklı bir 'penç' bulunur (bkz. Belge 32, Çizim d). Bu 'penç'in göbeğinde ve tüm yapraklarının ortasında altın ile yapılmış noktalar bulunur.

II. Ahmed (1643-1695) portresinde, yatay olarak yerleştirilmiş 'şemse' motifleri ve bu şemse motiflerinin tam ortasında yine yuvarlak bir göbeği olan dört yapraklı 'penç' bulunur. Bu 'şemse' formunun içeri çok sayıda küçük 'peleng' ile doldurulmuştur (bkz. Belge 33, Çizim 33c).

II. Mustafa (1664-1703) portresinde de yine yatay sıralar halinde dizilmiş 'şemse' sıraları görülür. Bu 'şemse'lerin ortasında Levnî'nin kendi yorumunu katarak yapmış olduğu dört yapraklı bir form bulunur (bkz. Belge 34, Çizim 34b). Bu portrede önemli olan bir noktada, Levnî'nin imzasına serinin önceki portrelerinde rastlamadığımız halde bu portrenin kenarında rastlamış olmamızdır. Bu oldukça manidardır.

III. Ahmed (1673-1736) portresinde, zemindeki örtü halı olmalıdır. Zira tahtın altına bir örtü serilmesi hiçte mantıklı değildir. Bu halının üzeri Levnî'nin kendi yorumunu katarak yapmış olduğu hatayî ve karanfil desenleri ile bezelidir (bkz. Belge 35, Çizim 35e).

Levnî'nin imzasını atmış olduğu II. Mustafa portresinden sonra gelen ve Levnî'ye ait serinin son portresi olduğu düşünülen III. Ahmed portresi, serinin diğer portrelerinden oldukça farklı bir üsluba sahiptir. Padişahın şehzadesi ile birlikte ve tahtta resmedilmesi, arka üst zeminin tezyininde Nakkaş Osman portrelerinde görüldüğü gibi geometrik desenin kullanılması ve sahip olduğu tezyinat, desen anlayışı ve ince işçilik açısından serinin önceki portrelerine göre oldukça farklı olması, tamda bu imzanın arkasından oluverir.

Levnî'nin imzasını serinin kendi yapmış olduğu son portresine atmamış olması bize farklı çağrışımlarda bulunur. Zira III. Ahmed portresinde Levnî, kendi bakışını yok edip III. Ahmed'i kendi yorumunu kattığı sadeleştirilmiş tezyini sanat dili ile değil, girift bir tezyini anlayışla tezyin ederek, padişahı halkın görmek istediği 'yüce hükümdar' imgesine dönüştürür. Oysa bu seride kendi imzasını atmış olduğu II. Mustafa portresine kadarki padişah portrelerinde, III. Ahmed portresinde vurgulanan 'yüce hükümdar' imgesine ters olarak, padişahlar Levnî'nin kendi yorumunu ve bakışını katarak

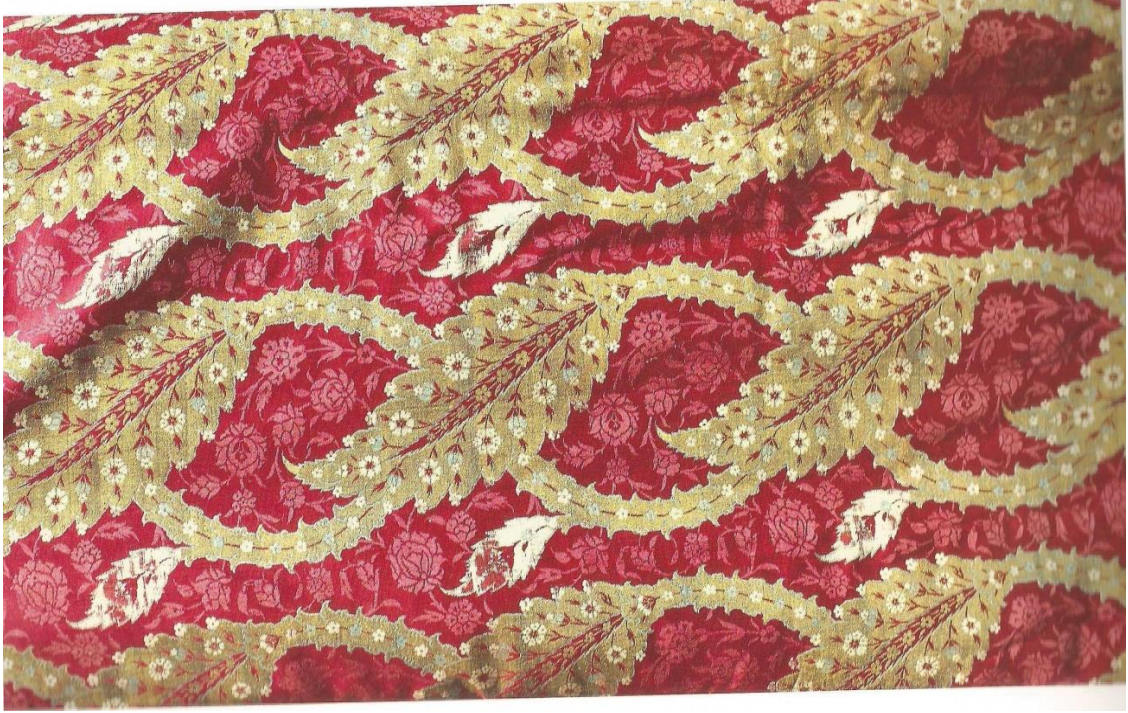
oluşturduğu sadeleştirilmiş tezyini anlayışı ile tezyin edilmiştir. O, bu hareketiyle adeta II. Mustafa'ya kadarki portreleri kendisine ait olarak görerek, III. Ahmed portresini serinin dışına atar.

Levnî, bu son manevrasıyla aslında izleyiciye kurguladığı oyunu, III. Ahmed portresine kadar devam ettirdiğini söyler. O, bu oyunu fark ederek ezberi bozan ve böylece bir özne olarak oyuna dâhil olan izleyiciye, III. Ahmed portresini, kendi gördüğü gözle değil, kendisinden istenen ve beklenen şekliyle resmettiğini söyler. Bunu söylerken de aslında bir nevi 'kral çıplak' der. İnceleme sırasında karşılaşılmış olan bu durum bizi şaşkınlığa ve bir o kadar da hayranlığa sevk etmiştir.

Levnî'nin bu portrelerinde zeminde yer alan örtüler tıpkı Nakkaş Osman portrelerindeki gibi perspektifsiz ve ışık gölgesiz, kumaş kıvrımları verilmeden adeta zemin üzerinde dikey bir şekilde asılmış olarak cepheden resmedilmişlerdir.

Nakkaş Osman portrelerindeki halı desenlerinin benzerlerine erken dönem klâsik Osmanlı süslemelerinde rastlanılırken, Levnî'nin bu eserindeki zeminde yer alan örtülerdeki desenler ise çoğunlukla Levnî'nin klâsik formları sadeleştirip yeniden yorumlamasıyla elde edilmiştir. Bu sadeleştirme serideki portrelerin genelinde görülmektedir. Bu sadelik onun padişahları yüceltmekten uzak onları hataları ile karakterize ederek gösteren genel anlatım dilinin bir parçasıdır.

Bu seride Orhan Gazi ve Murad Hüdavendigâr portrelerindeki zemin örtülerinde görülen hançer yapraklı desene örnek olarak 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir kaftan kumaşını örnek verebiliriz (bkz. R. 83, R. 84).

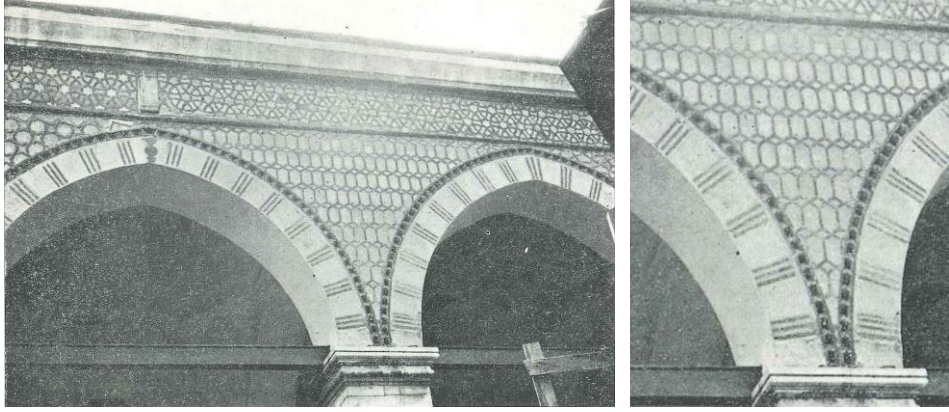


Resim 83: 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir kısa kollu kaftanın desen detayı, TSM, Env. No. 13/35 (Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 62, Resim 18).



Resim 84: Orhan Gazi portresindeki zemin örtüsündeki desen (TSMK fotoğraf arşivi).

Bu seride, II. Murad portresi zemininde görülen geometrik desene erken dönem Osmanlı mimarisinde rastlanılmıştır (bkz. R. 85, Belge 18, Çizim 18d.).



Resim 85: Bursa Muradiye Camii, Son cemaat yeri cephesi, 1425–26 (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s. 271, Resim 150).

15. Yüzyıldan itibaren Osmanlı kumaşlarında rastlanılan⁵⁶³ ve Levnî'nin bu serideki Yavuz Sultan Selim, III. Murad, I. Mustafa, II. Osman, IV. Murad portrelerindeki halılarda görülen, peleng desenine örnek olarak 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir saray şalvar kumaşını örnek verebiliriz (bkz. R. 86).



Resim 86: 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen peleng desenli bir Osmanlı şalvar kumaşı, TSM, Env. No. 13/359 (Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 39, Resim 3).

⁵⁶³ Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, s. 185.

Yine Kanunî Sultan Süleyman ve III. Ahmed portresindeki zemim örtüleri üzerinde görülen şemse formundaki desene 17. yüzyıl Osmanlı çatma yastık üzerindeki deseni örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 87, R. 88).



Resim 87: Kanunî Sultan Süleyman ve III. Ahmed portrelerindeki zemin örtüleri üzerinde görülen desen detayları (TSMK fotoğraf arşivi).



Resim 88: Kadife çatma yastık yüzü, 17. yüzyılın ikinci yarısı, SHM, Env. No. 15386-D. 222 (Hülya Bilgi, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul 2007, s. 107, Resim 41).

II. Selim, III. Mehmed, I. Ahmed, II. Süleyman, II. Ahmed ve II. Mustafa portrelerinde zemin örtüleri üzerinde görülen şemse motifine örnek olarak 17. yüzyıl bir Uşak halısını halısını örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 89, R. 90).



Resim 89: 17. yüzyıl bir Uşak halısından detay, TİEM (Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti, İstanbul 1987, s. 131, Levha 104).



Resim 90: *Kebir Musavver Silsilenâme II*. Selim portresindeki zemin örtüsü desen detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

Bu yer örtülerinin üzerindeki desenlerin, herhangi bir kalıp kullanılmadan serbest fırça tekniği ile yapıldığı görülür. Bunu aynı örtü üzerinde görülen aynı motiflerin, büyüklüklerinin, formlarının, aralarında bulunan mesafelerin birbirlerinden farklı olmasından anlamaktayız (bkz. R. Ç. 14).



Renkli Çizim 14: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yıldırım Bayezid portresindeki zemin örtüsünün uygulaması.

Levnî bu serideki minyatürlerde bulunan zemin örtülerinde, tezyini amaçla kullanmış olduğu desenlerin yapımında serbest fırça tekniği kullanırken, geometrik tezyinat kullandığı portrelerde desenin muntazam olması için tıpkı Nakkaş Osman'ın portrelerinde yapmış olduğu gibi bu bölgede zemin boyaması yapılmadan önce zemine, desenin gerektirdiği şekilde belli ölçüdeki aralıklarla birbirine paralel çizgiler çizmiştir. Nitekim Levnî'nin alt zemininde geometrik desen kullandığı, II. Murad portresinde, mavi zemin rengin altında 6 mm. aralıklarla çizilmiş yatay çizgiler görülür.

4. 2. 1. 4. Yastık

Levnî'nin yapmış olduğu bu portre serisinde mekânı oluşturan bir diğer eleman da yastıktır. Levnî'nin, doğu ve batı senteziyle yapmış olduğu bu minyatürlerde, yastık, onun minyatürlerinde var olan doğu etkisinin bir yansımasıdır. Nitekim bu minyatürlerde, mekân oluşturmada kullanılan, padişahın üzerinde oturmuş olduğu örtü ve sırtını yasladığı yastık, doğu minyatürlerinde padişahların betimlenmesinde kullanılan ortak geleneksel kalıbın bir parçasıdır.

Renk, desen ve ritim açısından Nakkaş Osman portrelerindeki yastıklarda görülen birliktelik, Levnî portrelerindeki yastıklarda görülmez. Oysa Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l- İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmaniyye* portrelerinde, Orhan Gazi ve III. Murad portrelerindeki yastıklar hariç serinin geri kalan yastıkları, bir birliktelik ve süreklilik duygusu oluşturmak amacıyla aynı renk ile boyanmıştır. Orhan Gazi ve III. Murad portrelerinde kırmızı renk ile boyanan bu yastıklar, serinin diğer portrelerinde parlak

turuncu bir renk ile boyanmıştır. Daha önce değindiğimiz gibi Nakkaş Osman'ın portrelerinde, gerek yastıklar ve gerekse bu minyatürlerdeki diğer unsurlar, hanedanın gücünü ve sürekliliğini vurgulamak amacıyla böyle bir süreklilik, birliktelik ve ritim duygusu oluşturacak şekilde resmedilmişlerdir.

Levnî'ni ye ait bahsi geçen portrelerde ise yastıkların renklerinde ve desenlerinde Nakkaş Osman portrelerinde görüldüğü gibi bir birliktelik ve süreklilik duygusu yoktur. Bu portrelerde var olmayan süreklilik duygusu, portrelerde yer alan yastıkların hemen hemen hepsinin birbirinden farklı renklerde olması ve her yastığın birbirinden farklı desen ile tezyin edilmiş olması ile hemen algılanır. Görüldüğü gibi Levnî, yapmış olduğu bu portrelerde her fırsatta, Nakkaş Osman'ın özellikle oluşturmaya çalıştığı ritmi bozmaya çalışmıştır. Nitekim güçlü ve kudretli Osmanlı imgesinin yıkılmaya başladığı bir dönemde (Lâle Devri) yaşamış olan sanatçı, bunu özellikle yapmış olmalıdır.

Levnî, bu yastıkların tezyinin de, kimi zaman kendisi tarafından değiştirilen geleneksel formları, kimi zaman ise tamamen kendisinin bulmuş olduğu yeni formları kullanmıştır. Levnî'nin kullanmış olduğu motifler arasında 'peleng' motifi çok önemli bir yere sahiptir.

Zira yastık desenlerinde görülen 'peleng' motifleri tıpkı 'şemse' motifi gibi, bu serideki tüm minyatürlerde tekrarlanarak kullanılan genel bir tezyini ögedir. Bu motif, kimi zaman yastık, kimi zaman yer örtüsü, kimi zaman kaftan ve kimi zaman perde üzerinde bir tezyini eleman olarak kullanılır.

Levnî bu yastıklarda, Nakkaş Osman'ın aksine iri desenler kullanmış ve bu desenleri birkaç istisna dışında beyaz ve sarı altın kullanarak boyamıştır.

Osman Gazi portresindeki yastık üzerinde, çintemani desenindeki 'üç benek' ve 'peleng' motifi yer alır. Bu iri üçlü benek, bir yonca yaprağı şeklinde birleştirilerek kullanılmıştır (bkz. Belge 13, Çizim 13a). 'Üçlü benek'ler, sarı altın ile boyanırken, 'peleng' deseni beyaz altın ile boyanmıştır.

Orhan Gazi'da yastık üzerinde Levnî'nin kendi yorumuyla yapmış olduğu 'gonca' deseni, halkâr tekniğinde boyanıp sarı altın ile tahrirlenmiştir (bkz. Belge 14, Çizim 14a).

Murad Hüdavendigâr portresindeki yastık deseni, yine Levnî'nin kendi yorumuyla yapmış olduğu bir desen olup beyaz altın ile yapılmış 'peleng' motiflerinden ve serbest fırça hareketleri ile sarı altın ile yapılmış başak görünümündeki minik desenlerden meydana gelen suyollarını içerir (bkz. Belge 15, Çizim 15a).

Yıldırım Bayezid portresinde yer alan yastığın deseni, Osman Gazi portresindeki yastığın desenine benzer ancak buradaki desende üçlü benek sarı altın ile kontürlerirken iç kısmı sulandırılmış beyaz altın ile boyanmıştır. Bu üçlü beneklerin arasında yine 'peleng' motifleri bulunur (bkz. Belge 16, Çizim 16a).

Çelebi Mehmed portresinde yastık, sarı ve beyaz altın ile boyanmış tavus kuşu kuyruğu deseni ile 'hançer yapraklar'dan meydana gelirken (bkz. Belge 17, Çizim 17a), II. Murad portresinde yastık, beyaz altın ile boyanmış 'hançer yapraklar'dan meydana gelir (bkz. Belge 18, Çizim 18a). II. Murad portresindeki yastığın, padişahın sırtını yasladığı kısmında, üç boyut oluşturmak için yastık üzerine sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır (bkz. R. 91, R. Ç. 15).



Resim 91: *Kebir Musavver Silsilenâme*, II. Murad Portresi (TSMK fotoğraf arşivi).



Renkli Çizim 15: *Kebir Musavver Silsilenâme* II. Murad portresinin yastık kısmındaki gölgelendirme.

Fatih Sultan Mehmed portresinde yastık deseni, yaprakların üst üste istiflenmesiyle oluşturulmuş ‘gonca’ desenlerinden meydana gelmiştir (bkz. Belge 19, Çizim 19a). Bu desenler, iç kısımlarının sulandırılmış sarı altınla boyanmasının ardından, beyaz altın ile kontürlenmiştir. Bu portrede de, II. Murad portresinde ki gibi yastığın padişahın sırtını yasladığı kısımda sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır.

II. Bayezid portresinde, yastık deseni, beyaz altın ile boyanmış ‘hançer yapraklar’dan meydana gelirken (bkz. Belge 20, Çizim 20a), bu yastık üzerinde II. Murad portresindeki gibi üç boyut oluşturmak için yastığın padişahın sırtını yasladığı kısımda, sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır (bkz. Belge 20).

Yavuz Sultan Selim portresinde yastık, iki yanında ‘niş’ deseninden oluşan bir bordür içerir. Bu nişlerin her birinin içerisinde, tepelik formundaki (palmet) motifler bulunmakta olup, tüm desen beyaz altın kullanılmak suretiyle boyanmıştır (bkz. Belge 21, Çizim 21a).

Kanunî Sultan Süleyman portresindeki yastık deseni, Fatih Sultan Mehmed portresindeki yastık desenine benzemekle birlikte birebir aynısı değildir. Desen,

yaprakların üst üste istiflenmesiyle meydana gelen ‘gonca’lardan ve ‘hançer yapraklar’dan oluşmuştur (bkz. Belge 22, Çizim 22a). Desen zemini kimi yerde sulandırılmış beyaz altın, kimi yerde sulandırılmış sarı altın ile boyandıktan sonra beyaz altın ile kontürlenmiştir. Yastığın sağ ve solunda yer alan iki büyük gonca deseni, beyaz altınla kontürleme işleminin ardından, yastığın dış hattının genel kontüründe kullanılan siyah renk ile tekrardan kontürlenmiştir.

II. Selim portresindeki yastıkta, yine yaprakların üst üste istiflenmesiyle oluşturulmuş ‘gonca’ motifi ve ‘hançer yapraklar’la tezyin edilmiştir (bkz. Belge 23, Çizim 23a). Motiflerin zeminleri sulandırılmış beyaz altın ile boyandıktan sonra yine beyaz altın ile dış hatlar kontürlenmiştir. Bu altın kontürün ardından, desenin dış hatları, yastığın dış hattını kontürlemek için kullanılan kızılımsı bir renkle tekrardan kontürlenmiştir. Bu yastığın, padişahın sırtını yasladığı kısmında yine bir gölgeleme işlemi yapılmıştır.

III. Murad portresindeki yastıkta görülen ‘gonca’ motifleri, Orhan Gazi ve Yıldırım Bayezid portresinde yer alan zemin örtülerindeki ‘gonca’ motiflerine benzer (bkz. Belge 24, Çizim 24a). Yastık deseni, bu ‘gonca’ ve ‘peleng’ motiflerinin bir araya gelmesi ile oluşturulmuş olup bu motifler, zemininin sulu sarı altın ile boyanmasının ardından yine sarı altın ile kontürlenmek suretiyle yapılmışlardır. Yastık üzerinde yer alan ‘gonca’ motifinde dikkati çeken bir nokta, bu goncadan çıkan yaprakların, Yavuz Sultan Selim ve Sultan İbrahim portrelerindeki zemin örtüsünde görülen ‘göz’ e benzer motifin aynısı olmasıdır.

III. Mehmed portresinde, yastık deseni ‘hançer yapraklar’dan oluşur (bkz. Belge 25, Çizim 25d). Bu yapraklar zeminleri sulandırılmış beyaz altın ile boyandıktan sonra yine beyaz altın ile kontürlenmişlerdir. Yastığın, padişahın sırtını yasladığı kısmı yine gölgelendirilerek boyanmıştır.

I. Ahmed portresinde yastık deseni, ‘hançer yapraklar’ ve Levnî’nin Orhan Gazi ve Yıldırım Bayezid portrelerinde zemin örtüsünde, III. Murad portresinde ise yastık deseninde kullanmış olduğu ‘gonca’ motifinin bir benzeri kullanılmıştır (bkz. Belge 26, Çizim 26a). Desenler zemin boyaması olmadan kontürleme şeklinde yapılmış olup, kontürlemede kullanılan bu hardalımsı renk aynı zamanda yastığın dış hatlarının kontüründe kullanılmıştır.

I. Mustafa portresinde yastık, iki kenarında ‘niş’ desenlerinden oluşan bir bordür içerir (bkz. Belge 27, Çizim 27a). Yastığın sol kenarındaki bordürde yer alan ‘niş’ desenlerinin içerisi boş iken, sol kenardaki bordürde yer alan nişlerin her birinin içerisinde, Levnî’nin kendi yorumu ile yapmış olduğu tepeliğe (palmet) benzer bir motif bulunur. Desenler beyaz altın ile birlikte, yastık dış hattını kontürlemede kullanılan

turuncu rengin birlikte kullanılmasıyla yapılmıştır. Yastığın, padişahın sırtını yasladığı kısmı sulandırma tekniği ile gölgelendirilmiştir.

II. Osman portresinde sarı altın ile kontürlenmiş ‘hançer yapraklar’dan oluşan yastık deseni (bkz. Belge 28, Çizim 28a), IV. Murad portresinde Levnî’nin kendi yorumu ile yapmış olduğu, beyaz altın ile boyanmış ‘lâle’ ve ‘peleng’ motiflerinden oluşur (bkz. Belge 29, Çizim 29a).

Sultan İbrahim portresinde yastık deseni, Levnî’nin kendi yorumu ile yapmış olduğu daha önceki portrelerde de görülen, ‘hançer yapraklar’dan oluşur (bkz. Belge 30, Çizim 30a). Bu ‘hançer yapraklar’ beyaz altın ile yapılmıştır.

IV. Mehmed portresinde, yastık, iç içe geçmiş iki ‘peleng’ motifinin tekrarıyla oluşmuş bir desen içerir (bkz. Belge 31, Çizim 31a). Bu motif tamamen Levnî’ye özgü olup kaynak taramaları esnasında bu motifin benzerine rastlanılmamıştır.

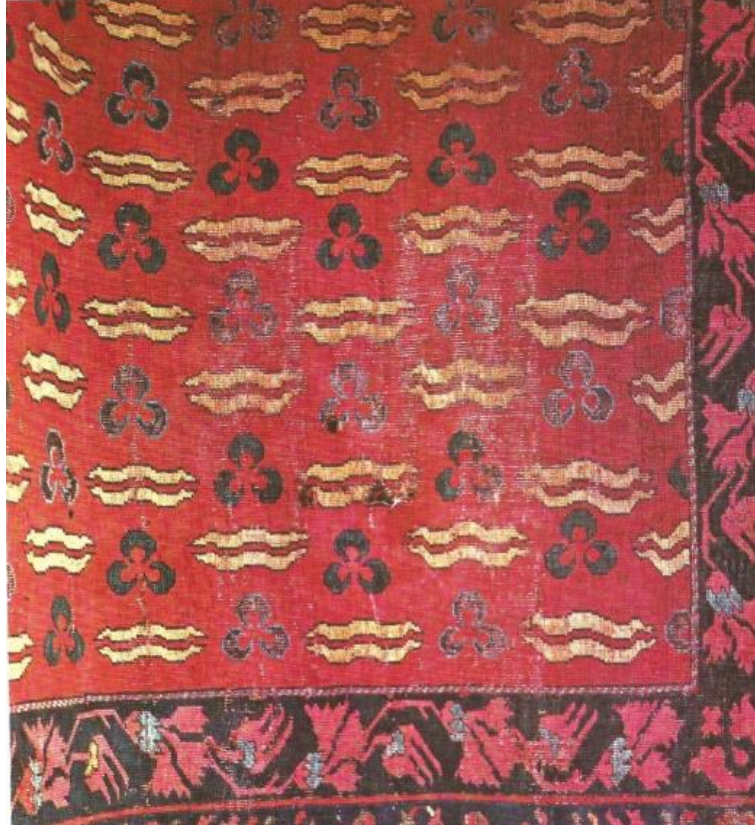
II. Süleyman portresinde, yastık, büyük ‘peleng’ motifi ile küçük ‘Çin bulutu’ motiflerinin bir arada kullanılmasıyla tezyin edilmiş olup bu motifler sarı altın ile boyanmışlardır (bkz. Belge 32, Çizim 32a).

II. Ahmed portresi her iki kenarında sıralı ‘niş’ desenlerinden oluşan bir bordür içerirken bu bordürlerin her birinin içi küçük ‘peleng’ motifleri ile doldurulmuştur. Bu iki bordür arasında kalan alan ise yine büyük ve küçük ‘peleng’ desenleri ile doldurulmuştur (bkz. Belge 33, Çizim 33a). Yastıkta yer alan desenlerin tümü beyaz altın ile yapılmışlardır.

II. Mustafa portresindeki yastık, ‘Çin bulutu’ ve IV. Mehmed yastığında görülen iç içe geçmiş iki ‘peleng’ motifinin bir benzerinin tekrarıyla oluşmakta olup, bu motif tamamen Levnî’nin kendine özgüdür (bkz. Belge 33, Çizim 33a). Bu yastıktaki motiflerde yine beyaz altın ile yapılmıştır.

Serinin son padişahı olan III. Ahmed portresi, tüm seri boyunca görülen sırtında bir yastığa dayalı şekilde, bağdaş kurarak bir örtü üzerinde oturmuş geleneksel kalıptan kopularak yapılmıştır. Bu portrede padişah bir taht üzerinde oturmakta olup, padişahın sırtını yaslamış olduğu bir yastığı yoktur (bkz. Belge 35).

Levnî’nin Osman Gazi ve Yıldırım Bayezid portresindeki yastık üzerinde ki gibi ‘üç benek’ ve ‘peleng’ motiflerinin bir arada kullanımına örnek olarak bir 17. yüzyıl halısı örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 92, R. 93).



Resim 92: 17. yüzyıl halı detayı, TİEM (Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti, İstanbul 1987, s. 128, Levha 101).



Resim 93: *Kebir Musavver Silsilenâme* Osman Gazi portresinde görülen yastık deseni (TSMK fotoğraf arşivi).

Çelebi Mehmed'in yastığında görülen 'tavus kuşu kuyruğu desenine örnek olarak bir 17. yüzyıl kemha parçasını örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 94, R. 95).

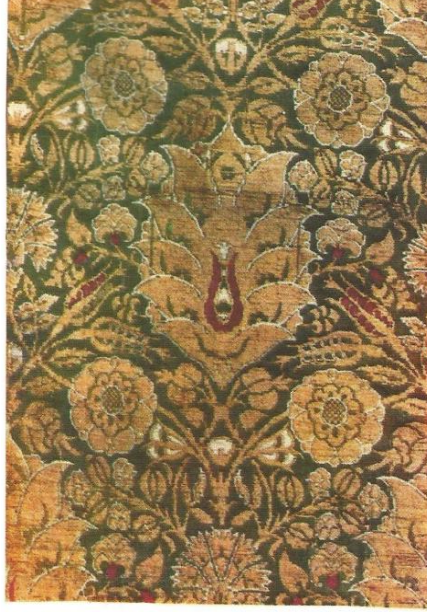


Resim 94: Bir 17. yüzyıl kemha parçası, SHM, Env. No. 9308-D.1 (Hülya Bilgi, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul 2007, s. 30, Resim 4; TSM fotoğraf koleksiyonu).



Resim 95: *Kebir Musavver Silsilenâme* Çelebi Mehmed portresindeki yastık desen detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim portrelerindeki yastıklar üzerinde görülen gonca deseninin bir benzerine örnek olarak bir 17. yüzyıl kemha yatak perdesini örnek olarak verebiliriz (bkz. R. 96, R. 97).

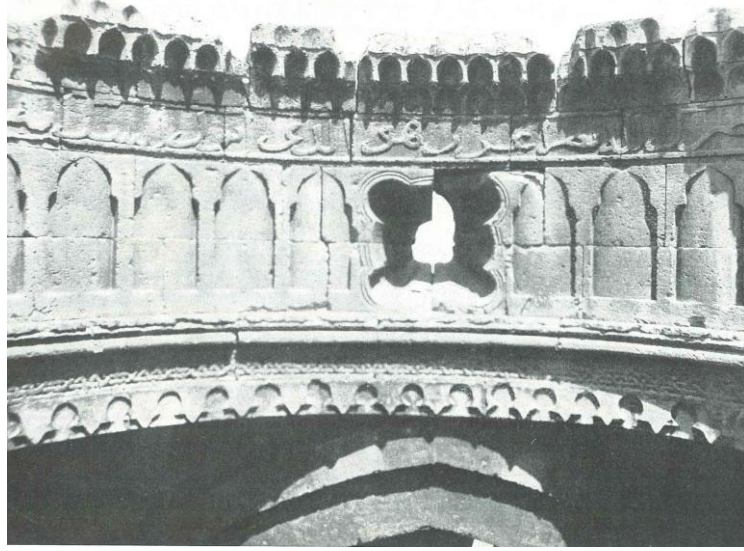


Resim 96: 17. yüzyıl kemha yatak perde detayı (Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi, İstanbul 1988).



Resim 97: *Kebir Musavver Silsilenâme* Fatih Sultan Mehmed portresindeki yastık detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

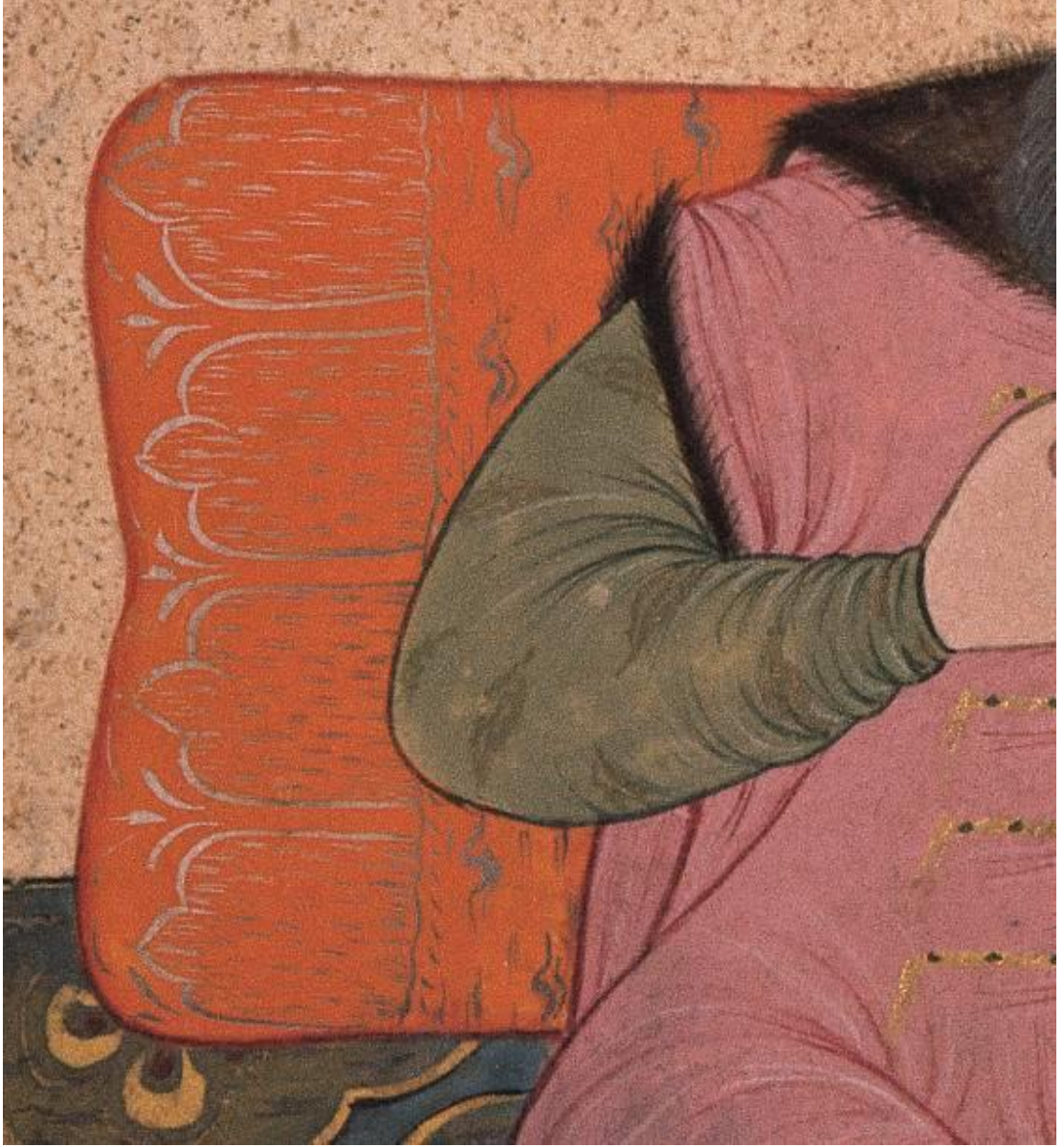
Levni'nin Yavuz Sultan Selim, I. Mustafa ve II. Ahmed portrelerindeki yastıkların iki kenarında bir bordür şeklinde kullandığı ard arda sıralanmış niş desenine, Harzımşah, Atabek, Timurlu Anadolu Selçuklu (bkz. R. 98), Beylikler dönemi, Osmanlı mimarisinde, Orta Asya minyatürlerinde rastlanıldığı gibi 17. yüzyıl çatma kadife yastık desenlerinde ve işlemeli yastık yüzlerinde de desenle karşılaşılır (bkz. R. 99, R. 100).



Resim 98: Sivas Sultan Hanı orta tonoz kubbesi, 1232-36 (Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Teziniatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1966, Levha XXII, Resim 40).



Resim 99 17. yüzyıl Osmanlıdönemine ait işlemeli yastık yüzü, TSM, Env. No. 31/1225 (Hülya Tezcan, Sumiyo Okumura, *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2007, s. 96, Resim 29).



Resim 100: *Kebir Musavver Silsilenâme II*. Ahmed portresindeki yastık desen detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

Bu minyatürlerdeki yastıklar teknik olarak incelendiğinde, yastık üzerindeki desenlerin kalıp kullanılmadan yapıldığı görülür. Zira aynı yastık üzerindeki aynı motifler, form ve büyüklük olarak birbirlerini tutmadığı gibi, desenler arasındaki mesafelerde belli bir ölçüye sadık kalınarak yapılmayıp zemin üzerine rastgele yerleştirilmişlerdir. Yastık üstündeki desenlerin yapımında beyaz ve sarı altın ile birlikte renkli boya kullanılmış olup, altının kullanıldığı kimi yastık desenlerinde motifin içi sulandırılmış altın ile boyanıp ardından kontürlenmiştir (bkz. R. Ç. 16).



Renkli Çizim 16: : *Kebir Musavver Silsilenâme* Fatih Sultan Mehmed portresindeki yastık.

Kimi portrelerde bu yastıkların padişahın sırtını yaslamış olduğu kısımlarına, minyatüre boyut katması amacıyla sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır.

Bu seride yer alan yastıklar hakkında teknik olarak verebilecek bir bilgide, serinin tüm yastıklarının zemini, fırça darbeleri görünmeyecek şekilde boyanmışken sondan bir önceki padişah olan II. Mustafa portresindeki yastığın zemini bu dizideki diğer yastıklardan farklı olarak adeta bir kadife dokusu verilmek istenircesine fırça darbeleri gözükecek şekilde dalgalı boyanmıştır (bkz. Belge 35).

4. 2. 2. Figür anlayışı

Kebir Musavver Silsilenâme minyatürlerinde padişahlar, Nakkaş Osman minyatürlerindeki gibi bağdaş kurarak, iki bacağını, ya da bir bacağını bükmüş diğerini ise yukarıya doğru toplamış şekilde yerde oturarak tasvir edilmişlerdir. Görüldüğü gibi Levnî, bu minyatürlerinde, mekân kurgulamasında olduğu kadar padişahların oturuş şekillerinde de Nakkaş Osman portrelerindeki kalıbı kendine örnek almıştır.

Nitekim *Kebir Musavver Silsilenâme* portrelerinde, Levnî'nin, mekânı kurgularken yapmış olduğu alt ve üst zemin ayrımı, padişahları bir kaftan içerisinde, elinde kimi zaman Nakkaş Osman portrelerinde görüldüğü gibi bir mendil veya kitap tutarak, sırtını dayadığı bir yastık ile tasvir etmesi, onun bu eserde, Nakkaş Osman'ın portre kalıbını devam ettirdiğinin göstergesidir.

Bu portreler sayfa içerisine, Nakkaş Osman serisindeki gibi, bir sağa bir sola şeklindeki tekrarlayan bir örüntüyle yerleştirilmek yerine, Levnî'nin kendi belirlediği sıraya göre herhangi bir tekrarlı örüntü içermeden kimi zaman sağa, kimi zamansa sola bakacak şekilde yerleştirilmiştir.

Nakkaş Osman'ın *Kıyafet el-İnsânîye fî Şemâ'il el-Osmanîyye* portrelerinde, ard arda gelen iki padişahın karşılıklı bakacak şekilde sıralandığı altı adet grupta, her bir grup iki padişah portresinden oluşurken, Levnî'de, bu gruplar ikili ve dörtlü portrelerden oluşur ve herhangi bir örüntü oluşturmada seri içerisine yerleştirilirler.

Dörtlü gruplarda, bir portre sağa dönük şekilde yerleştirilirken diğer üç portre bu portreye bakacak şekilde sola dönük olarak yerleştirildiği gibi, kimi zamansa iki portre sola diğer iki portrede bu iki portreye bakacak şekilde sağa dönük olarak da yerleştirilmiştir.

Portreler, kitabın sayfalarının açıldığı yönde, yani soldan sağa doğru olacak şekilde yan yana konulduğunda, bu portrelerin, sola dönük olarak resmedilen Osman Gazi'nin, sağa dönük olarak resmedilen Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr ve Yıldırım Bayezid ile, yine sola dönük olarak resmedilmiş Çelebi Mehmed'in, sağa dönük olarak resmedilmiş II. Murad ile, sola dönük olarak resmedilmiş Fatih Sultan Mehmed'in, sağa dönük olarak resmedilmiş II. Bayezid ile, sola dönük olarak resmedilmiş Yavuz Sultan Selim'in, sağa dönük olarak resmedilmiş Kanunî Sultan Süleyman ile, sola dönük olarak resmedilmiş II. Selim ve III. Murad'ın, sağa dönük olarak resmedilmiş III. Mehmed ve I. Ahmed ile, sola dönük olarak resmedilmiş I. Mustafa'nın, sağa dönük olarak resmedilmiş II. Osman ile, sola dönük olarak resmedilmiş IV Murad'ın, sola dönük olarak resmedilmiş Sultan İbrahim ile, sola dönük olarak resmedilmiş IV Murad, II Süleyman ve II. Ahmed'in, sağa dönük olarak resmedilmiş II. Mustafa ile karşılıklı gelecek şekilde 8 adet gruptan oluştuğu görülür.

Bu ikili ve dörtlü gruplar yan yana konulduğunda, bu grupların her birinin kendi içerisinde bütünlük oluşturacak bir hareket dinamiğine sahip olduğu görülür. Levnî, grupların kendi içerisindeki bu bütünlüğünü üç ayrı hareket ile sağlar.

Bu hareketlerden biri, aynı grup içerisindeki portrelerin her birinin tek tek sahip oldukları el, bakış ve oturuş hareketlerinin hep birlikte bir bütün olarak grubun kendi ritmini oluşturması şeklinde görülür. Bu harekette, grup içerisindeki portrelerden kimi pasif dinleyici olarak oturlarken, kimileri ise bu durağanlığın aksine sahip olduğu el, kol ve hatta bakış hareketleriyle aktif bir konuşmacı rolündedirler. Oluşturulan bu zıt hareket olgusu ile birlikte padişahlar, adeta konuşan ve dinleyenden oluşan bir sohbet grubu oluştururlar. Nitekim 1. grup (Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid), 2. grup (Çelebi Mehmed, II. Murad), 3. grup (Fatih Sultan Mehmed,

II. Bayezid), 5. grup (II. Selim, III Murad, III. Mehmed, I.Ahmed), 7. grup (IV. Murad, Sultan İbrahim) ve 8. grup (IV. Mehmed, II. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa) portrelerinde bu şekildeki bir grup içi ritim hareketinin kullanıldığı görülür.

Grup içi bütünlüğü sağlayan bir ikinci hareket ise grup içerisindeki portrelerin, minyatür içerisinde kullanılan ortak mekân elemanı ile tek bir mekân içerisinde dikişlenerek bir bütün haline getirilmesidir. 4. grup (Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman) portrelerinde böylesi bir dikişlenme hareketi görülmektedir. Bu iki portre, her iki minyatürde ortak mekân elemanı olarak kullanılan perde elemanı ile birbirlerine dikişlenerek ortak bir çerçevede tek bir bütünü oluştururlar.

Bu portrelerde perdenin, Yavuz Sultan Selim’de sağa, Kanunî Sultan Süleyman’da ise bunu tersi olarak sola doğru açılmış olması, Levnî tarafından iki portreyi bütünleştirmek için bilinçli olarak yapılmış bir hareket olmalıdır. Zira bu iki perde birbirinin simetriği olup, sahip oldukları aynı renk ve desen ile iki mekânı bir bütün hale getirir.

Bu bütünleşme hareketi bununla sınırlı değildir. Perdelerin, mekânı sağdan ve soldan sınırlayan bir çerçeve görevi görerek bu iki ayrı padişahı, tek bir çerçeve içerisinde tek bir mekâna indirgemesi ve adeta bir sahneyi oluşturacak şekilde biri sağa, diğeri ise bunun aksi yönde sola doğru açılarak, padişahları ortak bir oyun sahnesi içerisine yerleştirmesi, mekândaki bütünleşmeyi pekiştiren diğer hareketlerdir.

Grup içi bütünleşmeyi sağlayan bir üçüncü ve en son hareket ise iki zıt imgenin iki ayrı portrede karşılıklı olarak konumlandırılmasıdır. Oluşturulan bu zıtlık, kendi içerisinde kendi bütünlüğünü oluşturur. 6. Grupta (I. Mustafa, II. Osman) böylesi bir zıtlıkla oluşturulmuş bütünleşme görülmektedir.

Bu iki portrede zıtlık, bilginin, aklın, bilgeliğin gücünü imgeleyen kitap ile askeri, fiziki gücü imgeleyen yay ve ok imgesi ile oluşturulur. Bu iki imge, tek başlarına, anlam itibarıyla birbirlerinden bu denli zıt iken, birlikte iken bu anlam zıtlığı birbirini tamamlayarak ideal bir bütünleşmeyi sağlar. Zira aklın ve fiziksel gücün bütünleştiği nokta tamda ideal olan bütünleşmenin gerçekleştiği yerdir. İşte elinde kitap tutan I. Mustafa’nın, elinde ok ve yay bulunan II. Osman’la karşılıklı bir grup oluşturması bu zıtlık içindeki bütünleşmenin sağlanması için olmalıdır.

Görüldüğü gibi Levnî, yukarıda anlatmış olduğumuz bütünleşme hareketleri ile portreleri kendi içerisinde gruplara ayırmış, oluşan her grupta da oluşturmuş olduğu ortak dinamizm hareketleri ile grup içi bir bütünleşmeyi sağlamıştır. Bu şekildeki bütünleşme hareketleri ile oluşturulan gruplar kendi içerilerinde adeta bir sohbet meclisi oluşturmuşlardır.

Serinin son padişahı olan III. Ahmed portresine gelindiğinde ise yukarıda görülen grup mantığının dışında bir anlayış hâkimdir. Sola bakarak resmedilmiş III. Ahmed portresi, herhangi bir padişah ile karşılıklı bir grup oluşturmadan tek başına resmedilmiştir. Levnî, bu hareketi ile mevcut portreyi adeta seri dışına itmiştir.

III. Ahmed portresinin seri dışına itilmesi, bu hareket ile sınırlı değildir. Levnî, yapmış olduğu başka manevralar ile de bu portreyi tekrar tekrar seri dışına atar. Nitekim bu portrede, serinin diğer portrelerinde görülen sanatçıya ait özgün sade üslubun aniden yok olup yerini tamamen geleneksel sathi tezyini anlayışa bırakması da bu seri dışına atılmışlığın tekrarıdır.

Bu durum, III Ahmed portresinin seri dışına atılmışlığının altında yatan nedenin, bu portrenin Levnî'nin kendi bakışıyla, yorumuyla değil iktidarın bakışıyla resmedilmesinden dolayı olduğu fikrini akla getirir. İşte bundan ötürü de, Levnî bu portreyi kendine ait saymayarak, imzasını bu portreden bir önceki portrenin altına atıp bu portreyi bir üçüncü kez fakat bu sefer somut bir hareketle seri dışına atmış olmalıdır.

4. 2. 2. 1. Çehre

Padişahın adının, katılmış olduğu seferlerle anıldığı, imparatorluk topraklarının en geniş yüzölçüme ulaşarak, imparatorluğun gücünün doruk noktasına ulaştığı bir döneme rast gelen Nakkaş Osman portrelerinde, padişahı yüceltmek amaçlı olarak kullanılan ifadesiz ikonik portre kullanımı, Levnî portrelerinde görülmez.

O, Nakkaş Osman'ın aksine bu portrelerde padişahları, yapmış olduğu gölgelendirmeler ile hacimlendirip, oldukça ifadeli bir yüz ifadesi ile karakterize ederek, tüm kusur ve noksanları ile birlikte resmederek onları ulaşılabilir, bu dünyaya ait üç boyutlu bir varlık olarak görmüş, yüceltip, taltif edici bir gaye gütmemiştir.

Levnî'nin, bahsi geçen portrelerini yapmış olduğu Lâle Devri dönemine baktığımızda, onun bu portrelerinde neden Nakkaş Osman portrelerindeki gibi yüceltilmiş bir padişah imgesini hedeflemediği daha iyi anlaşılır.

Zira Lâle Devri, padişahların eskisi gibi seferleriyle değil, saraylarında yaşamış olduğu şaşalı hayat ve eğlenceleriyle anılır olduğu ve bundan ötürü de halk nazarında onlara duyulan saygı ve hürmetin kaybolup padişahın ve dolayısıyla erkin otoritesinin eleştirilmeye başlandığı bir dönemdir.

İşte Levnî'nin yapmış olduğu bu portreler, Lâle Devrin'de ortaya çıkan padişaha ve otoriteye olan bu eleştirel bakışın sanata olan yansımasıdır. Bu amaçla Levnî, yapmış olduğu bu minyatürlerde, padişahları, yüceltici ve taltif amaçlı, perdelenmiş ikonik bir portre ile resmedip onları ulaşılamaz bir imge haline getirmek yerine, tüm kusur ve

eksikleriyle, oldukça ifadeli bir şekilde resmederek, onları seyirciye yaklaştırmıştır. Böylece Levnî, ulaşılmaz, 'yüce hükümdar' imgesini sorgulamış ve hatta yıkmıştır. O, bu minyatürlerde, yapmış olduğu pek çok manevra ile bu 'yüce hükümdar' imgesini tekrar tekrar sorgulamıştır.

Daha önce değindiğimiz gibi Levnî'nin, padişahları, Nakkaş Osman portrelerindeki oranla daha büyük ve dolayısıyla seyirciye daha yakın olarak resmetmesi, Nakkaş Osman'da görülen geleneksel kalıplara bağlı girift sathi tezyinat yerine, kendi özgün yorumuyla yapmış olduğu basit formların meydana getirdiği sadeleştirilmiş bir tezyini anlayışı tercih etmesi, zereşanlanmış alan ile birlikte zeminde oluşturulmaya çalışılan boşluk hissi, üç boyutluluğu ile perdenin varlığı, kullanmış olduğu bu ifadeli portrelerle birlikte otoriteye olan eleştirel bakışın bir parçası olmalıdır.

Bu portrelerde görülen ifadeli yüz kullanımı, Nakkaş Osman minyatürlerinde görülen erkin yerini, sanatçının kendi özgür yorumunun aldığı bir göstergesidir. Zira Nakkaş Osman portrelerinde görülen ifadesiz yüz, erk otoritesinin nakkaşın sanatı üzerindeki baskın varlığının da bir ispatıdır. Nitekim Nakkaş Osman'ın bu portreleri, bir metin eşliğinde ve ona bağlı olarak yapması bunu destekler niteliktedir.

Oysa Levnî 'nin bu portrelerinde, Nakkaş Osman portrelerinde görülen erkin varlığı hissedilmez. Sanatçı yapmış olduğu bu ifadeli yüzler ile aslında erke olan bağıllığını sonlandırır. Zira Levnî bu portreleri, kendisini sınırlandıracak herhangi bir metine bağlı olmaksızın, özgür yorumu ile resmederek, Nakkaş Osman'ın bahsi geçen minyatürlerinde görülen erkin yerine kendisini koyar.

Levnî, bu portrelerinde ifadeyi, kimi zaman kullanmış olduğu ifadeli gözler, kimi zaman dudaklara vermiş olduğu tebessüm hissi, kimi zaman kaş hareketleri, kimi zaman alın çizgileri ve kimi zaman ise göz çevresine yapmış olduğu gölgelendirmeler ile vermiştir.

Onun portrelerinde padişahlar, Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi her daim genç halleri ile resmedilmezler. O kimi padişahları genç olarak resmederken kimilerini ise ilerlemiş yaşlarında göstermeyi tercih etmiştir. Nitekim bunu kimi zaman padişahların alınlarına yerleştirmiş olduğu çizgilerle, kimi zaman gözlerinin etrafına yapmış olduğu koyu gölgelendirmelerin vermiş olduğu yorgunluk ifadesiyle, kimi zaman solgun bir ten rengi ile ve kimi zaman ise sakallardaki beyazlıklar ile vermeye çalışmış ve bunda da son derece başarılı olmuştur. Oysa Nakkaş Osman'ın portrelerinde padişahlar hep genç halleriyle resmedilmişlerdir.

Levnî'nin bu portrelerinde gözler Nakkaş Osman portrelerindeki kadar iri olmayıp kimi zaman tamamen açık, kimi zaman ise yarı kapalı olarak resmedilmiştir.

Gözlerin açık olduğu durumda gözler, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi adeta bir badem şeklindedir. Gözlerin yarı kapalı olduğu durumda ise gözler yine Nakkaş Osman portrelerinde olduğu gibi üst kapağın düz bir çizgi, alt kapağın ise yay şeklinde oluşturulduğu ters bir daire biçimindedir.

Gözün içindeki iris, çoğunlukla gözün tam ortasına yerleştirilmiş olup, bu kısım kimi zaman sola kimi zaman ise biraz sağa kaymış olarak da resmedilmiştir. Bunun yanında iris göz içerisine kimi zaman, gözün beyaz kısmı üstten ve alttan gözükmeyecek şekilde kimi zamansa alt kısmından gözün beyazı gözükecek şekilde yukarıya doğru yerleştirilmiştir.

Gözler kimi zaman ileri, kimi zaman aşağı ve kimi zaman yukarıya doğru bakar. Ne göz şekli, ne irisin göz içerisindeki yerleşim şekli, nede gözün ileri, aşağı ve yukarı bakışı Nakkaş Osman portrelerindeki sıraya sadık kalınarak yapılmamıştır. Levnî bu sırayı kendi arzusuna göre yapmıştır.

Kaşlar, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi yay şeklinde, aşağıya veya yukarıya doğru çatık şekilde olduğu gibi, Nakkaş Osman'dan farklı olarak Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigâr, Çelebi Mehmed, II. Bayezid, Kanunî Sultan Süleyman ve I. Ahmed portrelerinde iki kaş birleştirilerek resmedilmiştir (bkz Belge 13, Belge 14, Belge 15, Belge 17, Belge 20, Belge 22, Belge 26).

Kulaklar kimi zaman bir bütün olarak, kimi zaman bir kısmı sarık altında kalacak şekilde resmedildiği gibi kulağın tamamının sarığın altında kalıp gözükmeyeceği durumlarda görülür. Levnî'nin bu portrelerinde, Nakkaş Osman'ın portrelerinde kullanmış olduğu kıvrılmış kulak modeline rastlanmaz.

Levnî'nin III. Murad'a kadar ki portrelerinin yapımında, kısmen Nakkaş Osman portrelerinden yararlandığı görülmektedir. Zira bu iki serinin aynı padişaha ait portrelerini yan yana koyduğumuzda, portrelerin saç ve sakal renklerinin birbirine paralel olduğunu ve hatta yüz hatlarının da kısmen birbirlerine benzediğini görmekteyiz.

Nakkaş Osman ve Levnî portrelerinde görülen bu benzerliklere rağmen, göz renkleri ve ten renklerinde iki serinin portrelerinde böylesi bir paralellik görülmez. Levnî padişahların göz renklerinde kendi yorumunu kullanmış, bu konuda Nakkaş Osman'ın portrelerini kendine örnek almamıştır.

Levnî portrelerinde, Nakkaş Osman portrelerinden farklı olarak padişahların ten renklerindeki farklılık, keskin renk geçişleriyle gösterilmiştir. Sanatçı, ten renkleri arasındaki bu farklılığı kimi padişahları bariz koyu bir ten rengine, kimilerini buğday, kimilerini ise porselenimsi bir ten rengine boyayarak başarmıştır. Oysa Nakkaş

Osman'ın portrelerinde padişahların ten renkleri arasında Levnî portrelerindeki kadar keskin bir farklılık görülmez.

Nakkaş Osman ve Levnî portrelerindeki bir diğer farklılıkta sakal ve bıyık yapılarında görülür. Levnî'nin portrelerinde sakallar ve bıyıklar Nakkaş Osman portrelerindeki kıyasla daha yuvarlak bir forma sahiptir.

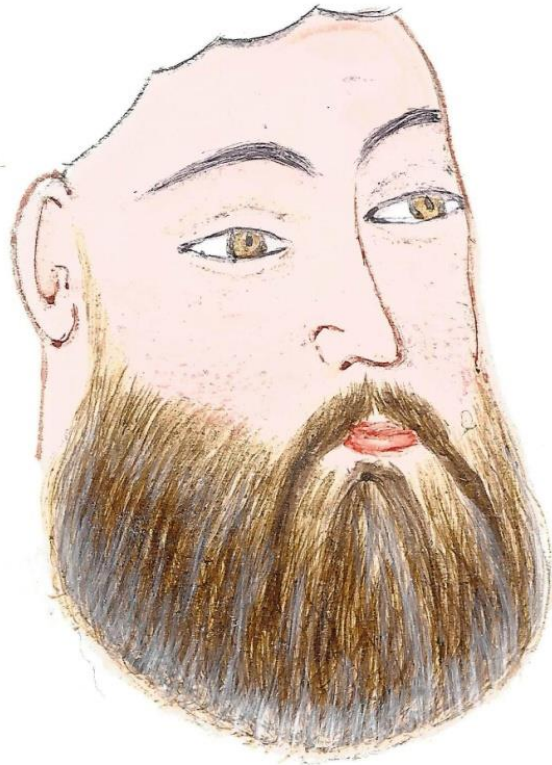
Bu portreler teknik olarak incelendiğinde ise genel olarak noktalama, tarama ve sulandırma tekniklerinin hep birlikte kullanıldığı görülmektedir. Gözlerin çevresinde, burun kenarlarında, alın bölgesinde, gözün başlangıç ve bitiş noktalarının her iki ucunda, yanaklarda ve kimi zaman kulak içlerinde renklendirmeler yapılmıştır (bkz. R. Ç. 17). Bu bölgelerde kullanılan teknikler Nakkaş Osman portrelerindeki gibi tüm portrelerde aynı bölgelerin aynı teknik ve renk ile boyanması şeklinde değil, sanatçının arzusuna göre, her bölgenin her padişahta birbirinden farklı teknik ve renklerde boyanması şeklinde görülür.



Renkli Çizim 17: *Kebir Musavver Silsilenâme* III. Murad portresi.

Kaşlar, çoğunlukla tarama tekniği ile ancak Yavuz Sultan Selim portresinde olduğu gibi kimi portrelerde ise tarama ve noktalama tekniklerinin birlikte kullanımıyla yapılmıştır.

Bu portrelerde, sanatçının teknik konudaki ustalığının ne denli kuvvetli olduğunun en iyi şekilde gözlemlendiği kısım sakallardır. Zira sakal taramalarında sakalın başlangıcından ucuna doğru açıktan koyuya doğru giden yumuşak renk geçişleri, fırça darbelerindeki yumuşaklık bu ince işçiliği ve dolayısıyla sanatçının maharetini ve ustalığını en iyi şekilde gözler önüne serer. Bu taramalarda kimi zaman, fırçanın düz hareketleriyle (bkz. R. Ç. 17) kimi zamansa, hafif kıvrım hareketleriyle yapılmış bir tarama metodu izlenmekte olup bu taramalar her daim sakalın formu göz önünde bulundurularak yapılmıştır (bkz. R. Ç. 18). Kimi padişahlarda bu sakallar tek renk ile taranırken (bkz. R. Ç. 17) kiminde ise sakal ana renginin taranmasının ardından üzerine beyaz bir boya ile ikinci bir tarama yapılmıştır (bkz. R. Ç. 18). Beyaz boya ile yapılan bu ikinci taramaların zemindeki taramalarla ustalıkla kaynaştırılması sakalın doğal bir görünüm kazanmasını sağlar.



Renkli Çizim 18: *Kebir Musavver Silsilenâme* II. Murad portresi.

Levnî'nin bu son derece ince işçilikle, fırçanın düz ve hafif kıvrımlı hareketleriyle yapmış olduğu sakallardaki taramalar, Nakkaş Osman minyatürlerindeki başlangıcından ucuna doğru yumuşak geçişin olmadığı ve herhangi bir kıvrım hareketi olmayan dikine şekildeki taramalardan oluşan nispeten daha kaba işçilikteki sakallardan işçilik yönünden oldukça farklılık gösterir.

Görüldüğü gibi Levnî, tasarımda olduğu kadar teknikte de kendini kısıtlayıp, engelleyecek, her türlü kuraldan uzak durmuştur. Nitekim onun portre boyamaları esnasında, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi aynı bölgeleri farklı padişahlarda da aynı teknikle boyamasından kaynaklanan tekrarların oluşturduğu kurallara rastlanmaz. O, her portrede bir diğerinden farklı renk ve teknik uygulamaları yaparak tekrarların dayattığı kuralcılığı, bir kez daha kırmayı başarmıştır. Böylece tasarımda olduğu gibi teknikteki özgürlüğü ile de kendi imzasını attığı tümüyle özgün bir çalışma elde edebilmiştir.

Portrelerde teknik konuda söylenebilecek bir noktada bu portrelerdeki ten rengi için kullanılan boyaların Nakkaş Osman portrelerindeki gibi parlak değil guajımısı bir matlığa sahip olmasıdır.

4. 2. 2. 2. Kıyafetler

Levnî'ni yapmış olduğu bu padişah portrelerinde, II. Osman ve IV. Murad dışında, padişahlar tıpkı Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi başlarında sarıkları, üzerlerinde tören kaftanlarıyla resmedilmişlerdir. II. Osman, üzerinde gömleği, altında şalvarı ve bu ikisinin üzerine giymiş olduğu beyaz kürk astarlı yelegi ile IV. Murad ise Revan seferi ve Bağdat seferi dönüşünde de üzerine giymiş olduğu gibi bir zırh⁵⁶⁴ ile tasvir edilmiştir. Görüldüğü üzere Levnî padişahların oturuş şeklinde, el hareketlerinde ve kıyafetlerinde Nakkaş Osman'ın padişah portrelerindeki kalıplardan oldukça faydalanmıştır.

Bu kaftanlar kimi zaman desenli (bkz. Belge 13, Çizim 13b, Belge 14, Çizim 14b, Belge 15, Çizim 15b, Belge 16, Çizim 16b, Belge 17, Çizim 17b, Belge 18, Çizim 18b, Belge 23, Çizim 23b), kimi zaman kahverengi (bkz. Belge 30), beyaz (bkz. Belge 19, Belge 20, Belge 22, Belge 24, Belge 25, Belge 27, Belge 28, Belge 32), siyah (bkz. Belge 26, Belge 31, Belge 33, Belge 34, Belge 35) ya da Yavuz Sultan Selim'deki gibi mavi kürklü bir yaka ve astar bordürü içerir (bkz. Belge 21). Kürklü olan kaftanlarda kaftanın kol kenarları ve cep kısmında da kürk bulunur.

Padişahların giymiş oldukları bu kaftanların önü kimi zaman açık, kimi zaman yarı kapalı, kimi zaman ise tamamen kapalıdır. Yavuz Sultan Selim portresinde, padişah

⁵⁶⁴ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 98.

kaftanı kollarından giymeyip, omuzlarına atarken (bkz. Belge 21, Çizim 21), Fatih Sultan Mehmed portresinde padişah yalnızca bir kolunu kaftanın kolundan geçirmiş diğer kolu kaftanın altında olacak şekilde resmedilmiştir (bkz. Belge 19, Çizim 19). Serinin geri kalan diğer portrelerinde ise padişahlar kaftanlarını iki kollarını da geçirerek giymişlerdir.

Osman Gazi'den II. Murad'a kadar olan kaftanlar önden ilikli ve düğmeli iken, serinin IV. Murad ve II. Osman dışındaki portrelerinde kaftanların önleri sırmalı çaprazlar içerir.

Padişahlar giymiş oldukları bu tören kaftanlarının altına, belinde kumaştan bir kemer ya da mücevher kemer olan kimi zaman uzun kollu, kimi zamansa kısa kollu entariler giyerler. Bu entarilerin önü düğmeli olup kimi zaman altında ikinci bir gömlek bulunur.

Kaftanlar ve entariler kimi zaman desenli kimi zaman desensizdir. Desenli olanlarda kimi zaman 'şemse' ve (bkz. Belge 16, Çizim 16c, Belge 26, Çizim 26c, Belge 28, Çizim 28d), 'badem' formları (bkz. Belge 22, Çizim 22d, Belge 30, Çizim 30b, Belge 31, Çizim 31b, Belge 32, Çizim 32c) , 'gonca' (bkz. Belge 17, Çizim 17c, Belge 18, Çizim 18c, Belge 25, Çizim 25c), 'peleng' (bkz. Belge 21, Çizim 21b, Belge 29, Çizim 29b) , 'halkâr yaprak' (bkz. Belge 23, Çizim 23d, Belge 26, Çizim 26d), dört yapraklı çiçek (bkz. Belge 28, Çizim 28e), yaprakların üst üste konması ile oluşturulmuş 'gonca' motifleri (bkz. Belge 34, Çizim 34c) gibi klâsik formların Levnî tarafından yorumlanarak sadeleştirilmiş şekli kullanıldığı gibi kimileri ise daha önce bir benzerlerine rastlanmamış tamamen Levnî'nin kendine ait olan desenlerdir.

Çelebi Mehmed kaftanında görülen desene bir 18. yüzyıl Osmanlı işleminde rastlanılır (bkz. R. 101, R. 102).



Resim 101: 18. yüzyıl bir Osmanlı işlemesi (Marianne Ellis, Jennifer Wearden, *Ottoman Embroidery*, V&A Publications, Newyork 2001, s. 83, Plate 68).



Resim 102: *Kebir Musavver Silsilenâme* Çelebi Mehmed'in kaftanı desen detayı (TSMK fotoğraf arşivi).

Kaftan ve entariler de Nakkaş Osman portrelerinden farklı olarak bol kumaş kıvrımı ve yer yer gölgelendirmeler ile yapılmış hacim olgusu gözlemlenir (bkz. R. Ç. 15).

Bu bol kıvrımlı ve hacimli kıyafetler Nakkaş Osman portresinde görülen sathi tezyini anlayıştan kopuşun bir göstergesi olup padişahı insanların ulaşabileceği, elle tutulur boyutlu bir forma dönüştürür. Levnî, bu hareketiyle bir kez daha Nakkaş Osman portresinde görülen ‘yüce hükümdar’ imgesine muhalefet eder.

Levnî, serinin tümünde, bir bütün olarak benimsemiş olduğu sade tezyini anlayışı, kıyafet desenlerinde de devam ettirmiş, tezyinatta kendi yorumunu katarak yapmış olduğu sadeleştirilmiş formları kullanarak, Nakkaş Osman gibi kurallı ve sathi bir tezyini anlayışı benimsememiştir. O, gerek mekân olgusu, gerek figür anlayışıyla bu seride yer alan minyatürlerin genelinde benimsemiş olduğu kendi özgür yorumunu, kıyafet desenlerinde de devam ettirmiş, Nakkaş Osman minyatürlerinde görülen, sanatçıyı kısıtlayıcı kural ve kalıplara bağlı sathi tezyini anlayıştan uzak durmuştur. Bu durum, Nakkaş Osman’ın yaşadığı dönemin aksine, bu dönem de otoritenin sanat ve sanatçı üzerindeki baskın gücünün kırıldığına da göstergesidir.

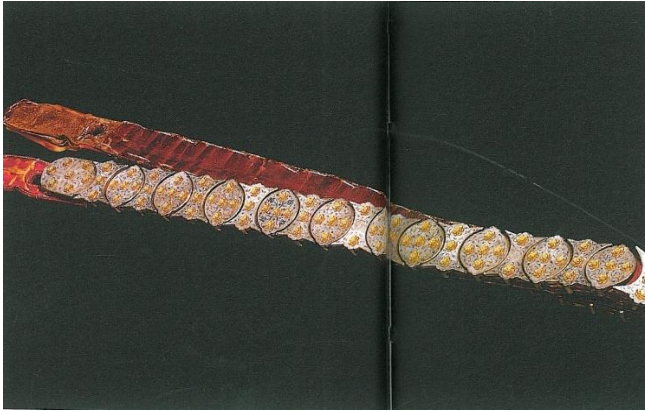
Levnî portrelerinde, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi önden çarpı oluşturarak bağlanmış kumaş kuşaklar olduğu gibi altın kemerlere de rastlanır. Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim, III. Murad, II. Osman, IV. Murad, Sultan İbrahim ve III. Ahmed portrelerinde bu kemerler altın olup Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Osman ve III. Ahmed’in altın kemerlerinin üzeri değerli taşlarla süslüdür. Bu altın kemerlerin hepsi, takanın vücuduna uyması maksatlı olarak⁵⁶⁵ paftalar halinde tasarlanmışlardır. Bu kemerler, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Osman ve Sultan İbrahim’de tokasız iken, II. Selim, III. Murad, IV. Murad ve III. Ahmed portrelerinde tokalı olup IV. Murad ve III. Ahmed’in kemer tokaları değerli taşlarla süslüdür.

Levnî’nin bu kemerleri yaparken hayal gücünü kullanmayıp mevcut Osmanlı kemerlerini kendine örnek almış olmalıdır. Zira çalışma esnasında Levnî’nin bu paftalı kemerlerine, Osmanlı kemerlerinde de rast gelinmiştir. Bu kemerler yalnız paftalı olması ile değil kemerlerin iki ucunu birleştiren bağlantıların benzerliği ile de Levnî kemerlerinin bir benzeridirler (bkz. R. 103, R. 104, R. 104).

⁵⁶⁵ Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, s. 250.



Resim 103: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yavuz Sultan Selim portresinde görülen paftalı kemer (TSM fotoğraf arşivi)



Resim 104: 16. yüzyıl paftalı fildişi Osmanlı kemeri örneği, TSMK 2/539 (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 250-251, Resim 234).



Resim 105: Kemer uçlarının birbirine bağlantısı noktasında *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki kemerlere benzeyen, paftalı 16. yüzyıl bir Osmanlı kemeri (Gül İrepeoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 251, Resim 236).

Seriye ait Yavuz Sultan Selim, II. Osman, IV. Murad ve III. Ahmed portrelerinde, Nakkaş Osman'ın padişah serisindeki gibi, padişahlar kemerlerine sokulu halde bulunan bir hançer ile resmedilmişlerdir (bkz. Belge 21, Çizim 21, Belge 28, Çizim 28, Belge 29, Çizim 29, Belge 35, Çizim 35). Bu hançerler, Yavuz Sultan Selim ve II. Osman portrelerinde altından yapılmış olup üzerleri değerli taşlar ile süslü iken III. Ahmed'in hançeri gümüşten yapılmış olup kabza başı düzdür (bkz. R. 106). III. Ahmed portresindeki kabza başı düz olan bu hançer Levnî'nin hayal ürünü olmayıp gerçekçilik içerir. Zira araştırma esnasında kabza başı düz olan 17. yy bir Osmanlı hançerine rastlanıldığı (bkz. R. 107) gibi Topkapı Sarayı Müzesi Sarayı Müzesi'ndeki silah koleksiyonunda da kabza başı bu şekilde olan bir hançere rastlanılmıştır (bkz. R. 108).



Resim 106: *Kebir Musavver Silsilenâme III. Ahmed* portresinde görülen kabza başı düz hançer (TSMK fotoğraf arşivi).



Resim 107: 1632 Tarihli bir Osmanlı hançeri (Muhammed Bashir, *The Arts of the Muslim Knight The Frusiyya Art Foundation Collection*, Skira, Milano 2008, s. 165, Resim 54).



Resim 108: Kabzası altından, balçağı ve orta tepesi yeşil, beyaz, mavi, pembe çiçeklerle mineli bir hançer, TSMK, Env. No 2/238 (Hilmi Aydın, *Sultanların Silahları*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 18).

IV. Murad'ın hançeri kabza başının palmeti andırır tarzda dilimli olması, balçak kısmının kabzadan iki yana doğru çıkıp kesici gövdeye doğru kıvrılarak rumi yaprak motifi ile sonlanması ve de kabzasının necef ve fildişini andırır şekilde beyaza boyalı olması ile Nakkaş Osman serisindeki hançerlere benzer (bkz. Belge 29, Çizim 29).

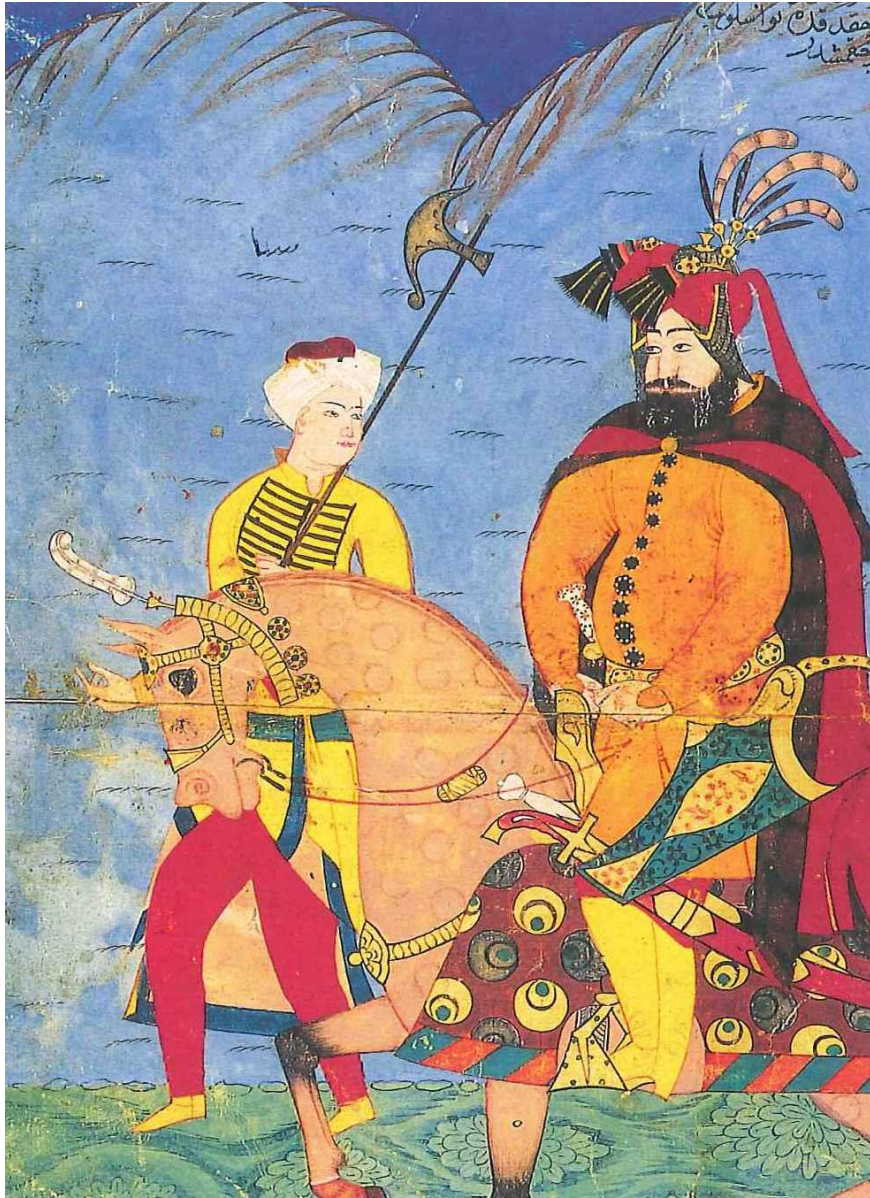
Belinde hançer olan portrelerde, padişahlar, ellerinde, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi hançer imgesinin yüklediği anlamı yumuşatarak bir zıtlık ve dolayısıyla 'ideal padişah' imgesini oluşturan bir obje tutmak yerine, hançerin vurguladığı savaş ve askeri güç olgusuna paralel, onu pekiştirici bir ikinci imge tutarlar. Nitekim hançerin kullanıldığı Yavuz Sultan Selim portresinde padişah elinde altın bir şesper ile (bkz. Belge 21, Çizim 21) , II Osman ok ve yay (bkz. Belge 28, Çizim 28), IV. Murad ise kınından yarı çekilmiş bir kılıç ile resmedilmişlerdir (bkz. Belge 29, Çizim 29). Daha öncede değindiğimiz gibi padişahın seferleri ile değil sarayında yaşadığı şaşalı hayat ile anıldığı bir dönemde padişahların belinde ve ellerinde böylesi askeri gücü pekiştirici nesnelere birlikte resmedilmesi oldukça manidardır. Bizce bu durum Levnî'nin bu portrelerinde görülen genel hicivsel anlatımın bir devamı niteliğindedir.

Bu minyatürlerde görülen bir diğer kıyafet unsuru da padişahların başlarındaki sarıklardır. Levnî, III. Murad'a kadar olan sarıklarda kısmen Nakkaş Osman portrelerindeki sarıkları kopyalamış, ancak Fatih Sultan Mehmed de dâhil III. Murad'a kadarki portrelerde bu sarıklara Nakkaş Osman'dan farklı olarak sorguç ilave etmiştir.

IV. Murad hariç, III. Murad'dan Sultan İbrahim'e kadar olan portrelerdeki sarıkların tepeliği yoktur ve bu şekli ile 'Yusufî' kavuğu andırırlar⁵⁶⁶. Bu sarıklar birbirlerinin aynısı olup her birinin üzerinden aşağıya doğru tüylü birer murassa sorguç sarkar.

⁵⁶⁶ İzzet Kumbaracılar, *Serpuşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, Resim 6'da 'Yusufî' olarak gösterilen başlık Levnî'nin bahsi geçen portrelerindeki başlığa çok benzer.

IV. Murad portresi'nde padişah, Revan seferi ve Bağdat seferi dönüşünde üzerine giymiş olduğu zırh⁵⁶⁷ ve başında bir miğfer ile resmedilmiş olup bu miğferin üzerinde tüylü bir sorguç bulunur. IV. Murad'ın bu tüylü sorgucu, padişahın başka tasvirlerinde de kullanılmıştır (bkz. R. 109). Bu durum mevcut tüylü sorgucun, Levnî'nin kendi hayal gücünün ürünü olmayıp, tamamen gözlem ve gerçekçiliğe dayanarak yapıldığını gösterir.



Resim 109: At üzerinde sultan IV. Murad, TSMK H2134, y. 1a (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 199, Resim 156).

⁵⁶⁷ Gül İrepoğlu, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, s. 98.

II. Süleyman'dan II. Mustafa'ya kadarki portrelerde padişahlar aynı sarığı kullanırlar. 'Kâtibi'⁵⁶⁸ olarak adlandırılan bu sarıkların hepsinde hemen hemen birbirinin aynı olan tüylü birer murassa sorguç bulunur; bu sorguçların tüyleri ve dolayısıyla sorgucun kendisi yukarıya doğru bakar.

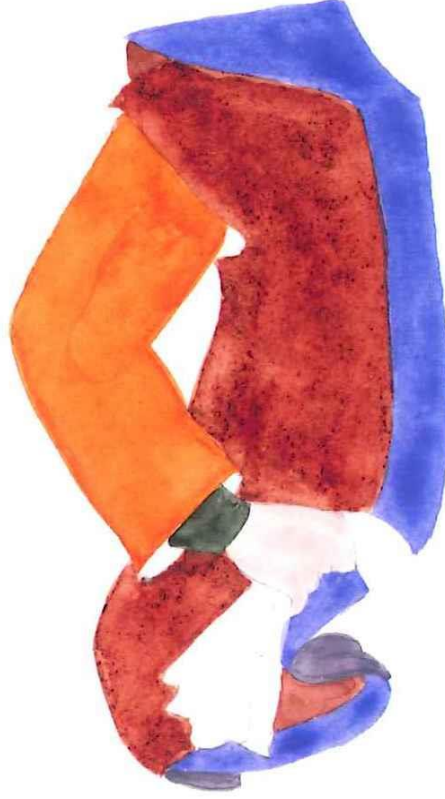
III. Ahmed portresinde ise bir geriye dönüş yapılarak III. Murad ve Kanunî Sultan Süleyman'ın sarığının aynısı (Yusuflî Kavuk) kullanılır. Levnî'ni bu geriye dönüş hareketi, III. Ahmed portresinde birkaç kez tekrarlanır. Bu portrede, serinin diğer portrelerinde görülmeyen ve daha önce Nakkaş Osman portrelerinde rastladığımız geometrik desenli arka zeminin kullanılması, yer örtüsü ve taht üzerinde görülen ince işçilikli sathi tezvinat Levnî'nin yapmış olduğu bu geriye dönüş hareketinin altını bir kez daha çizer. Nitekim daha önce bahsettiğimiz gibi Levnî, imzasını bundan bir önceki padişahın altına atarak bu portrede tamamen eski kalıplara dönmeyi tercih etmiştir. Bunun nedeni daha önceki bölümlerde kapsamlıca anlatılmıştır.

Teknik olarak incelendiğinde, Levnî makad örtüsü ve yastık desenlerini, Nakkaş Osman portrelerindeki gibi kumaş kıvrımlarını göz önüne almadan, perspektifsiz, cepheden dikey olarak asılmış bir kumaşa bakarcasına çizerken, bu durum kaftan ve entari desenlerinde farklıdır. Levnî, kaftan ve entari desenlerini yaparken, kumaş kıvrımlarını ve yönünü göz önünde bulundurmuş, bunu da, motifleri kumaşın kıvrım ve yönüne uygun düşecek şekilde sağa, sola ya da baş aşağı çevirerek, kimi zamanda motif formunu, desenlenecek olan alanın şekline uygun düşecek şekilde, yer yer değiştirerek başarmıştır. Levnî bu şekilde ki bir desen anlayışıyla kısmen bir perspektif ve boyut yakalamayı amaçlamış olmalıdır (bkz. R. Ç. 15).

Kimi zaman beyaz veya sarı altın, kimi zaman ise renkli boya ile yapılmış olan desenler, kalıp kullanılmaksızın serbest fırça tekniği ile yapılmıştır. Nakkaşın, serbest fırça tekniğini kullandığını, daha önce de değindiğimiz gibi desen motiflerinin, kumaş kıvrımları ve yönüne göre yer yer büyüklük ve formundaki değişikliklerden ve iki motif arasındaki mesafenin sabit olmayıp değişkenlik göstermesinden anlamaktayız.

Kumaşlar ve entarilerde doku oluşturmak için yer yer hareli zemin boyaması görülür. Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid ve II. Selim'in kaftanlarında böylesi hareli boyama ile oluşturulmuş kumaş dokusu oldukça bariz bir şekilde görülür (bkz. R. Ç. 19).

⁵⁶⁸ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 105.



Renkli Çizim 19: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yıldırım Bayezid portresinde kaftan zemininde görülen hareli boyamayı gösteren çizim.

Bol miktardaki ana kontürler, bu kontürlerle birlikte kullanılan beyaz kontürler ve beyaz ve diğer renklerin sulandırma yöntemi ile bu kaftan ve entariler üzerinde oluşturduğu gölgeler, minyatürde hacim olgusu oluşturur (bkz. R. Ç.15).

Nakkaş, kontürleme işlemini tek bir kontür rengi ile tamamlamaz. Kimi zaman bir hat boyunca yapılacak olan kontürleme işlemi esnasında, başta kullanılan kontür rengi hattın sonuna doğru değişerek başka bir kontür rengi ile kontürleme işlemine devam edilir (bkz. R. Ç. 20). Bununla birlikte kumaş kıvrım kontürlerinde, farklı renkteki iki renkten oluşan kontürlerin birarada da kullanıldığı görülür. Bu kontürlerde genel itibari ile inceden kalına, kalından inceye doğru giden nüanslı çizgiler görülmez.

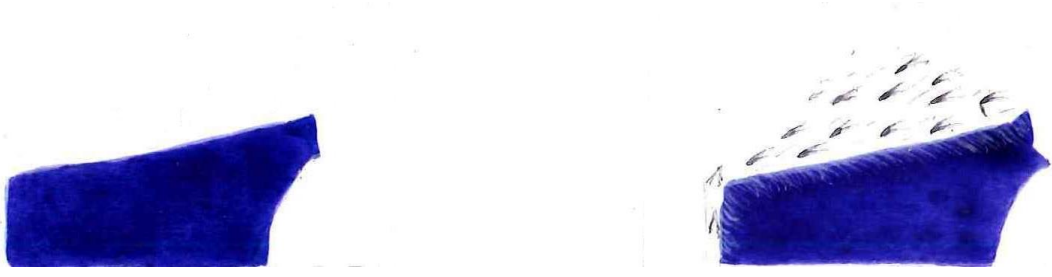


Renkli Çizim 20: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yıldırım Bayezid portresinden kol detayı.

Serinin tüm minyatürlerinde genel olarak desenler kontürleme işleminin ardından yapılmış olup kaftan ve entari desenlerinde de bu durum devam ettirilir (bkz. R. Ç. 15). Altının kullanıldığı kaftan çaprastrlarında ve kemerlerde iğne perdah kullanılmıştır.

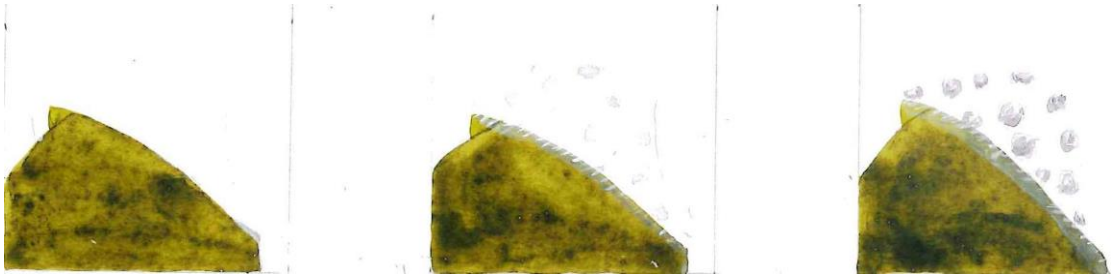
Kaftan ve entarilerde, tıpkı yüzde olduğu gibi zemin boyasının altından, zerefşanlanmış kâğıdın zerefşanları gözüktür. Buda bize minyatür yapımına başlanmadan önce, kâğıdın bütünüyle zerefşanlanmış olduğunu gösterir.

Fatih Sultan Mehmed ve III. Mehmed'in kaftanlarındaki kürkler yapılırken zemin önce beyaza boyanmış ardından beyaz boya ile kaftan mavisi üzerine doğru kaba taramalar yapılmıştır. Daha sonra siyah boya ile kürkün üzerine "V" ler ve küçük taramalar yapılmıştır (bkz. R. Ç. 21, Belge 19, Çizim 19b, Belge 25, Çizim 25b).



Renkli Çizim 21: *Kebir Musavver Silsilenâme* Fatih Sultan Mehmed portresindeki portresindeki beyaz kürklü yakanın yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

Sultan II. Bayezid’de ise zeminin beyaz renge boyanmasının ardından beyaz boya ile kaftan yeşiline doğru kaba taramalar yapılmıştır. Kürk üzerindeki desen yapılırken sulu siyah boya ile beyaz zemin üzerine lekeler atılmış, sonrasında daha kıvamlı bir siyah boya ile daha önce yapılmış olan siyah lekelerin üzerine bir ikinci leke yapılmıştır (bkz. R. Ç. 22).



Renkli Çizim 22: *Kebir Musavver Silsilenâme* II. Bayezid portresindeki beyaz kürklü yakanın yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

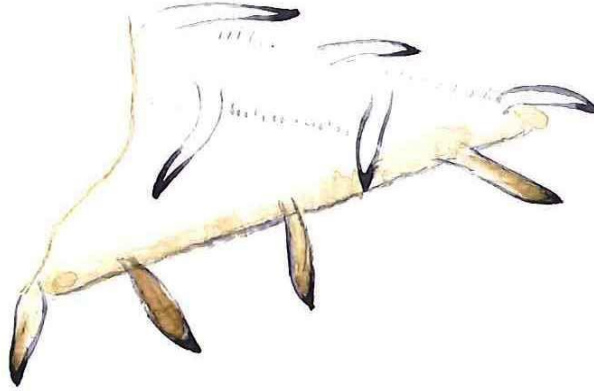
Kanuni Sultan Süleyman portresinde yine kürkün zemini ilk olarak beyaza boyanmış ve ardından beyaz boya ile kaftan rengi üzerine doğru kaba taramalar yapılmıştır. Kürk üzerindeki virgülümsü doku ise yine siyah boya ile serbest fırça tekniği kullanılarak yapılmıştır (bkz. Belge 22,Çizim 22b).

Yavuz Sultan Selim’in kürkü için zemin önce paynes greye boyanmış, ardından bu zemin üzerine beyaz renk ile lekeler yapılmıştır (bkz. R. Ç. 23).



Renkli Çizim 23: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yavuz Sultan Selim portresindeki yakamın yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

III. Murad portresinde kaftanın yakasında bulunan beyaz kürkün zemini önce beyaza boyanmış ardından beyaz boya ile kaftan kumaşı üzerine doğru çıkıntılar yapılmıştır. Sonrasında bu beyaz zemin üzerine kaba bir takım taramalar yapılmış, beyaz kürk zemininden kaftan kumaşına doğru taşan kürk çıkıntıları kontürlenmiştir (bkz. R. Ç. 24).



Renkli Çizim 24: *Kebir Musavver Silsilenâme* III. Murad portresindeki beyaz kürklü yaka.

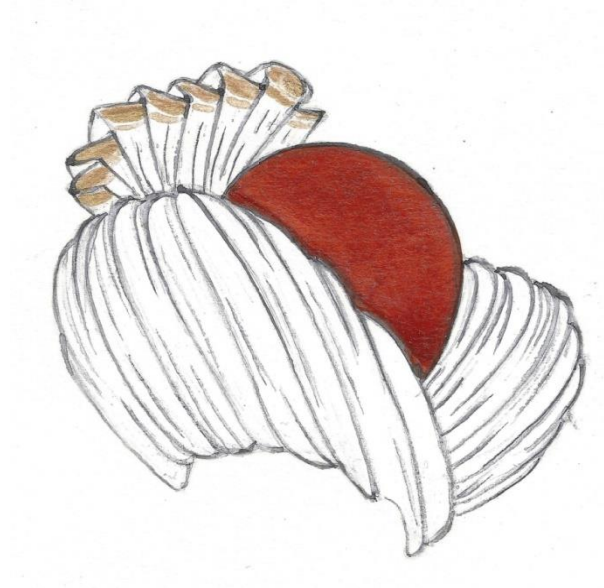
I. Ahmed ve Sultan İbrahim portresinde kürk zemini kahverengiye, IV. Mehmed II. Ahmed, II. Mustafa ve III. Ahmed'de ise siyah renge boyanmış ardından bu zemin üzerine kaba taramalar yapılmıştır (bkz. R. Ç. 25).



Renkli Çizim 25: *Kebir Musavver Silsilenâme* II. Ahmed portresindeki kürklü yakanın yapımında öngörülen boyama sırasını gösteren renkli çizim.

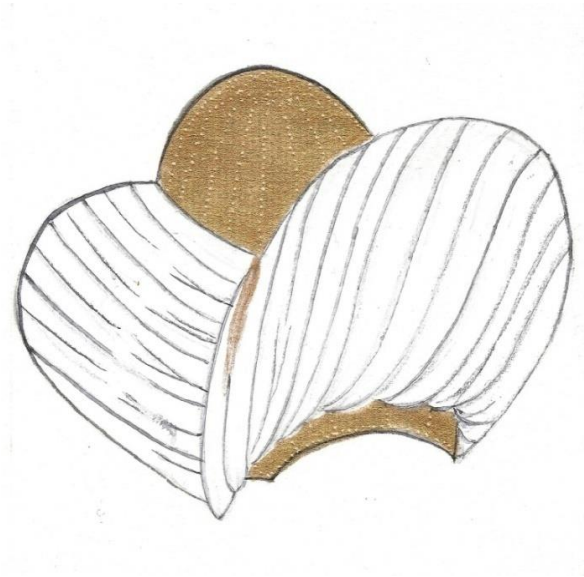
I. Mustafa, II. Osman ve II Süleyman portrelerinde ise kürk zemini önce beyaz renge boyanmış ardından beyaz boya ile kaftan kumaşına doğru kaba taramalar yapılmıştır. Kürk üzerindeki desen yapılırken sulu siyah boya ile beyaz zemin üzerine lekeler atılmış, sonrasında daha kıvamlı bir siyah boya ile daha önce yapılmış olan siyah lekelerin üzerine bir ikinci leke yapılmış ve ardından boş olan beyaz zeminli bölgelere yer yer gri ile kaba taramalar yapılmıştır.

Bu portrelerde sarık zeminleri beyaz renkle boyanmış olup, kontürleri gri renk ile nüanssız olarak yapılmıştır (bkz. R. Ç. 26) Sarık boyasında yer yer çatlamlar olup, bu çatlamlar Kanunî Sultan Süleyman portresinde olduğu gibi kimi yerde yer yer boyanın zeminden ayrılması şeklinde görülür. Kanunî Sultan Süleyman portresinde sarık boyasının zeminden ayrıldığı yerde, kâğıt zemin üzerindeki somon renkli kontürler görülür. Bu da bize Levnî'nin, tıpkı Nakkaş Osman gibi minyatürün zemin boyamalarına geçmeden önce kompozisyonun tamamını kâğıt üzerine kontürlediğini daha sonra bu ön kontürler yardımı ile zemin boyamalarını yaptığını gösterir.



Renkli Çizim 26: *Kebir Musavver Silsilenâme* Orhan Gazi portresindeki sarık.

Tepelikleri altın ile boyanmış Murad Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ve II. Murad portrelerinde, bu tepelikler üzerinde iğne zerefşanla yapılmış yollar görülür. (bkz. R. Ç. 27).



Renkli Çizim 27: *Kebir Musavver Silsilenâme* Yıldırım Bayezid portresindeki sarık.

Sarıklar üzerindeki sorgular, kaba bir tarama ile siyah renk kullanılarak yapılmış olup siyah sorguç tüyleri arasındaki beyazlık bu siyah boyanın üzerine beyaz boyanın çizgi şeklinde sürülmesi ile yapılmıştır. Sorguların altın olan kısmında iğne perdah yapılmıştır (bkz. R. . 28).



Renkli izim 28: *Kebir Musavver Silsilenâme III*. Murad portresindeki sarık üzerinde bulunan sorguç.

Kimi portrelerde beyaz zemin boyasının kâğıt zeminden kopması bize bu minyatürlerin yapım aşaması hakkında ipuçları verir. Zira daha öncede değinildiği gibi sarık bölgesinde beyaz boyanın zeminden koptuğu yerlerde, altta somon renkli sarığa ait kontür çizgileri görülür. Bu somon renkli zemin kontürleri bize zemin boyamalarından önce minyatürün kâğıt üzerine kontrlendiğini, daha sonra mevcut bu kontrlerin yardımı ile zemin boyamalarının yapıldığını göstermektedir. Sarık beyazının altından ayrıca geometrik desen yapımı için zemin üzerine çekilmiş olan somon renkli paralel çizgilerde görülür.

Bu sarıklarda zemin beyaza boyandıktan sonra üzerine ince ve nânssız çizgilerle kontür çekilmiştir. Bu nânssız ana kontrlerin yanında ara ara çok ince çizgiler de yapılmıştır.

4. 2. 2. 3. Eller

Levnî minyatürlerinde figür alt başlığı altında inceleyeceğimiz son kısım portrelerin elleridir. Levnî bu minyatürlerini yaparken, Nakkaş Osman'ın kaftan giyerek, sırtında bir yastık ile bağdaş kurarak oturan padişah kalıbını kullandığı gibi aynı zamanda ellerin yapımında da Nakkaş Osman'ın kalıplarından faydalanmıştır.

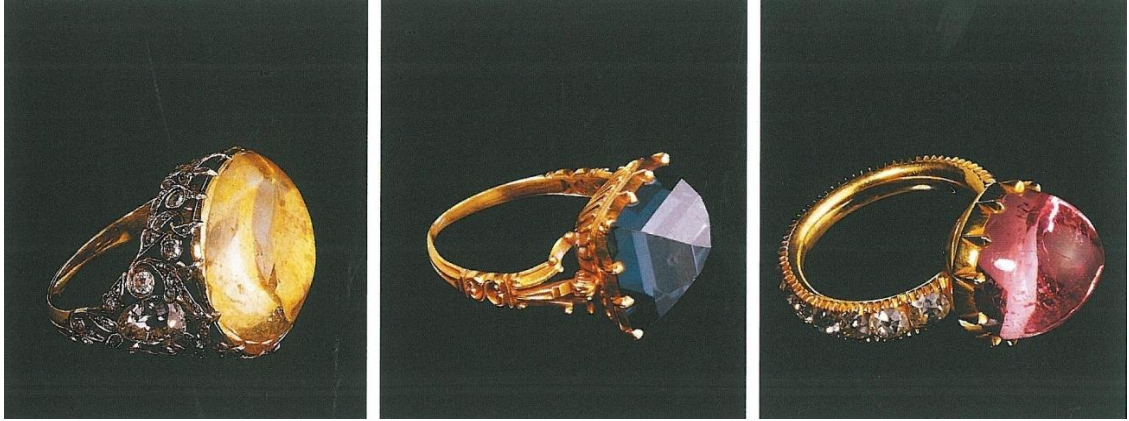
Levnî'nin bu portrelerinde Nakkaş Osman'ın portrelerinden farklı olarak padişahlar Osman Gazi, Yavuz Sultan Selim, III. Mehmed, IV. Murad, II. Ahmed dışında, kimi zaman sağ kimi zamansa sol ellerinin serçe parmaklarında tek taşlı altın bir yüzük ile resmedilmişlerdir. Bu yüzükler Murad Hüdavendigâr, II. Süleyman ve III. Ahmed'de padişahların sol serçe parmaklarında bulunurken, serinin geri kalan portrelerinde padişahların sağ serçe parmaklarında bulunur. Yüzüklerin taşı kimi zaman kırmızı, kimi zaman yeşil, kimi zamansa beyaz taşlı olup altın monitör kısmı iğne perdahlanmıştır.

Levnî'nin bu portrelerinde görülen tek taş yüzüklerin benzerlerine Topkapı Sarayı Hazinesi'nde de rastlanılmıştır (bkz. R. 110, R. 111)⁵⁶⁹.



Resim 110: *Kebir Musavver Silsilenâme* Kanunî portresinde padişahın serçe parmağında görülen tek taş yüzük (TSMK fotoğraf arşivi).

⁵⁶⁹ Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, s. 236.



Resim 111: Topkapı Sarayı Hazinesinde bulunan tek taşlı yüzük örnekleri, TSMK, 2/7572; 7566; 7565 (Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013, s. 237, Resim 205–206–207).

Padişahların serçe parmaklarında böylesi zümrüt ve yakut bir yüzük ile resmedilmesine, 18–19. yüzyıl padişah boy portrelerinde rastlanılmakla birlikte daha erken döneme ait bazı portrelerde de padişahların serçe parmaklarındaki yüzükle resmedildiği görülmüştür⁵⁷⁰.

Levnî, bu portrelerinde, Nakkaş Osman'daki gibi padişahları kimi zaman iki elinde bir nesne olmadan, kimi zaman bir eli boşa diğerinde bir mendil tutarken, ya da her iki elinde de bir nesne tutarken resmettiği gibi bir takım yeniliklerde getirmiştir. Onun bu minyatürlerinde padişahlar, Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görüldüğü gibi ellerinde mendil ve kitap tutukları gibi Nakkaş Osman'dan farklı, bir yenilik olarak padişahlar ellerinde kılıç, gürz (topuz), küre, yay ve ok gibi nesnelere de tasvir edilmişlerdir (bkz. Belge 13, Çizim 13, Belge 19, Çizim 19, Belge 21, Çizim 21, Belge 23, Çizim 23, Belge 28, Çizim 28, Belge 29, Çizim 29). Ayrıca bu minyatürlerde, Nakkaş Osman'ın minyatürlerinden farklı olarak padişahlar ellerinde lâle ve gül tutmazlar.

Figürlerin ellerinde tuttıkları mendilin yas veya soyluluk işareti⁵⁷¹ olduğunu, kitabın ise padişahın kitaba olan düşkünlüğünü ifade etmek amacıyla kullanılmış olabileceğini daha önce Nakkaş Osman portrelerinin incelendiği kısımda anlatılmıştı.

Yine bu minyatürlerde rastladığımız kılıcın, hükümdarlık ve güç sembolü olduğu, daha önce Nakkaş Osman serisinde, hançerlerin anlatıldığı kısımda bahsedilmişti. Bu serinin Osman Gazi, Fatih Sultan Mehmed ve IV. Murad portrelerinde padişahlar kılıç ile birlikte tasvir edilmişlerdir. Bu kılıçların üçü de İslâm öncesi ve erken dönem İslâm kılıçlarında olduğu gibi düz olmayıp kavisli olmaları, Osman Gazi ve Fatih Sultan

⁵⁷⁰ Gül İrepoğlu, a. g. e., s. 234.

⁵⁷¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 226.

Mehmed'in kılıçlarının kınlarının kumaş ile kaplı ve üzerlerinin yer yer altın ve gümüş ile kaplanarak üzerinde değerli taşlarının olması ile tipik bir İslâm kılıcına⁵⁷² benzerler. Osman Gazi ve IV. Murad'da padişahlar kılıcı iki eli arasında tutarken, Osman Gazide kılıç kınının içerisinde IV. Murad'da ise adeta her an düşmana saldıracak izlenimi verecek şekilde kılıç, kınından yarı çekilmiş olarak resmedilmiştir. Fatih Sultan Mehmed'de ise kılıç padişahın elinde olmayıp, çerçevenin sağ kısmına diklemesine yaslanmış olarak, serbest bir şekilde mekân içerisinde yerleştirilmiştir.

Osman Gazi'nin elinde tutmuş olduğu yeşil kınlı kılıcın, 'cross-guard'⁵⁷³ denilen artı şeklinde bir balçağı olup, balçağın uç kısımları içe doğru kıvrıktır (bkz. Belge 13, Çizim 13). Bu kılıç, hafif eğimli olması, 'artı' şeklinde balçağı olması ve de kabza başının hafifçe bir yana eğik olması ile 'şimşir' adı verilen kılıca benzer (bkz. R. 112). Şimşir kılıçlar, sadece savaşta değil aynı zamanda avda da kullanılırlar⁵⁷⁴. Öyleyse Levnî şimşir kılıcı kullanarak, Osman Gazi ve Fatih Sultan Mehmed'in aynı anda hem askeri hem de avcılık yönüne vurgu yapmak istemiş olmalıdır. Banu Mahir ise Osman Gazi'nin elinde tutmuş olduğu bu kılıcın gazilik simgesi olduğunu ve birçok portresinde onun elinde bu şekilde kılıç tutarak resmedildiğini belirtir⁵⁷⁵.



Resim 1112: Bir şimşir kılıç örneği (*Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, King Faisal Center for Research and İslâmic Studies, Riyadth 1991, s. 20).

Osman Gazi'nin kılıcında görülen, kıvrık uçlu balçağa, Osmanlı kılıçlarında rastlanıldığı gibi, Timur (bkz. R. 113), Safevi, Suriye gibi Doğu ülkelerine ait kılıçlarda da rastlanılır.

⁵⁷² *Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, King Faisal Center for Research and İslâmic Studies, Riyadth 1991, s. 20, s. 28.

⁵⁷³ Aynı eser, s. 28.

⁵⁷⁴ Aynı eser, s. 20, s. 21.

⁵⁷⁵ Banu Mahir, "Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri", *Uluslar arası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, Ankara 2000, s. 92.



Resim 113: 15. yüzyıl ikinci yarısı, Timuri kılıç (Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 100).

Fatih Sultan Mehmed'in siyah kınlı kılıcı da, Osman Gazi'nin kılıcı gibi hafif eğimli olması, 'cross guard' olarak adlandırılan artı şeklinde balçağı olması ve de kabza başının hafifçe bir yana eğik olması ile 'şimşir'⁵⁷⁶ adı verilen kılıca benzer (bkz. Belge 19, Çizim 19). Fatih Sultan Mehmed'in kılıcının balçak uçları Osman Gazi'ninkinden farklı olarak içe doğru kıvrılmayıp düz olarak sonlanır. Bu şekildeki balçağa sahip Osmanlı kılıçları olmakla birlikte (bkz. R. 114), yaptığımız araştırmada Avrupa kılıcı olarak tabir edilen örneklerin, Fatih Sultan Mehmed'in bu kılıcındaki gibi ucu düz sonlanan, 'artı' (haç) şeklindeki bir balçağa sahip olduğu saptanmıştır (bkz. R. 115).

⁵⁷⁶ *Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, s. 21, s. 28.



Resim 114: 17. yüzyıl çelik, gümüş, altın, firuze, ahşap ve kadife'den yapılmış Osmanlı kılıcı (Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 78)



Resim 115: 18. yüzyıl çelik, kemik ve gümüşten yapılmış bir Avrupa kılıcı (Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 114).

Yapılan araştırmalar sonrasında, Levnî'nin, Fatih Sultan Mehmed portresinde görülen kılıcı, hayal gücünü kullanarak değil, birtakım araştırmalar sonrasında resmedip gerçekçilik yolunu tercih ettiği görülmektedir. Zira kaynak taramalarında Fatih Sultan Mehmed'in şahsına ait bu minyatürdeki gibi kılıçlarının olduğu görülmektedir (bkz. R. 116).

Levnî'nin İstanbul'un fatihi, Fatih Sultan Mehmed'i böyle Avrupa tarzı bir kılıçla resmetmesinin hiç de rastlantısal olmadığı kanaatindeyiz. Nakkaş bu şekildeki bir kılıçla, Avrupa Fatih'i olarak anılan Fatih Sultan Mehmed'in, İstanbul'u fethine vurgu yaparken, onun askeri ve sanatsal anlamda Batı'ya dönük olan yüzüne de vurgu yapmak istemiş olabilir düşüncesindeyiz. Nitekim Fatih Sultan Mehmed'in esas itibarıyla Batı topraklarını hedef alan askeri seferleri ve sanat alanındaki Batı'ya dönük olan yüzü bunun göstergesidir.



Resim 116: Fatih Sultan Mehmed'in kılıcı, 15. yüzyılın ikinci yarısı (Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 62).

IV. Murad'ın elinde tutmuş olduğu kılıcın balçağı olmayıp bu özelliği ile Osman Gazi ve Fatih Sultan Mehmed'in kılıcından farklılık gösterir (bkz. Belge 29, Çizim 29). IV. Murad'ın bu balçaksız kılıcı, 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu topraklarında ortaya çıkmış, çelikten yapılmış içbükey namlusu ve yanlara doğru kulak şeklinde iki parçaya ayrılan kabzası ile bir tür kesici silah olan 'yatağan'a⁵⁷⁷ benzer. Osmanlı ordusunda genellikle yeniçeri ve denizci olan leventler tarafından kullanılmak ile birlikte halk arasında da yaygın olarak kullanılan ve kısmen kılıcın görevini gören 'yatağan'ın en ayırt edici özelliği kesici ağzının iç bükey olması⁵⁷⁸, balçağının olmayıp tabanın kabza içinde baş kısma kadar uzamasıdır⁵⁷⁹. Bu silahların genellikle fildişi veya gümüşten yapılmış kabzaları olup kabza başları kanat veya kulak şeklindeki bir topuz ile sonlanır (bkz. R. 117)⁵⁸⁰.



Resim 117: 1713-14 tarihli çelik, gümüş, fildişi ve mercandan yapılmış bir Osmanlı yatağanı (Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 125).

⁵⁷⁷ Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 123; Gözde Yaşar, *Askeri Müze Yatağan Koleksiyonu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2009, s. 18.

⁵⁷⁸ Gözde Yaşar, a. g. e., s. 18, s. 19; Ahmet Ayhan, a. g. e., s. 123.

⁵⁷⁹ Ahmet Ayhan, a. g. e., s. 123.

⁵⁸⁰ *Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, s. 28.

‘Yatağan’ ile ilgili saymış olduğumuz tüm bu özellikler IV. Murad’ın elinde tutmuş olduğu kılıca neredeyse bire bir uyar. Nitekim IV. Murad’ın elindeki kılıcın, kabza kısmının fildişini andırır şekilde beyaza boyanmış olması, kabza başının kanat veya kulak şeklindeki bir topuz ile sonlanması ve balçağının olmayıp bundan ötürü kılıç tabanının kabza içinde baş kısma kadar uzamış olması, bahsi geçen kılıcın yatağana olan benzerliğini gözler önüne serer.

Tüm bu benzerliklere rağmen IV. Murad’ın bu kılıcı, kesici ağzının dış bükey olması ile ‘yatağan’dan ufak bir farklılık gösterir. Araştırma esnasında karşılaşılan, Osmanlılarda da benzerlerine rastlamış olduğumuz⁵⁸¹, 12. veya 13. yüzyıla ait, Doğu Türkiye veya Kafkas kökenli olduğu sanılan kılıçlar⁵⁸², bizi bu noktada farklı bir fikre yöneltmiştir (bk. R. 118).



Resim 118: 12. veya 13. yüzyıl Batı Türkiye veya Kafkas kökenli olduğu düşünülen balçaksız kılıç örnekleri (*Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, King Faisal Center for Research and İslâmic Studies, Riyadh 1991, s. 89).

Bu kılıçlar gövde kısmının hafif eğik olması, balçaklarının bulunmaması, kılıç tabanının kabza içinde baş kısma kadar uzanması ve kesici ağzının dış bükey olması ile IV. Murad’ın elinde tutmuş olduğu kılıcın neredeyse tamamiyle aynıdır.

Görüldüğü gibi IV. Murad’ın elinde tuttuğu kılıç ister Osmanlı kökenli ‘yatağan’a, isterse yukarıda bahsetmiş olduğumuz Doğu Türkiye ya da Kafkas kökenli kılıçlara benzesin, her iki kılıçta Orta Asya ve Türklüğe vurgu yapar. IV. Murad’ın bu portrede, gerek Revan seferi dönüşündeki törende giymiş olduğu zırh ile gerekse bu şekildeki bir Türk kılıcı ile resmedilmesi onun savaşçı yönüne vurgu yaptığı gibi Fatih’in aksine padişahın Doğu’ya dönük sefer anlayışını ve buradaki başarısının altını çizer nitelik taşır. Levnî, Fatih Sultan Mehmed’i, Avrupa’nın (Batı’nın) Fatihi, IV. Murad ise bunun

⁵⁸¹ Ahmet Ayhan, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 88, s. 90 ve s. 91’de görülen 19. yüzyıl Osmanlı kılıçları, şekil itibari ile Türkiye veya Kafkas kökenli olduğu düşünülen balçaksız kılıçlara benzer.

⁵⁸² *Weapons of the İslâmic World, Swords & Armour*, s. 88.

tersi olarak Doğu'nun fatihi olarak resmederek minyatüründe birçeşit gerçekçiliği yakalayarak tarihe bir belge bırakır.

Yine bu minyatürlerde Nakkaş Osman'dan farklı olarak, Yavuz Sultan Selim portresinde, padişah, iki eli arasında bir gürz ile birlikte resmedilmiştir (bkz. Belge 21, Çizim 21). Bu gürzün sapı siyah olup, oval şeklindeki baş kısmı ve sapın dip kısmı altından yapılmış olup üzeri değerli taşlarla süslenmiştir. Bu gürzün benzerlerine Osmanlılarda rastlanmış olup (bkz. R. 119) bu durum bize Levnî'nin kılıçlarda olduğu gibi, bu gürzün yapımında da gerçekçiliği göz önünde bulundurduğunu göstermektedir.



Resim 119: 1648–93 tarihli sapı ahşap bir Osmanlı gürz örneği. (Muhammed Bashir, *The Arts of the Muslim Knight The Frusiyya Art Foundation Collection*, Skira, Milano 2008, s. 252, Resim 242).

Gürz, bozdoğan, topuz, şeşper gibi yakın dövüşte kullanılan vurucu silahlar Selçuklularda savaşta ve askeri seremonilerde kullanılmış⁵⁸³ olup elinde topuz ile tasvir edilmiş insan figürüne Büyük Selçuklu dönemi heykellerinde de rastlanılır. Topuzun buradaki kullanım maksadı, daha önce anlattığımız gibi Türklerin silaha verdikleri önemden ve bundan ötürü figürlerin ellerinde bir silah ile resmedilmesi geleneğinden kaynaklanmış olmalıdır⁵⁸⁴.

Osmanlılarda erken dönemlerde gürz, bozdoğan, topuz ve şeşper, Büyük Selçuklulardaki amaçla kullanılmış, ancak daha sonraki dönemlerde bu silahlar güç ve kuvveti sergilemek üzere spor maksatlı olarak kullanılmışlardır⁵⁸⁵.

Öyleyse Levnî, Yavuz Sultan Selim'i iki elinde tutmuş olduğu bir gürz ile resmederek, onun askeri gücüne vurgu yapmak istemiş olmalıdır. Nitekim Banu Mahir'in, savaşlarda hiç yenilmemiş, dünya fatihi anlamına gelen 'sahip' veya 'sahipkıran' tabirinin ilk kez

⁵⁸³ Tülin Çoruhlu, "Tasvirilere Göre Selçuklu Silahları Ve Bu Silahların Osmanlılardaki Devamı", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (16–17 Mayıs 1996), s. 52.

⁵⁸⁴ Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Elleri Nesnelere Açısından Bir Bakış", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, s. 158.

⁵⁸⁵ Tülin Çoruhlu, a. g. m., s. 52.

Osmanlı sultanlarından Yavuz Sultan Selim için kullanıldığını⁵⁸⁶ söylemesi, yapmış olduğumuz bu çıkarımı destekler niteliktedir.

II. Osman portresinde görülen ok ve yay da Nakkaş Osman portrelerinden farklı olarak bu serinin portrelerinde görülen bir diğer farklı nesnedir. II. Osman bu portrede, sağ elinde ucu tüylü bir ok, sol elinde ise bir yay tutar.

Saltukname'ye göre yay, hâkimiyetin, ok ise siyasi ve idari bağlılığın sembolü olup büyüklerden küçüklere taltif, teveccüh ve dostluk alâmeti olarak verilirdi⁵⁸⁷. “Melikşâh Bağdat'a giderken rastladığı ve Cezire askerlerinin zulmünden korkan Araplara birer adet ok dağıtmış ve elinizde benim okumu gören size saldırmaz teminatını vermiştir”⁵⁸⁸.

Levnî'nin II. Osman'ı, yay ve ok ile birlikte resmetmesi, padişahın ok atmadaki hünerini vurgulamak amaçlı olmalıdır. Bunun yanında, bu minyatürde görülen ok ve yay sembolleri, Türklerin silaha verdiği öneme binaen figürleri silah ile birlikte resmetme geleneğinin bir devamı⁵⁸⁹ olmalıdır. Nitekim Osmanlı minyatürlerinde padişahlar tam da silahın bu önemine binaen ok atarken veya silahları ile birlikte resmedilmişlerdir⁵⁹⁰. Nigârî'nin Yavuz Sultan Selim'i ok atarken resmettiği 1561-62 tarihli minyatür (bkz. R. 120) buna örnek olarak verilebilir.⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Banu Mahir, “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, *Uluslar arası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, Ankara 2000, s. 92.

⁵⁸⁷ Kemal Yüce, *Saltukname'de Tarihi, Dini ve Efsanevi Unsurlar*, Ankara 1987, s. 277.

⁵⁸⁸ Tülin Çoruhlu, a. g. m., s. 51.

⁵⁸⁹ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 158.

⁵⁹⁰ Aynı yer.

⁵⁹¹ Aynı yer.



Resim 120: Şehzade Selim Ok Atarken, Nigârî, 1561- 1562 civ., TSMK, H. 2134, y. 2b-3a (*Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 222-223).

Bu seride padişahların elinde tutmuş oldukları bir diğer nesneye de II. Selim portresinde rastlarız. Bu portrede padişah sağ elinde bir ‘küre’ tutarak resmedilmiştir (bkz. Belge 23, Çizim 23). Figürlerin bu şekilde ellerinde bir ‘küre’ veya daire benzeri bir nesne ile birlikte resmedilmesi geleneği Budizm kökenli olup Kazakistan’ın Kuday bölgesinde, iki elinde bir yuvarlak şekil tutan bir heykelin bulunmuş olması⁵⁹² Yaşar Çoruhlu tarafından Karlukların Müslüman olmadan önce Budist olabileceğinin göstergesi olarak yorumlanmıştır⁵⁹³. Çoruhlu 8–9. yüzyıla ait olan bu heykelde kullanılan yuvarlak şeklin cevher, güneş, inci veya dünya kavramlarından biri ile ilişkilendirilebileceğini belirtmiştir⁵⁹⁴.

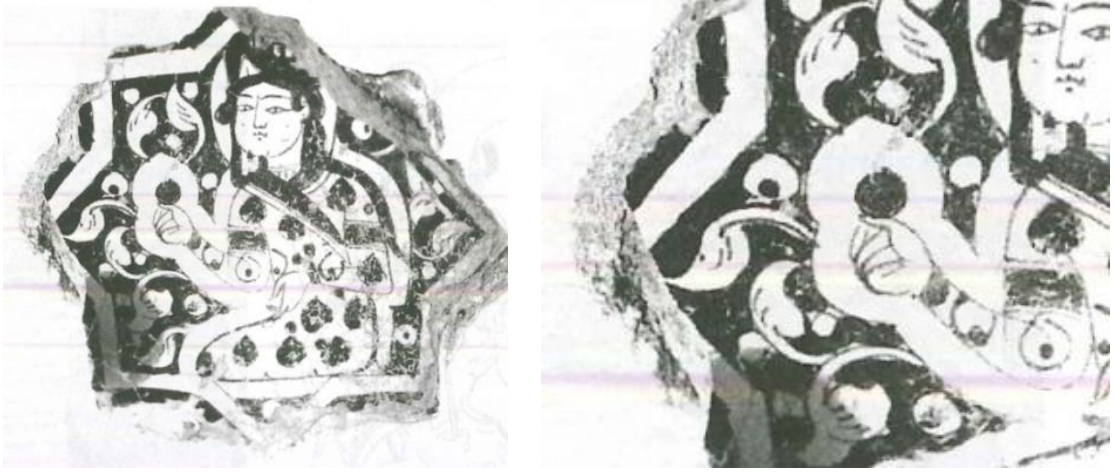
⁵⁹² Bkz. Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı’ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 164, Resim 8.

⁵⁹³ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 156.

⁵⁹⁴ Aynı yer.

Elinde bir küre veya daire ile resmedilmiş figürlere Uygur resim sanatında da sıkça rastlanıldığı gibi Türk İslâm dönemine ait figürlerde de böylesi figürlere rast gelinmiştir. Türk İslâm dönemine ait olan figürlerde, figürlerin ellerinde tutmuş olduğu 'küre' veya yuvarlak cisimler, Budist geleneğin bir devamı şeklinde olup ifade ettikleri anlam bakımından da yine Budist gelenekteki anlamlarına paralel bir anlam taşırlar⁵⁹⁵.

Türk İslâm dönemine ait elinde küre veya yuvarlak bir şekil tutan insan figürüne, 1221 civarına tarihlenen Konya Kalesindeki bir Selçuklu taş kabartmasını⁵⁹⁶ ve Kubadâbâd Büyük Saray Çinisindeki bir figürü (bkz. R. 121) örnek olarak verebiliriz⁵⁹⁷.



Resim 121: Kubadâbâd Büyük Sarayı çinilerinden elinde bir küre tutan insan figürü (Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Elleri Tutukları Nesnelere Açısından Bir Bakış", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 166, Resim 11).

Osmanlı resim sanatında ise elinde küre ile resmedilmiş padişah portrelerine 16. yüzyılın son çeyreğinde rastlanılmış (bkz. R. 122), 17. yüzyılın ikinci yarısında rastlanılan madalyonlu *silsilenâmelerde* de padişahların bu şekildeki resmedilişi devam ettirilmiş olup 18. yüzyılın başlarından sonra da bu 'küre' motifi sultan portreciliğinden tamamen çıkmıştır⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 156.

⁵⁹⁶ Bkz. Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 36, Resim 24.

⁵⁹⁷ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 156.

⁵⁹⁸ Banu Mahir, "Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, s. 95, s. 96.



Resim 122: Elinde küre tutarak resmedilmiş Orhan Gazi ve I. Murad portresi, I. Ahmed Albümü, TSMK, B. 408, y. 7a, 16. yüzyıl son çeyreği (Banu Mahir, “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, Ankara 2000, s. 383).

Yaşar Çoruhlu *Erken Devir Türk Sanatı* adlı eserinde, ellerinde ‘küre’, top, yuvarlak ya da daire şeklinde nesnelere tutan figürleri aynı başlık altında toplarken, bu konu ile alakalı şekiller arasında daire, disk, yumurta, mücevherler, inci ve tekerlek sembollerini de ekleyerek bunları teker teker açıklar. Çoruhlu, dairenin, mükemmellik, bütünlük, sonsuzluk, kendi kendine var olan, güneş, güneş tanrıları ve gök anlamına geldiğini, Budizm’de varlığın cevheri, Çin’de ve Türklerde yeryüzünü örten gökyüzü, İslâm döneminde ise kubbe, göğün çatısı, ilahi ışık gibi anlamlara geldiğini söyler⁵⁹⁹.

Çoruhlu, ‘küre’nin dünyadaki imkânların tümü, bütün diğer formların varlık ihtimallerini içeren biçim, kozmik yumurta, zaman ve mekânın kaldırılışı, göğün çatısı, dünya ve evrenin simgesi, ruh, ay ve güneşi simgelediğini belirtirken, mücevherlerin, gönül, ışık ve ısı, güneş ve Ay’ı simgelediğini söyler⁶⁰⁰. O, Budist mitolojide mücevherin, hikmeti sembolize ettiğini ve bu mücevherin ‘üç mücevher’ kavramı ile

⁵⁹⁹ Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı’ya Armağan*, 6-7 Mart 2003, s. 154.

⁶⁰⁰ Yaşar Çoruhlu, a. g. m., s. 154, s. 155.

ilgili olarak ele alındığında Buda, Dharma ve Sangha'yı ifade ettiğini belirtir⁶⁰¹. Buna Sanskritçede Tri-ratna (üç inci) dendiğini ve bunun 'üç küre' ile gösterildiğini ekledikten sonra genellikle aevli tek inci şeklinde gösterilen 'çintemani' formunun da dilekleri gerçekleştiren, isteğe kavuşturan bir mücevher olduğunu ekler⁶⁰².

İnci'nin, Ay ve Ay ilkeleri ile alakalı bir simge olduğunu, kozmik hayat, cenin, ilahi varlık, annenin hayat veren gücü, okyanusun dişil ilkesi, ateş ve suyun birlikteliği, doğum ve yeniden doğum, masumiyet, saflık, tavazu ve mükemmellik anlamına geldiğini belirttikten sonra, inci simgesinin 'üç mücevher' ve 'çintemani' konuları ile alakalı olduğunu belirtir⁶⁰³.

Tüm bu bilgileri verdikten sonra, Yaşar Çoruhlu, figürlerin ellerinde tutmuş oldukları bu 'küre' ve yuvarlak şeklindeki nesnelere, dünyayı, isteğe kavuşturan cevheri yani arzuların gerçekleşmesini sembolize ettiğini belirtir⁶⁰⁴.

Osmanlı resim sanatında padişahların elinde tuttıkları altın 'küre' nin ne olabileceğine dair bir başka görüşte bu kürenin 'kızıl elma' olduğu fikridir⁶⁰⁵. Banu Mahir 'kızıl elma' kavramının tarihi kaynaklarda, neresi olduğu belirtilmeyen ve erişilmesi amaçlanan bir yer olarak tanımlandığını belirtir⁶⁰⁶. Aynı kaynaktan, 'kızıl' kelimesinin, etimolojik olarak incelendiğinde, Türkmençe ve Azerbaycan Türkçesinde 'altın' anlamında kullanıldığı bilgisi de verilir⁶⁰⁷. Nitekim padişahların ellerinde tuttıkları 'küre' lerin kimi zaman altın rengi olması, bu kürelerin 'kızıl elma' olabileceği fikrini destekler niteliktedir.

Banu Mahir, 'kızıl' kavramından sonra 'kızıl elma' kavramını açıklamak için bir adım daha ileri giderek, Türk mitolojisinde dünyanın ortasında olduğu düşünülen 'jambu' ağacının aslında bir 'elma ağacı' olduğunu ve bu elmaya sahip olacak hükümdarın tüm dünyaya da sahip olacağı inancından ötürü, Türklerde dâhil dünyanın dört bir yanındaki hükümdarların bu 'elma'ya sahip olmak istediklerini belirtmiştir⁶⁰⁸.

Evrenin yaratılışı anlatılırken, Dünyanın ortasında olduğu düşünülen bu 'jambu ağacı' (elma ağacı) nın büyük denizin ortasında olduğu ve bunun altında da bir altın madenin

⁶⁰¹ Aynı yer.

⁶⁰² Aynı yer.

⁶⁰³ Aynı yer.

⁶⁰⁴ Aynı yer.

⁶⁰⁵ Banu Mahir, a. g. m., s. 96.

⁶⁰⁶ Aynı yer.

⁶⁰⁷ Aynı yer.

⁶⁰⁸ Aynı yer.

olduğu⁶⁰⁹ ile ilgili bir başka bilgide ‘kızıl’ ve ‘elma’, ‘altın’ ve ‘elma’ ikilisi arasındaki ilişkiyi sağlam bir temele oturtur.

Banu Mahir, bu bilgiler eşliğinde, ‘altın küre’ ve ‘kızıl elma’nın, Türkler arasında çok eskilerden beri bir hâkimiyet simgesi olarak kullanıldığını ve ‘kızıl elma’nın da hem Doğu hem de Batı’da hükümdarlık alameti olarak kabul edildiğini belirtir⁶¹⁰. Nitekim Bizans Resimlerinde ‘küre’nin hükümdarlık alameti olarak kullanıldığı resimlere rastlanılmaktadır⁶¹¹.

Banu Mahir, Osmanlı dünyasında ‘kızıl elma’ terimine ilk kez II. Bayezid (sal. 1481–1512) dönemine ait olan TSMK Arşivi, E, 10818 adlı bir belgede rastlanıldığını, Evliya Çelebi’nin (?-1682) *Seyahatnâme*’sinde bu terimin birçok yerde geçtiğini belirtir⁶¹² ve bu terimin 17. yüzyılda Roma, Viyana ve Budin gibi Hristiyan kentlerini simgelediğini söyler⁶¹³.

Görüldüğü gibi ‘küre’ hakkında Yaşar Çoruhlu’nun ve Banu Mahir’in yapmış olduğu iki açıklama da birbirini tamamlar niteliktedir. Zira Çoruhlu’nun isteğe kavuşturan cevher olarak nitelediği ‘küre’, Banu Mahir’in ulaşılmaz arzulan yer anlamındaki ‘kızıl elma’ fikri ile örtüşür. Yine Çoruhlu’nun küre, inci mücevher ve daire sembollerini, dünya ile ilişkilendirmesi, ‘kızıl elma’ sembolündeki ‘dünya hâkimiyeti’ kavramı ile örtüşür.

Öyleyse Levnî’nin bu seriye ait II. Selim portresinde padişahın elinde tutmuş olduğu ‘küre’, ‘dünya hâkimiyeti’ anlamında kullanılmış bir hükümdarlık alâmeti olmalıdır.

Teknik olarak incelediğinde Levnî’nin, padişahların parmaklarında bulunan yüzüklerin, ellerinde tuttıkları kılıç ve gürz gibi nesnelerin altın olan kısımlarında iğne perdah tekniğini kullandığı görülmektedir.

⁶⁰⁹ Orhan Şaik Gökyay, “Kızıl Elma Üzerine”, *Tarih ve Toplum*, Ocak 1986, sa. 25, s. 10.

⁶¹⁰ Banu Mahir, a. g. m., s. 96.

⁶¹¹ Bkz. A. Engin Bektaş, Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Resim 39, Resim 41.

⁶¹² Banu Mahir, a. g. m., s. 97.

⁶¹³ Banu Mahir, “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara)*, s. 97, Dipnot 18.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

16. yüzyıl her açıdan Osmanlı imparatorluğunun gücünün zirve noktasına ulaştığı bir dönemdir. Bu dönemde imparatorluk toprakları, sahip olunan askeri güç ile birlikte en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Padişahların katıldığı seferlerle isimlerinin anıldığı bu dönemde, güçlenen imparatorluğun sultanı da halkın saygı ve hürmetine mazhar olmuştur.

16. yüzyıl askeri açıdan olduğu kadar sanat alanında da imparatorluğun doruk noktasına ulaştığı bir dönemdir. Bu devirde sanatın her alanında çok sayıda eserler verilmiş olup bu eserler sahip oldukları yeni ve özgün yorumları ile 16. yüzyıl klâsik dönem tavrını oluşturmuşlardır. Nitekim bu dönemde, Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu minyatürler, Osmanlı minyatür sanatındaki klâsik örnekleri oluşturmuştur.

16. yüzyılda, imparatorluğun ve padişahın gücündeki artışa paralel olarak halkın sultanına karşı duymuş olduğu saygı ve hürmet de artmıştır. İktidarın bu gücü, otoritenin, halkın sosyal yaşantısı üzerinde olduğu kadar, kültür ve sanat üzerindeki baskın etkisini de ortaya çıkarmıştır. Bu durum sanat eserleri üzerinde, sanatçının özgür yorumundan ziyade, otoritenin izlerinin var olmasına sebep olmuştur.

18. yüzyıl, 16. yüzyıl gibi imparatorlukta siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. İmparatorluğun eski gücünü kaybederek gerileme dönemine girdiği bu süreçte, daha önceleri ordunun başında seferleri yöneten bir komutan olarak halkın saygısını kazanan padişah figürü, yerini sarayında yaşamış olduğu şaşalı hayat ve eğlencelerle anılan bir figüre devretmiştir. Bu durum beraberinde padişaha duyulan saygı ve hürmeti sarsarak otoriteye olan eleştirel bakışların gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur.

Oluşturulan padişah imgeleri, her daim kendi döneminin izlerini üzerlerinde barındırmışlardır. İşte bu sebeple padişah portreleri, üzerlerinde okumalar yapılarak yapıldıkları döneme dair gerçekçi bilgilerin edinilebileceği en sağlam kaynaklardan biridir.

1579 tarihli *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563) ve 1710–20 tarihli *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109)'ye ait padişah portre serilerini karşılaştırmalı olarak incelediğimiz bu çalışmamız, yukarıda bahsetmiş olduğumuz 16. ve 18 yüzyıla ait kırılma izlerinin, iki eserde oluşturulmaya çalışılan 'padişah imgeleri' üzerinden çok net bir şekilde okunulabileceğini göstermiştir.

Zira bu iki portre serisinde, tıpkı eserlerin yapılmış olduğu 16. ve 18. yüzyılın kendi aralarında görülen zıtlık gibi oluşturulmaya çalışılan padişah imgeleri de karşıt anlamlar

barındırırlar. Çalışmamız sırasında, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* (TSMK, H. 1563) portrelerinde, padişahı yüceltip, onu taltif etmek amacıyla 'ideal, yüce padişah' imgesi oluşturulmaya çalışılırken, *Kebir Musavver Silsilename* portrelerinde ise oluşturulmaya çalışılan padişah imgesinde, tam tersi olarak padişaha ve otoriteye karşı eleştirel bir bakışın varlığı sezilenmiştir.

Nakkaş Osman, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* portrelerinde, kullanmış olduğu mekân elemanları, mekânın doluluğu, benimsemiş olduğu yoğun tezyini anlayış, portrelerde görülen ikonik yüz ve seri içerisinde hissedilen süreklilik duygusu ile 'yüce hükümdar' imgesini tekrar tekrar kurgulayarak seyirciyle buluşturur. Nitekim bu portrelerde mekân, tam da bu 'yüce hükümdar' imgesini destekler şekilde padişahın üzerinde oturmuş olduğu bir taht şeklinde tasarlanmıştır. Mekân ayrıca nişli bir kemer içermesi ile şekil itibarı ile bir minbere benzer ve bu yönüyle de tıpkı minberlerde olduğu gibi manevi ve maddi bir makam ve yönelişe, o makamdaki yapılan liderlik vurgusuna atıfta bulunarak tekrardan 'yüce hükümdar' imgesini yineler.

Mekânın genel kurgusu üzerinden yapılan bu 'yüce hükümdar' vurgusu, mekân içerisine yerleştirilmiş her bir yardımcı eleman ile birlikte katlanarak devam ettirilir.

Nitekim bir mekân elemanı olarak minyatür içerisine yerleştirilen, padişahın altında resmedildiği kemer, Sicilya'daki Monreale Bazilikası'nın son sunağı üzerindeki orta apsiste bulunan Pantokrator İsa mozaiğinde olduğu gibi, göğü sembolize ederek, padişahın 'göğün hükümdarı' olduğuna vurgu yapar. Kemerin yapmış olduğu 'göğün hükümdarı' vurgusu, mekânın geneli üzerinden yapılan 'yüce hükümdar' vurgusu ile anlamca birleşerek, birlikte 'yerin ve göğün hükümdarı' imgesinin altını çizerler.

Mekânda görülen bir diğer taltif edici elemanda, içerisine saklayıp örtülediği 'ebed ve ezel' anlamı ile mekâna anlamca ağırlık katan geometrik tezyinli arka zemindir. Bu geometrik zemin sadece sahip olduğu anlamla değil ayrıca mekâna kattığı görsel dolulukla da 'yüce hükümdar' imgesini pekiştirir mahiyet taşır.

Yine mekânın zemininde kullanılan örtülerde görülen iki boyutlu yoğun tezyini anlayış, boyutluluğa karşı duran geleneksel tavrın devamı olmasıyla mevcut otoriteye olan itaatkâr tutumu da gözler önüne serer. Bu itaatkâr tutum otoriteye karşı duyulan saygıya ve dolayısıyla da 'yüce hükümdar' imgesine vurgu yapar.

Bu portrelerde padişahlarda görülen ifadesiz, ikonik yüz de, yine ideal 'yüce hükümdar' imgesine vurgu yapar. Zira padişaha duyulan saygının bir gereği olarak onun yüzünü örtüleyen bir perde olarak kullanılan bu ikonik yüz, Bizans resimlerinde kullanıldığı manada bir düalizm oluşturarak, padişahın dünyevi ve manevi makamına vurgu yapar.

Yine padişahların ellerinde tutmuş oldukları kitap, çiçek ve soyluluk işareti olan mendil, padişahların yoğun olarak sefere katıldığı bir dönemde onların soyluluğuna ve sanatsal yönüne de vurgu yaparak savaşçı ve naif olan iki zıt özelliği padişahların bünyesinde birbirine dikişleyip tekrardan ‘ideal padişah’ imgesine vurgu yapar.

Padişahların üzerlerine giymiş oldukları kaftanların tezyininde kullanılan iki boyutlu yoğun tezyini anlayış, geleneğe olan bağlılığın vurgusunu yapar. Bununla birlikte bu yoğun tezyinatın minyatür içerisinde oluşturduğu görsel doluluğun mekâna kattığı ağırlık, padişahın ağırlığını ve yüceliğini pekiştirerek tekrardan ‘yüce hükümdar’ imgesine atıfta bulunur.

Ayrıca bu portre serisinde serinin tümünde görülen mekân kurgusu, figür anlayışı, mekânın doluluk boşluk oranı ve renk anlamında görülen birliktelik ve süreklilik, hanedanın sürekliliğine ve dolayısıyla gücüne de vurgu yaparak, tekrardan ‘yüce hükümdar’ imgesinin altını çizer.

Görüldüğü gibi Nakkaş Osman’ın bu portre serisinde, genelden özele doğru bilinçli bir şekilde, ‘yüce hükümdar’ ve ‘ideal hükümdar’ olgusuna tekrar tekrar vurgu yapılır.

Oysa *Kebir Musavver Silsilename* portrelerine baktığımızda bu ‘yüce hükümdar’ imgesinin yerini, perdenin arkasından, perdenin önüne geçirilerek sahneye yerleştirilmiş, eleştirel bakışlar altındaki bir padişah tasviri çizilir.

Nitekim mekânın kurgusundaki boşluk, tezyini anlayıştaki basitlik ve sadelik, padişah yüzlerinde görülen ifadeli çehre, gölgelemelerle oluşturulan üç boyutluluk, serinin genelinde eksik olan süreklilik duygusu bu yeni seride görülen eleştirel bakışın izleridir.

Bu seride, Nakkaş Osman portrelerinin aksine, mekânın genel kurgusunda var olan görsel boşluk, mekânı adeta alelaide boş bir odaya dönüştürerek ‘yüce hükümdar’ imgesini sekteye uğratar. Bilinçli olarak oluşturulmaya çalışılan bu boşluk hissi, arka zeminde kullanılan zerefşanın oluşturduğu görsel boşluk ile pekişir.

Hükümdarların yaradanın yeryüzündeki temsilcisi olarak görüldüğü Bizans’ta ve dinin siyasi erk üzerinde baskın ve yönlendirici bir rol oynadığı, siyasi iktidarın, gücünü dini erkten aldığı Rönesans’a kadar ki Ortaçağ Avrupa’sında, perde bir imge olarak, hükümdarlar, azizler, Hz. İsa ve Hz. Meryem resimlerinde, öte âlem (manevi âlem) ile maddeler âlemi arasında bir geçiş kapısı olarak kullanılmıştır. Ancak bu resimlerde görülen ışık ve gölgesi olmayan iki boyutlu perde, tıpkı ikonik yüz gibi üç boyutlu maddesel bir öge olmaktan oldukça uzaktır. Zira bu iki boyutlu perde, arkasına sakladığı ikincil anlam ile maddeler âlemi ile öte âlem arasında asılı olarak duran, bir imge görevi görür.

Bu dönemde perdenin kullanıldığı hükümdar tasvirlerinde perde, hükümdarın dünyevi saltanatının yanında sahip olduğu manevi güce de vurgu yaparak ‘ideal hükümdar’ imgesini oluşturmada etkin bir rol oynar. Oysa aklın ön plana çıkıp, var olanın arkasında saklanan başka bir gerçeğin olmadığı, her şeyin görünenden ibaret olduğu düşüncesinin hâkim olduğu, siyasi otoriteye ve dolayısıyla hükümdara olan eleştirel bakışın arttığı Rönesans dönemi resimlerinde, perde, ışık ve gölge kullanılmak suretiyle boyutlandırılarak maddeler âlemine ait bir elemana dönüştürülmüştür. Bu durum perdenin, iki boyutlu varlığı ile maddeler âlemine ait olmayan bir önceki kullanımına hicivsel bir atıfta bulunur. Böylece, hükümdarın manevi yönüne olan vurgu ortadan kaldırılarak, onu tüm eksik ve kusurlarıyla bu dünyaya ait bir varlık olarak gösterilerek ‘yüce hükümdar’ imgesine eleştirel bir bakış sunulur.

Nitekim Levnî’nin kimi portrelerinde padişahların arkasında görülen, yarı açık ya da tamamen kapalı olarak kullanılan üç boyutlu perde, tamda Rönesans resimindeki gibi ‘yüce hükümdar’ imgesine eleştirel ve hicivsel bir bakış sunar. Zira Levnî, kullandığı ışık ve gölge ile perdeyi boyutlandırarak, iki boyutlu perdenin yokluğuna işaret eder ve bu şekilde padişahları hem bu dünya hem de öte dünyaya ait olan bir ‘yüce hükümdar’ olmaktan çıkarıp onları tüm eksik ve kusurları ile sadece bu dünyaya ait bir figür olarak izleyicinin eleştirel bakışları önüne serer. Onun kullandığı bu perdeler, daha önceki oyunu bozup padişahı perdenin arkasından sahne önüne getirir ve halkın padişaha erişebilirliğini sağlayarak tekrardan ulaşılmaz ‘yüce hükümdar’ imgesine eleştiri sunar. Nitekim bu portrelerde padişahların, Nakkaş Osman portrelerine oranla daha büyük olarak tasvir edilmesi tekrardan padişahı seyirciye yaklaştırarak onun erişebilirliğine vurgu yapar.

Levnî’nin portrelerinde görülen sade tezyini anlayış, Nakkaş Osman’ın bahsi geçen portrelerinde görülen iki boyutlu yoğun tezyini anlayıştan oldukça farklıdır. Mekânın tezyininde görülen bu sadelik, eleştirel bakışın bir devamıdır. Padişahların tüm eksik ve kusurları ile son derece ifadeli bir şekilde resmedilen yüzleri, onları öte âleme ait bir figür olmaktan çıkarıp, bu dünyaya ait bir figür haline dönüştürerek bu eleştirel bakışı devam ettirir.

Yaşadıkları şaşalı hayatlar ile anıldıkları bir dönemde, Levnî’nin padişahları, ellerinde tuttıkları kılıç, gürz, ok ve yay gibi fiziksel güç göstergesi olan askeri imgeler ile birlikte resmetmesi oldukça hicivsel bir anlatım içerir.

Görüldüğü gibi *Kebir Musavver Silsilenâme* portrelerinde, *Kıyâfetü’l-İnsâniyye fi Şemâili’l-Osmâniyye* portrelerinde görülen ‘yüce hükümdar’ imgesine zıt anlamlı bir padişah imgesi oluşturulur.

Çalışmamızda, bu iki seride görülen padişah imgelerini karşılaştırmanın yanında her iki seriye ait portrelerin ne denli gerçeğe sadık kalınarak yapıldığı da araştırılmıştır. Bu minvalde yapmış olduğumuz araştırmalar, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye* portrelerinde kullanılan tezyini anlayışın kendi döneminin desen özelliğini yansıtmış olduğunu göstermiştir.

Nakkaş Osman'ın, desenlerin yanında, padişahların üzerlerine giymiş oldukları tören kaftanlarında ve entarilerde de gerçeğe sadık kaldığı görülmüştür. Yine padişahların belinde bulunan hançerler, kabza başının palmet (dilimli) biçiminde oluşu, balçak kısmının kabzadan iki yana doğru çıkıp kesici gövdeye doğru kıvrılarak rumi yaprak motifi ile sonuçlanması ile de 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı hançerlerinin özelliklerini yansıtır.

Kebir Musavver Silsilename portrelerinin gerçeği ne kadar yansıttığına dair yapılan incelemede, tezyini amaçlı kullanılan motiflerin, kimi zaman tamamen Levnî'nin kendi bulmuş olduğu ve bir benzerine başka yerde rastlanılmamış motifler olduğu, kimi zaman ise bu motiflerin erken dönem Osmanlı tezyini unsurların sanatkârın kendi yorumu ile sadeleştirilmesi ile oluşturulmuş motifler olduğu görülmüştür.

Levnî'nin bu portrelerinde, kaftanlar, kemerler, kemerlerin içlerine sokulmuş olan hançerler, padişahların ellerinde tuttıkları kılıçlar ve gürz, parmaklarına taktıkları tek taş yüzükler tamamen gerçeğe sadık kalınarak yapılmışlardır.

Levnî'nin bu portrelerde, gerek mekânın kurgulanması, gerekse padişahların oturuş şekilleri ve üzerlerine giymiş oldukları kıyafetlerde Nakkaş Osman'ın kalıplarını kendine örnek aldığı görülür. Ancak Levnî, Nakkaş Osman'dan farklı olarak yapmış olduğu ifadeli yüzler, kullanmış olduğu sade tezyinat ile Nakkaş Osman'ın portre kalıbına kendi nefesini katar.

Kalıp olarak Doğu sanatının bir devamı olan Nakkaş Osman portrelerinin aksine, Levnî'nin portreleri, mekân içerisine yerleştirilen perde, ışık gölge kullanımı ile oluşturulan üç boyutluluk, tezyini anlayışta benimsenen sadelik ile Doğu ile Batı sanatının bir sentezidir.

Bu çalışmamız esnasında *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*'ye ait portre görsellerinin, eser içerisindeki padişahlara dair görsel bilgilerin verildiği metinle birlikte yapılan okumaları esnasında, bu portrelerin metine bağlı kalınarak yapıldığı genel söyleminin yanıltıcı olduğu görülmüştür. Zira bu paralel okumalar esnasında portrelerin tasvirinde kimi yerlerde metine bariz şekilde sadık kalınmadığı görülmüştür.

Bu çalışmada dikkati çeken bir nokta da Nakkaş Osman portrelerinde görülen ve çoğu araştırmacılar tarafından 'Bursa kemeri' olarak adlandırılan bu kemerlerin bir Türk çadırı olan 'yurt çadırı'na şekil itibari ile çok benziyor olmasıdır (bkz. R. 14). Zira bu çadırın şekil itibari ile Nakkaş Osman'ın bahsi geçen portrelerindeki kemerlerin negatifi olduğu görülmektedir. Bu durum, eserde yer alan kemerlerin Türkmen çadırı modelinden esinlenerek yapılmış olabileceği fikrini akla getirmiştir.

Yaşar Çoruhlu, bu 'yurt tipi' Türkmen çadırının, genel olarak Türk topluluklarının birçoğunda görüldüğünü ve yapının muhtemelen Hun devrinden beri aynı şekilde olduğunu söyler. Nitekim yapılan kaynak taramalarında bu şekildeki kemerlere, 6.- 8. yüzyıl Göktürk devrine tarihlenen, bir erkek ve Umay biçimli kadın figüründe (bkz. R. 13) rastlanılmıştır. Görüldüğü gibi Nakkaş Osman'ın, mekânı oluşturan yardımcı bir öge olarak kullandığı bu kemerler, Göktürklerden itibaren bir mekân çatısı oluşturmak amacıyla kullanılmışlardır. Bu durum, Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu bu kemerlerin, hanedanın Türk soyundan gelmiş olduğunu vurgulamak amaçlı yapılmış olabileceği fikrini akla getirir. Hanedanın soyuna dair yapılan bu vurgu ile birlikte seride sürekli olarak tekrarlanan 'yüce hükümdar' imgesi bir kez daha yinelenir.

Bu çalışmamızda irdelediğimiz diğer bir nokta, her iki eserde kullanılan tekniklerdir. Yapılan incelemeler sonunda, Levnî'nin bu portrelerin yapımına geçmeden önce, üzerine çalışma yapacağı kâğıdı tümüyle zerefşânladığı görülmüştür.

Teknik açıdan fark ettiğimiz bir diğer durum da gerek *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye* gerekse *Kebir Musavver Silsilenâme*'de desenlerin, kontürleme işleminin ardından yapıldığıdır. Ayrıca her iki seride de boyamaya geçilmeden önce portrelerin ilk olarak somon renk ile kâğıt üzerine kontürlendiği ve ardından bu kontür yardımı ile zemin boyamalarının yapıldığı görülmüştür. Zira bu somon renkli kontürler, her iki serinin portrelerinde de boyanın zeminden koptuğu bölgelerde zemin boyasının altında gözlenmiştir. Zemin boyasının altında görülen bu somon renkli çizgiler, her iki eserde yer alan geometrik tezyinatlı kısımlarda da görülmüştür. Bu kısımlarda somon renkli boya, desenin yapımına yardımcı olması amaçlı kâğıt zemini üzerine çizilen belirli ölçüdeki paralel çizgiler olarak gözlemlenmiştir.

Nakkaş Osman, bu portrelerin yapımında tarama ve sulandırma tekniklerini kullanırken, Levnî'nin bu iki tekniğe ek olarak noktalama tekniğini de kullandığı görülmüştür. Nakkaş Osman, portrelerdeki yüzlerin yapımında, tarama ve sulandırma tekniklerini birlikte kullanmış, her portrede yüzün aynı bölgelerini aynı teknik ile boyamıştır.

Levnî ise gerek kaftanların ve entarilerin kumaş dökümlerinde, gerek perdelerde, gerek padişahların sırtlarını yasladıkları zeminde gölge oluşturmak amaçlı, gerekse portre yüzlerinin yapımında bu üç tekniği karıştırarak kullanmıştır. Levnî, bu portrelerdeki

yüzlerin yapımında ise Nakkaş Osman'daki gibi yüzün aynı bölgelerini aynı teknikle boyamamış, her padişah portresinde kendi inisiyatifi ile yüzün farklı bölgelerinde farklı teknikler kullanmıştır.

Nakkaş Osman'ın bu portrelerinde, özellikle girift tezyini anlayışla yapmış olduğu kaftan desenlerinin yapımında, genel bir kalıbın kullanıldığı ancak desenin ince ayrıntılarında nakkaşın serbest fırça tekniğini kullandığı görülür. Levnî ise bu portrelerde, genel olarak kalıp kullanmadan serbest fırça tekniğini kullanmıştır.

Teknik olarak verilebilecek bir bilgi de Levnî'ye ait padişah portrelerinin yüzlerinde, Nakkaş Osman portrelerine nazaran çok daha ince bir işçilik olduğudur. Bu durum özellikle padişahların sakallarında çok bariz olarak gözüktür. Zira Levnî portrelerinde, sakallar koyudan açığa doğru yumuşak bir geçişe sahip olup bu açıdan çok ince bir işçiliğe sahiptir.

Bu çalışmamızda teknik dışında irdelediğimiz bir nokta da bu iki seriye ait portrelerin bir grup çalışması mı yoksa tek bir elden çıkmış çalışmalar mı olduğu konusudur. *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* portrelerini bu açıdan incelediğimizde, gerek geometrik zeminli kısımda, gerek kemer dokusunda, gerekse III. Murad ve kimi portre yüzlerinde görülen bariz el farklılığı bu portrelerin bir ekip çalışması olduğu fikrini güçlendirir. Ayrıca Nakkaş Osman'ın portrelerinde, zemin boyamaların altında somon renkli kontürler görülürken, bu kontürlerin portrelerin yüz kısımlarında lacivert renkli olması, bu yüzlerin başka bir zamanda, başka bir sanatçı tarafından yapılmış olabileceği fikrini akla getirir.

Levnî'ye ait portrelere baktığımızda ise bu portrelerin genelinde aynı elin varlığı sezilir. Zira gerek desenlerde gerekse portrelerin yüzlerinin yapımında bariz bir el farkına rastlanılmaz. Bu durum, Levnî'ye ait portrelerin tamamının tek bir elden yapılmış olabileceğini düşündürür.

Yukarıda da anlatmış olduğumuz bulgular eşliğinde araştırmamızın konusunu oluşturan *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye* ve *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eserde yer alan padişah portrelerinin her ikisinin de kendi dönemlerinin izlerini üzerlerinde bariz bir şekilde taşıdıkları görülmüştür. Bu çalışmamız, neden sonuç ilişkisi içerisinde yapılacak olan minyatür okumalarının ne denli kıymetli olduğunu, minyatür sanatının her daim kendi döneminin nefesini üzerinde barındırdığını göstermesi açısından önemli olduğunu düşünmekteyiz. Umulur ki çalışmamız bu alanda yol açarak, yapılacak yeni çalışmalara kapı aralar.

KAYNAKÇA

- ALTAY Fikret, *Kaftanlar*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1979.
- AMES Francis, WRIGHT Lewis and Joanne, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, Victoria Albert Museum, London 1983.
- ANAFARTA Nigâr, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966.
- AND Metin, “17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamlarının Padişah Portreleri“, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1989, yıl 19, sa. 58 (Haziran 1989), s. 4–13.
- AND Metin, *La Peinture MiniatureTurque*, Editions Dost, Ankara 1976.
- AND Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002.
- ASLANAPA Oktay, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1980, c. 11. , s. 151–159.
- ASLANAPA Oktay, *Turkish Art and Architecture*, Faber& Faber, London 1971.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1987.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı (Cilt I-II) Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990.
- ATASOY Nurhan- ÇAĞMAN Filiz, *Turkish Miniature Painting*, Publications of the R. C. D. Cultural Institute, İstanbul 1974.
- ATASOY Nurhan, “Nakkaş Osman’ın Padişah Portreleri Albümü”, *Türkiyemiz*, yıl 2, İstanbul 1972 (Şubat), sa. 6, s. 2–14.
- ATASOY Nurhan, “Ottoman Silk Fabrics”, *Ottoman Civilization 2*, Republic of Turkey Ministry of Culture, İstanbul 2003, c 2, s. 761–787.
- ATASOY Nurhan, “Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman”, *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1999, sa. 73, s. 213–221.
- ATASOY Nurhan, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1976.

- ATASOY Nurhan, DENNY Walter B. , MACKIE Louise W. , TEZCAN Hülya, *İpek*, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001.
- ATASOY Nurhan, DENNY Walter B., MACKIE Louise W., TEZCAN Hülya, *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001.
- ATASOY Nurhan, *Portraits and Caftans of The Ottoman Sultans*, Assouline, USA 2012.
- ATIL Esin, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, Koçbank, İstanbul 1999.
- ATIL Esin, *Süleymanname*, National Gallery of Art, New York 1986.
- AYDIN Hilmi, “Topkapı Sarayı Müzesi Silah Bölümü”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11. , s. 552–560.
- AYDIN Hilmi, “Topkapı Sarayı’ndaki Osmanlı Padişah Kılıçları”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11. , s. 561–572.
- AYDIN Hilmi, *Sultanların Silahları*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012.
- AYHAN Ahmet, *Topkapı Sarayı Müzesi Silah Koleksiyonu*, T C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012.
- AYVANSARAYİ Hafız Hüseyin, *Mecmuâ-i Tevârih*, İstanbul 1985.
- AYVERDİ Ekrem Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855–886(1451–1481)*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü, İstanbul 1973.
- BAĞCI Serpil, “İhtişam Çağı”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000.
- BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz, RENDA Günsel, TANINDI Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.
- BAKIRER Ömür, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrablari*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1976.
- BARIŞTA H. Örcün, “Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemeleri”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11.
- BARRATT Carrie Rebor, MILES Ellen G., *Gilbert Stuart*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004.

- BARRY Michael, *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465–1535)*, Falmmarion, Paris 2004.
- BASHİR Muhammed, *The Arts of the Muslim Knight The Frusiyya Art Foundation Collection*, Skira, Milano 2008.
- BAYKAL İsmail Hakkı, *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı, İstanbul 1953.
- BEKSAÇ A. Engin, AKKAYA Tayfun, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.
- BELEKOĞLU Selman, *10 Asırlık Miras “10 Centuries Old Heritage”*, Selçuklu Belediyesi, Konya 2011.
- BERLEKAMP Persis, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*, Yale University Press, New Haven 2011.
- BETZ Gerd, *Orientalische Miniaturen*, Gondom Verlag Bayreuth, 1977.
- BİLGİ Hülya, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul 2007.
- BOTHMER Hans- Caspar Graf, *Die İslamischen Miniaturen der Sámmlung Preetorius*, München 1982.
- Büyük Selçuklu Mirası, Müzeler, Heritage of the Great Seljuks, Museums*, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Selçuklu Belediyesi, c. 1, Ankara 2013.
- CANBY Sheila R. , *Persian Painting*, Thames and Hudson, New York 1993.
- CAPELLEN Jürg Mezuyer zur – BAĞCI Serpil, ‘İhtişam Çağı’, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 96-109.
- CASTEL Joa, PEREİRA Branco, SİLVA Nuno Vassalloe, ÖLÇER Nazan, *The Art of The Book from East to West and Memories of the Ottoman World*, Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp sabancı Müzesi, İstanbul 2006.
- CETTO Anna Maria, *Miniatures Du Moyen Age*, Librairie Payot Lausanne, 1950.

- CEZAR Mustafa, “Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı”, *18 Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri* (20–21 Mart 1997, İstanbul), İstanbul 1998, s. 43–64.
- CEZAR Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977.
- COHN William, *Chinese Painting*, Phaidon Press, London 1948.
- ÇAĞMAN Filiz, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 164–187.
- ÇAĞMAN Filiz, “Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature”, *Art turc/Turkish Art, 10 th International Congress of Turkish Art (10 eCongrés International d’art turc)* Genève-Geneva, 17–23 September 1995 (17–23 Septembre 1995), Genève, 1999, s. 197–206.
- ÇAĞMAN Filiz, “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya* (Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri), 1989, s. 35–46.
- ÇAĞMAN Filiz, “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 411–442.
- ÇAĞMAN Filiz, TANINDI Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979.
- ÇAM Nusret, *Adana Ulu Câmii Külliyesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- ÇORUHLU Tülin, “Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar”, *1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 43–59.
- ÇORUHLU Tülin. “Tasvirilere Göre Selçuklu Silahları ve Bu Silahların Osmanlılardaki Devamı”, *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (16-17 Mayıs 1996), Konya 1997, s. 49-68.
- ÇORUHLU Yaşar, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Lahit veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi”, *1. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 59-70.

- ÇORUHLU Yaşar, “Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Bayhan Karamağaralı'ya Armağan*, 6–7 Mart 2003, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2006, s. 149–168.
- ÇORUHLU Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı, İstanbul 2011.
- ÇÖTELOĞLU Aysel, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2012.
- DEMİRİZ Yıldız, “Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesinde Bir Arapça İncil”, *Sanat Tarihi Yıllığı 2*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1966–1968, s. 87–101.
- DEMİRİZ Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Yorum Sanat, İstanbul 2004.
- DEMİRİZ Yıldız, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979.
- DIXON Andrew Graham, *Sanat Atlası*, Boyut, İstanbul 2013.
- DOĞANAY Aziz, ‘Osmanlı Mimarisinde Tezyinat’, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, c. 11, s. 324–334.
- Doğudan Batıya Osmanlı Resim Sergisi Kataloğu Ressam Metin Sağ*, İGDAŞ, İstanbul 2007.
- DUBY Georges, *History of Medieval Art*, Skira, Great Britain 1986.
- ELDEM Sedat Hakkı, *Türk Mimari Eserleri*, Works of Turkish Architecture, İstanbul 1988.
- ELLİS Marianne, WEARDEN Jennifer, *Ottoman Embroidery*, V&A Publications, Newyork 2001.
- EL-SAİD Issam-PARMAN Ayşe, *Geometric Concepts in Islamic Art*, World of Islam Festival Publishing Compahn, London 1990.
- ESİN Emel, “Burkan ve Mâni Dinleri Çerçevesinde Türk Sanatı”, *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s.311–416.
- ESİN Emel, “Burkan ve Mâni Dinleri Çerçevesinde Türk Sanatı (Doğu Türkistan ve Kansu'da)”, *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk*

- Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s. 311–416.
- ESİN Emel, “İslâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı”, *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s. 186–310.
- ESİN Emel, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı, İstanbul 2006.
- EYİCE Semavi, “XVIII. Yüzyılda İstanbul’da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri”, *18 Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri* (20–21 Mart 1997 İstanbul), İstanbul 1998, s. 91–130.
- FARTHİNG Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest, Çin 2012.
- FETVACI Emine, *Sarayın İmgeleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- FOURCADE François, *Peking Museum Painting and Ceramics 87 Colour Plates*, Thames and Hudson, London 1965.
- FREEDBERG S. J. , *Painting in Italy 1500–1600*, Penguin Books, United State of America 1983.
- Geleneksel Türk Sanatları*, T C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- GELİBOLULU Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hünerveran*, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2012.
- GOMBRICH E. H. , *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.
- GÖKYAY Orhan Şaik, Orhan Şaik Gökyay, “Kızıl Elma Üzerine”, *Tarih ve Toplum*, Ocak 1986, sa. 25, s. 9-14.
- GRABAR Andre, *The Great centuries of painting Byzantine painting*, Skira, New York tsz.
- GRABAR Oleg, *Islamic Architecture and Its Decoration A. D. 800–1500*, Faber and Faber, London 1967.
- GRAY Basil, *Les Trésors de L’asie La Peinture Indienne*, Skira, tsz.
- GRAY Basil, *The World History of Rashid Al-dın, A study of the Royal Asiatic Society Manuscript*, Faber & Faber Limited, London- Boston 1978.

- GÜNAY Reha, “Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5*, İstanbul 1992, s. 56–159.
- GÜNYOL Hande, “İnci, Yakut İşlemeli Al Atlardan Minderler, İstanbul Seraserinden Perdeler”, *Topkapı Sarayı Harem-i Hümayûnu Padişahın Evi Harem*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2012, s. 44–47.
- GÜRSU Nevber, *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi, İstanbul 1988.
- HATTSTEIN Markus, DELIUS Peter, *İslam Art and Architecture*, Könemann, Köln 2000.
- HAZAN Fernand, *Histoire illustrée de la peinture de l’art rupestre à l’art abstrait*, Paris 1961.
- Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı Kredi Bankası, İstanbul 1969.
- İNAL Güner, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1995.
- İNALCIK Halil, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- İREPOĞLU Gül, “Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği”, *Antik Dekor, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1997, sa. 38, s. 82–88.
- İREPOĞLU Gül, “Lâle Devri’nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levnî “, *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1999, sa. 73, s. 235–243.
- İREPOĞLU Gül, “Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 378–439.
- İREPOĞLU Gül, *Lale Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*, Koçbank, İstanbul 2003.
- İREPOĞLU Gül, *Levnî/ Nakış, Şiir, Renk*, T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul 1999.
- İREPOĞLU Gül, *Osmanlı Saray Mücevherleri*, BKG Yayınları, İstanbul 2013.
- İslam Sanatında Türkler*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1974.
- KHALILI Nasser D. , *İslamic Art And Culture Timeline And History*, The American University in Cairo Press, Kahire 2008.

- KOÇ Fatma, “XVI. ve XVII. Yüzyıl Saray Çocuk Giysileri”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11.
- KUMBARACILAR İzzet, *Serpuşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul tsz.
- KÜHNEL Ernst, *Miniaturmalerei im Islamischen Orient*, Bruno Cassierer Verlag, Berlin 1922.
- LENZINI Margherita, MICHELETTI Emma, *Masterpieces of Painting in the Uffizi Gallery*, Bonechi Edizioni, Florence 1972.
- LOWRY Glenn D. , BEACH Milo Cleveland, MAREFAT Roya, THACKSTON Wheeler M., *An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection*, University of Washington Press, London tsz.
- MACKIE Louise W. , *The Splendor of Turkish Weaving*, The Textile Museum, tsz.
- MAHİR Banu, “Anadolu’da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri”, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. 11, s. 167–179.
- MAHİR Banu, “Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Portreleri”, *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4–7 Kasım 1997, Ankara)*, Ankara 2000, s. 91-98.
- MAHİR Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.
- MAJER Hans Georg, “Levnî, Musavvir Hüseyin, Claude du Bosc und die Sultansporträts Dimitrie Cantemirs”, *Zwischen den Welten, Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, Weimar, 2001.
- MAJER Hans Georg, “Yenilik ve Değişim“, *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 336–375.
- MARTINEAU Jane, HOPE Charles, *The Genius of Venice 1500–1600*, Royal Academy of Arts, London 1983.
- MEREDİTH G. M.- Owens, *Turkish Miniatures*, British Museum, London 1969.
- MEREDİTH G. Owens, “Türklerde Mânihâilik”, *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s.148–167.

- MERİÇ Rıfki Melûl, “Hicrî 1131 tarihinde Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki San’atkârları Tezkiresi, Nâzımı Kilârî Ahmed Efendi”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi II*, İstanbul 1956, s. 139–168.
- MESARE Gülbün, KAZANCIGİL Aykut, *Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler I*, İşaret Yayınları, İstanbul 2007.
- MİLSTEİN Rachel, *Miniature Painting in Ottoman Bagdad*, Mazda Publishers, California 1990.
- Miniature of Central Asia*, Tashkent, tsz.
- Miniatures de la Renaissance Catalogue de l’exposition*, Cité Du Vatıcan, 1950.
- MORİ Masao, JOKİ J. A. , HAUSSİNG H. W. , ESİN E. , *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I b, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.
- MÜLAYİM Selçuk, ‘Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım’, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1982, sa. 1, s.51–62.
- MÜLAYİM Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler Selçuk Çağı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.
- MÜLAYİM Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983.
- NECİPOĞLU Gülru, “Osmanlı Sultanlarının Porte Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Padişahın Portresi Tesavir-i Âli Osman*, İstanbul 2000, s. 22-61.
- OKADA Amina, *İmperial Mughal Painters*, Flammarion, Paris 1992.
- Osman Gazi’den Sultan Vahidüddin Han’a Osmanlı Tarihi 4*, Çamlıca, İstanbul 2010.
- Osmanlı Kumaşi ve İşlemeleri Atilla Ekşinozlugil Koleksiyonu*, Horhor Sanat Galerisi, tsz.
- Ottoman Empire in Miniatures*, The Historical Research Foundation İstanbul Research Center, İstanbul 1988.
- ÖGEL Semra, “18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları”, *18 Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri* (20–21 Mart 1997 İstanbul), İstanbul 1998, s. 183-191.

- ÖGEL Semra, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1966.
- ÖNDER Mehmet, *Şaheserler Konuştukça*, Minpa Matbaacılık, İstanbul 1996.
- ÖNEY Gönül, "Selçuklu Figür Dünyası", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 401–418.
- ÖNEY Gönül, ERGİNSOY Ülker, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolian*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978.
- ÖZ Tahsin, *Türk Kumaş ve Kadifeleri I XIV-XVI Yüzyıl*, İstanbul Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946.
- ÖZ Tahsin, *Türk Kumaş ve Kadifeleri II XVII-XIX Yüzyıl*, İstanbul Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946.
- ÖZBEK Yıldray, "Erken Dönem Osmanlı Taş Süslemesi", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11, s. 335–352.
- ÖZEL Mehmet, *Geleneksel Türk Sanatları*, T. C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- ÖZER Semra Çalışkan, *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*, İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul 2004.
- ÖZTELLİ Cahit, "Ressam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler", *Türk Dili*, İstanbul 1966, sa. 175, s. 509–512.
- PARLADIR Şebnem, "Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman", *Sanat Tarihi Dergisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Bornova/İzmir 2008, sa. 16/1 (Nisan 2007), s.67–108.
- RABY Julian, "Avrupa'dan İstanbul'a", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 136–165.
- RABY Julian, "Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s 64–95.
- RADO Şevket, "Önsöz", *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, Yapı Kredi Bankası, İstanbul 1969, s.VII.
- RADOT Jean Vallery, *Great Drawings of The World French Drawings from the 15th to the Early 19th Century*, Shorewood Publishers Inc, New York 1964.

- RENDA Günsel, “1911 Turquerie Sergisi Üzerine”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, Sandoz Yayınları, İstanbul 1989.
- RENDA Günsel, “İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde’ki Zübdet-üt Tevarih’in Mînyatürleri”, *Sanat*, Yıl 3, sa. 6, Haziran 1977, s. 58–67.
- RENDA Günsel, “Levnî” madd. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108.
- RENDA Günsel, “Levnî” madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, Ankara 1994, s. 211-212.
- RENDA Günsel, “Osman (Nakkaş)” madd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, Ankara 1994, s. 157-158.
- RENDA Günsel, “Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları”, *İmparatorluktan Portreler*, Suna ve İnanç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul 2005, s. 12–17.
- RENDA Günsel, “Osmanlılarda Padişah Portreciliği” madd., *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. 11, s. 415-422.
- RENDA Günsel, “Osmanlılarda Portreli Nişanlar”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu* (10–30 Ekim 2001), İzmir 2002, s. 491-501.
- RENDA Günsel, “Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler”, *19 Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 139–162.
- RENDA Günsel, “Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No. lu Silsilename’nin Mînyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 443–480.
- RENDA Günsel, “Vanmour ve İstanbul’da Yaşam”, *Lale Devri İstanbul’una İki Özgün Bakış*, Rijksmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki Yapıtlarıyla Vanmour ve Levnî, Koçbank, İstanbul 2004, s. 5–18.
- RENDA Günsel, “El İşlemesi Padişah Portreleri”, *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1979, sa. 17, s. 2–6.
- RENDA Günsel, *Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19 Yüzyıl Albümü, İnan Ve Suna Kıraç Koleksiyonu/A 19 th Century Album Of Ottoman Sultans’ Portraits, İnan And Suna Kıraç Collection*, Milano 1992.
- RENDA Günsel, *Padişah Portreleri Mevlânâ Müzesi Albümü*, T C. Kültür Bakanlığı, Konya 1999.

- ROGERS J. M., KÖSEOĞLU Cengiz, *The Topkapı Sarayı Museum The Treasury*, Thames and Hudson, London 1987.
- ROGERS J. M. , *Topkapı Sarayı Costumes et tissus brodés*, Les Editions du Jaguar.
- SALMAN Fikri, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2011.
- SÁNCHEZ Alfonso E. Pérez, SAYRE Eleanor A., *Goya and The Spirit of Enlightenment*, Museum of Fine Arts, Boston 1989.
- Sarayın Laleleri*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2006.
- STCHOUKINE Ivan, *Les Peintures Des Manuscrits Safavis de 1502 á 1587*, Librairie Orientaliste Paul Gauthner, Paris 1959.
- STOKSTAD Marilyn, *Volume One Art History*, Prentice Hall, Inc. , and Harry N Abrams, Inc. , Publishers, New York 1995.
- Style &Status Imperial Costumes from Ottoman Turkey*, Koç Bank, 2005.
- SÜSLÜ Özden, “İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 547–578.
- ŞEKERCİ Osman, *İslâm'da Resim ve Heykelin Yeri*, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri, İstanbul 1974.
- TANINDI Zeren, “Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. 11, s. 160–166.
- TANINDI Zeren, “The Miniatures of Hünername Volume II in the Light of a Newly Discovered Document”, *7th Internatinol Congress ot Turkish Art*, Warsaw, 20–25 September 1983, *Bildiri Özeti*.
- TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1996.
- TANSUĞ Sezer, “Portre (2) (19. Yüzyıl)”, *Antik Dekor, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, 27, İstanbul 1994, s. 132–133.
- TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- TAYLOR John, *Icon Painting*, Mayflower Books, New York 1979.
- TEZCAN Hülya, OKUMURA Sumiyo, *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2007.

- TEZCAN Hülya, “18. Yüzyılda Kumaş Sanatı”, *18 Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri* (20–21 Mart 1997 İstanbul), İstanbul 1998, s. 193-205.
- TEZCAN Hülya, “Topkapı Sarayı Müzesi Giyim Kuşam Koleksiyonu Saray Kıyafetleri”, *Osmanlı Kültür Ve Sanat*, İstanbul 1980, c. 11., s. 515-529.
- TEZCAN Hülya, *Osmanlı Sarayının Çocukları Şehzadeler ve Hanım Sultanların yaşamları, Giysileri*, Aygaz, İstanbul 2006.
- THOSS Sonia P. Seher, *Design and Color in Islamic Architecture*, Smithsonian Institution Press, Washington 1968.
- TITLEY Norah M., *Miniatures from Turkish Manuscripts*, The British Library, 1981 London.
- TOGAN Z. V. , JETTMAR K. , SAMOLİN W. , TRYJASKİ E. , ROUX J. P. , ERDELYİ I. , ESİN E. , MAHLER J. , HALLADE. M, OWENS G. Meredith, *Türk Kültürü El Kitabı Cilt II, Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972.
- Topkapı Sarayı*, Akbank, İstanbul 2000.
- Tulpen Kaftane und Levnî// Tulips Kaftans and Levnî*, Hirmer, tsz.
- TUNCER Orhan Cezmi, *Diyarbakır Camileri Mukarnas Geometri Orantı*, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, 1996.
- ULUÇ Lale, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurları XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.
- Uzak Komşu Yakın Anılar Türkiye- Polonya İlişkilerinin 600 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul tsz.
- UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi IV, XVIII. Yüzyıl*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995.
- ÜNAL Rahmi Hüseyin, *Çifte Minareli Medrese (Erzurum)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- ÜNVER A. Süheyl, *Ressam Levnî Fatih Sultan Mehmed ve Babası ile Oğlu*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 543, İstanbul 1953.
- ÜNVER A. Süheyl, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1949.

ÜNVER A. Süheyl, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, İşaret Yayınları, İstanbul 2007.

Weapons of the Islamic World, Swords & Armour, King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh 1991.

WIEMANN Hewrman, *Die Malerei Der Gotik und Früh Renaissance*, Cigaretten-Bilderdienst ALTONA-Bahrenfield, Berlin 1938.

WOLFERS Nicoles, *The Great Japan Exhibition Art of the Edo Period 1600–1868*, Royal Acedemy of Arts, London 1982.

YAŞAR Gözde, *Askeri Müze Yatağan Koleksiyonu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2009.

YETKİN Suut Kemal, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara 1954.

YETKİN Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1986.

YÜCE Kemal, *Saltukname'de Tarihi, Dini ve Efsanevi Unsurlar*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara 1987.

<http://landsknehtc.livejournal.com>, 15. 04 2015.

<http://www.arts.magic-nation.co.uk>, 15. 04. 2015

www.cokgezençocuk.blogspot.com, 03. 09. 2013.

www.uludagsozluk.com, 23. 05. 2006.

www.wikipedia.org, 12. 04. 2015.

DİZİN

Abbasi	70, 78, 81, 136, 147	Cizvit Kalesi.....	41
Ahmed Feridun Bey.....	12, 18	Claude du Bosc	48, 230
Anadolu Selçuklu.....	103, 111, 136	Comte d'Andrezel	40
Antonio Guardi	39	Constanzo de Ferrera	1, 5
Antonio Watteau	39	Cornelius Calkoen.....	40
Apsis	67, 69	Cornelius Loos	42, 228
Arifi.....	15, 20	Çatma	32, 164, 175
Arsitoteles	38	Çelebi Mehmed....	32, 36, 42, 80, 89, 90, 92, 101, 105, 108, 110, 117, 126, 132, 137, 140, 141, 155, 158, 168, 173, 178, 182, 186, 187, 200
Âşık Ömer.....	45	Çin bulutu.....	131, 171
Atabek	175	Çintemani	167, 214
Atalarsözü Destanı.....	46	Damad İbrahim Paşa	35, 36, 37
Ayvansaraylı Hafız Hüseyin Efendi ..	44	Dârü't-tıbâat'ül Âmire	38
Babür.....	64, 81, 89, 97, 153	Descartes	38
Barbaros Hayreddin Paşa.....	27	Dharma.....	214
Beylikler dönemi.....	175	Dimitrie Kantemir	44, 48
Bizans....	5, 66, 67, 68, 97, 106, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 215, 217, 218	Diyarbakır Bıyıklı Mehmed Paşa Camii	95
Bordür....	89, 90, 91, 92, 97, 113, 169, 170, 171, 175	Doğu Türkistan	101, 139, 227
Buda.....	64, 105, 138, 139, 196, 214	Düalizm	106, 126, 144, 151, 217
Budist....	64, 71, 101, 105, 136, 138, 139, 140, 211, 212, 213	Ebced.....	140
Budizm.....	101, 136, 211, 213	Edirne Muradiye Camii.....	93
Bursa kemeri	70, 221	Ehl-i hiref	17, 18, 46

Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musikî San'atkârları Tezkiresi	46	Hançer yaprak	142
Erzurumlu Darir	16, 22	Harzimşah	175
Falnâme.....	73	Hatâyî	25
Fatih....1, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 19, 24, 26, 30, 31, 32, 37, 45, 47, 54, 79, 89, 90, 94, 101, 105, 108, 110, 116, 117, 126, 132, 137, 140, 141, 155, 158, 169, 174, 177, 178, 186, 192, 196, 197, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 224, 235		Hinduizm.....	136
Fatma Sultan	37	Hoca Sadeddin Efendi.....	32
Fildişi portreler	11	Hünernâme....13, 14, 15, 17, 21, 62, 63, 72, 83, 94, 150, 229, 232	
Galileo.....	38	Hz Muhammed.....	107
Gazavatnâme.....	16	Hz. İsa	64, 66, 67, 68, 145, 218
Gazel	46	Hz. Meryem	64, 67, 97, 145, 218
Gazneliler.....	101	I. Abdülhamid	55, 56
Gentile Bellini.....	1, 5	I. Ahmed....130, 131, 158, 164, 170, 178, 182, 198, 213	
Geometrik tezyinat....78, 86, 142, 153, 154, 155, 166		I. Mahmud.....	45, 55
Gonca....90, 93, 96, 142, 157, 158, 167, 169, 170, 174, 186		I. Mustafa....159, 163, 170, 175, 178, 179, 199	
Göktürk....70, 72, 102, 105, 120, 122, 136, 137, 221		II. Ahmed....160, 164, 171, 175, 176, 178, 179, 198, 199, 202	
Gravür	26, 27, 48	II. Bayezid....1, 8, 30, 79, 89, 90, 93, 96, 101, 105, 108, 126, 132, 137, 141, 155, 158, 169, 178, 179, 182, 197, 215	
Gülistân.....	20, 72, 74	II. Mustafa....34, 41, 43, 45, 48, 54, 141, 160, 164, 171, 177, 178, 179, 194, 198	
Gürz	141, 203, 209, 215, 219, 220	II. Osman....159, 163, 171, 178, 179, 185, 186, 188, 190, 199, 210	
Hafız Osman	34	II. Selim....12, 14, 17, 18, 19, 20, 30, 32, 79, 89, 91, 94, 101, 105, 108, 111, 115, 116, 127, 128, 129, 137, 141, 158,	
Hançer....120, 121, 122, 123, 124, 125, 142, 157, 158, 161, 168, 169, 170, 171, 190, 191, 192			

160, 164, 165, 170, 174, 178, 179, 188, 194, 211, 215	İstanbul Üniversitesi Kitaplığı ... 24,118, 234
II. Süleyman....160, 164, 171, 179, 194, 202	İsveç Kralı XII. Karl 42
III Murad..... 31, 80, 87, 101, 179	Jean-Bapiste Vanmour....35, 39, 40, 43, 44, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 229
III. Ahmed....34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 142, 143, 153, 154, 160, 161, 164, 171, 180, 188, 190, 191, 194, 198, 202, 227	Kaftan....92, 99, 102, 109, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 126, 131, 161, 167, 177, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 222
III. Mehmed....18, 22, 118, 119, 141, 158, 160, 164, 170, 178, 179, 196, 202	Kalenderî..... 46
III. Murad....1, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 30, 33, 54, 58, 76, 89, 91, 95, 97, 98, 105, 108, 111, 114, 116, 117, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 135, 136, 137, 140, 141, 158, 163, 166, 170, 178, 182, 183, 188, 192, 194, 198, 201, 222	Kanunî Sultan Süleyman....12, 17, 18, 20, 30, 32, 76, 79, 89, 91, 94, 101, 105, 108, 111, 113, 116, 117, 127, 137, 141, 150, 152, 153, 158, 164, 169, 178, 179, 182, 188, 194, 199
III. Mustafa 49, 55	Karolenj Devri..... 65, 67
III. Osman 55, 56	Huant Hatun Türbesi..... 95
III. Selim 57	Kebir Musavver Silsilenâme....2, 3, 10, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 141, 143, 152, 153, 156, 157, 159, 165, 166, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 183, 184, 187, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 216, 219, 221, 222
IV. Mehmed....37, 58, 59, 141, 160, 171, 179, 198	Kemer....62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 77, 79, 86, 92, 104, 120, 142, 154, 186, 188, 189, 217, 222
IV. Murad....58, 155, 159, 163, 171, 179, 185, 186, 188, 190, 192, 193, 202, 203, 207, 208	Kılıç....104, 120, 121, 122, 141, 192, 203, 204, 205, 208, 215, 219
IV. Mustafa 55	Kırk Vezir Hikâyesi 21, 72, 74
İbrahim Müteferrika..... 38	Kıyafetnâme 14, 20, 24
İkonik yüz 106, 107, 152, 217, 218	Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l- Osmâniyye....1, 3, 9, 14, 19, 20, 21, 23,
İlm-i Firâset..... 31	
İntizamî 21	

24, 54, 62, 64, 72, 77, 81, 88, 96, 100, 101, 105, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 124, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 141	Maniheist..... 138
Kızıl elma..... 214, 215	Maniheizm 101, 136
Kilârî Ahmed Efendi..... 46, 231	Matailî'l-Saada..... 21
Kitab-ı Gencîne-i Feth-i Gence..... 16	Matteo de Pasti..... 1
Kitap....2, 10, 13, 14, 19, 21, 24, 37, 38, 56, 125, 137, 141, 151, 177, 179, 203, 218	Meander 91, 95
Konstantin Kapıdağlı 2, 10, 55, 233	Mecmuâ-i Tevarih..... 44
Kont von Öttingen-Wellerstein..... 41	Melchior Lorichs..... 8
Konya Alâeddin Sarayı 103	Mendil....24, 31, 104, 136, 137, 138, 141, 177, 203, 218
Kubadâbâd Sarayı 103, 111, 112	Mimar Sinan..... 12
Kubbe..... 66, 67, 71, 213	Monreale Bazilikası 66, 68, 217
Küre 203, 211, 212, 213, 214, 215	Mudra 136
Lâle 35, 140, 171, 203	Murad Hüdavendigâr....29, 79, 89, 90, 101, 105, 108, 118, 126, 133, 137, 141, 155, 157, 161, 167, 178, 182, 194, 200, 202
Lâle Devri....20, 34, 35, 37, 39, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 167, 180, 229	Muradî 13
Levnî....2, 3, 10, 20, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 110, 112, 142, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 166, 167, 170, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 190, 192, 193, 194, 199, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 215, 219, 220, 221, 222, 224, 229, 230, 232, 233, 235	Murakka 57
Lotus 97, 98, 139	Musavver Hüseyin 7, 53, 58, 59
Makad örtüsü 59, 155, 194	Müzehhip 53
	Nakkaş Ali..... 19, 21, 25
	Nakkaş Osman....1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 54, 57, 58, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 81, 89, 91, 97, 100, 105, 106, 107, 108, 113, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 136, 137, 138, 140, 141,142, 143, 151, 152, 154, 155, 160, 161, 166, 167, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 188,

190, 192, 194, 199, 202, 203, 209, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 232	116, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 140, 143, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 161, 162, 163, 164, 167, 173, 175, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
Nestâlik 25	Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Çöküşü Tarihi 48
Neşetabad Kasrı 37	Otakçılar Camii 45
Niccoló Barbarigo 26	Otto Devri 67, 97
Nigârî 8, 27, 129, 210, 211	Padişah Portreciliği....1, 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 54
Niş..... 69, 169, 170, 171, 175	Padişah Portreleri....5, 8, 10, 19, 24, 25, 26, 31, 39, 41, 51, 54, 56, 60, 126, 223, 227, 233
Nişancı Ahmed Feridun Bey..... 12	Palmet..... 94, 97, 98, 123, 169, 170, 220
Nusretnâme 16,, 72, 76, 85	Pantokrator İsa 66, 67, 68, 217
Nuzhetu'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar12, 16, 18, 20, 128	Paolo Giovio 7, 27
Ok..... 104, 141, 179, 192, 203, 210, 219	Paolo Veronese 27
Orhan Gazi....29, 79, 89, 90, 97, 101, 105, 108, 110, 116, 126, 133, 137, 141, 155, 157, 161, 162, 166, 167, 170, 178, 182, 200, 213	Pasarofça Anlaşması 35, 44
Orta Asya....78, 111, 121, 122, 136, 138, 140, 175, 208, 226, 228	Patrona Halil İsyanı..... 35, 42
Osman Gazi....21, 25, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 48, 55, 63, 79, 86, 89, 90, 91, 96, 100, 101, 105, 108, 110, 126, 133, 134, 137, 141, 157, 158, 160, 167, 168, 171, 172, 178, 182, 186, 202, 203, 204, 205, 207, 231	Peleng....131, 155, 156, 158, 159, 160, 163, 167, 168, 170, 171, 186
Osmanlı....1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 113, 115,	Penç..... 90, 93, 158, 159, 160
	Perde....53, 78, 106, 107, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 167, 174, 179, 217, 218, 219, 220
	Pers..... 64
	Pieter Coecke van Aelst 8

Platon	106, 107, 144	Sorguç....	127, 130, 131, 136, 192, 193, 194, 201
Rafael	2, 10, 55, 56	Stupa.....	71
Ravzatü'l-uşşâk.....	72, 150	Subhatü'l Ahbâr	9
Rönesans....	34, 67, 68, 106, 144, 145, 146, 151, 155, 156, 215, 218, 219, 225	Sultan Hanım Köşk Mescidi	95
Rumi.....	90, 91, 92, 94, 123, 192, 220	Sultan İbrahim....	58, 159, 170, 171, 178, 179, 188, 192, 198
Sa'di	20	Surnâme	14, 20, 21, 49, 50
Sadabad	37	Sûrnâme-i Hümâyûn	15, 18, 19, 20
Sadrazam İbrahim Paşa.....	34	Surname-i Vehbi	45, 50
Saltukname.....	210, 236	Süheyl Ünver....	35, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 231
Sangha.....	214	Süleymannâme	18, 65, 229
Sasani	136	Şahnâme-i Selim Han.....	15
Seferatnâme	36	Şair Münib.....	57
Selçuklu....	64, 70, 101, 102, 103, 104, 105, 111, 112, 122, 136, 140, 148, 175, 209, 212, 225, 226, 232	Şehinşâhnâme.....	15, 21, 72, 75, 83, 84
Semaî	46	Şehnâme	15, 19
Serlevha	25	Şehnâmecilik	12, 15
Seyyid Lokman....	9, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 25, 31	Şehnâme-i Selim Han.....	18, 21, 72, 82
Silsilenâme.....	2, 9, 24, 31, 54, 55, 57	Şehzade Mehmed	15, 98
Sinan Bey	1, 6	Şehzade Mehmed	13, 113
Sistina Madonnası.....	145	Şemâilnâme..	1, 8, 14, 24, 25, 27, 28, 31
Siyer-i Nebi.....	14, 16, 22, 72	Şemse....	25, 142, 155, 156, 157, 158, 160, 164, 167, 186
Sofa Köşkü.....	37	Şeyhülislâm Abdullah Efendi	35
Sokullu Mehmed Paşa....	12, 13, 14, 15, 19, 24, 26	Şiblizâde Ahmed	1, 6, 7
		Tâcü't-Tevarih	72

Tarih-i Feth-i Yemen	16, 22	Yavuz Sultan Selim....	8, 30, 32, 69, 79, 89, 90, 91, 92, 94, 101, 105, 108, 110, 116, 125, 126, 137, 141, 152, 155, 156, 158, 159, 163, 169, 170, 175, 178, 179, 184, 185, 188, 189, 190, 192, 197, 198, 202, 209, 210
Tarih-i Sultan Süleyman	15, 19, 21	Yay....	69, 104, 107, 108, 109, 179, 182, 192, 203, 210, 219
Tekfur Sarayı	39	Yaygı	64, 90, 91, 96, 155
Tercüme-i Miftâh-ı Cifr el-câmî	73	Yenicami	37
Tercüme-i Şahnâme ...	18, 20, 72, 73, 82	Yıldırım Bayezid....	29, 79, 89, 90, 101, 105, 108, 110, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 133, 135, 137, 140, 141, 155, 158, 160, 166, 168, 170, 171, 178, 194, 195, 196, 200
Timurlu	7, 9, 24, 104, 118, 175	Yıldırım Beyazıd.....	32
Topkapı Sarayı....	3, 4, 6, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 60, 62, 77, 87, 94, 95, 98, 100, 104, 108, 109, 111, 131, 141, 152, 153, 155, 175, 190, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 223, 224, 226, 227, 229, 233, 234, 235	Yurt tipi çadır	72
Tri-ratna	214	Yusuf u Züleyha.....	21
Umay.....	70, 72, 102, 221	Yüzük	202, 203
Uygur...71, 101, 102, 105, 136, 139, 140, 212		Zafernâme	21, 72, 75, 129
Van Kulu Lûgatı	38	Zübdetü't Tevarih	9, 15, 17, 21, 72
Vassale	58		
Virginio Orsini.....	27		
Wallerstein Sarayı.....	42		
Yatağan	207, 208		

8. EKLER

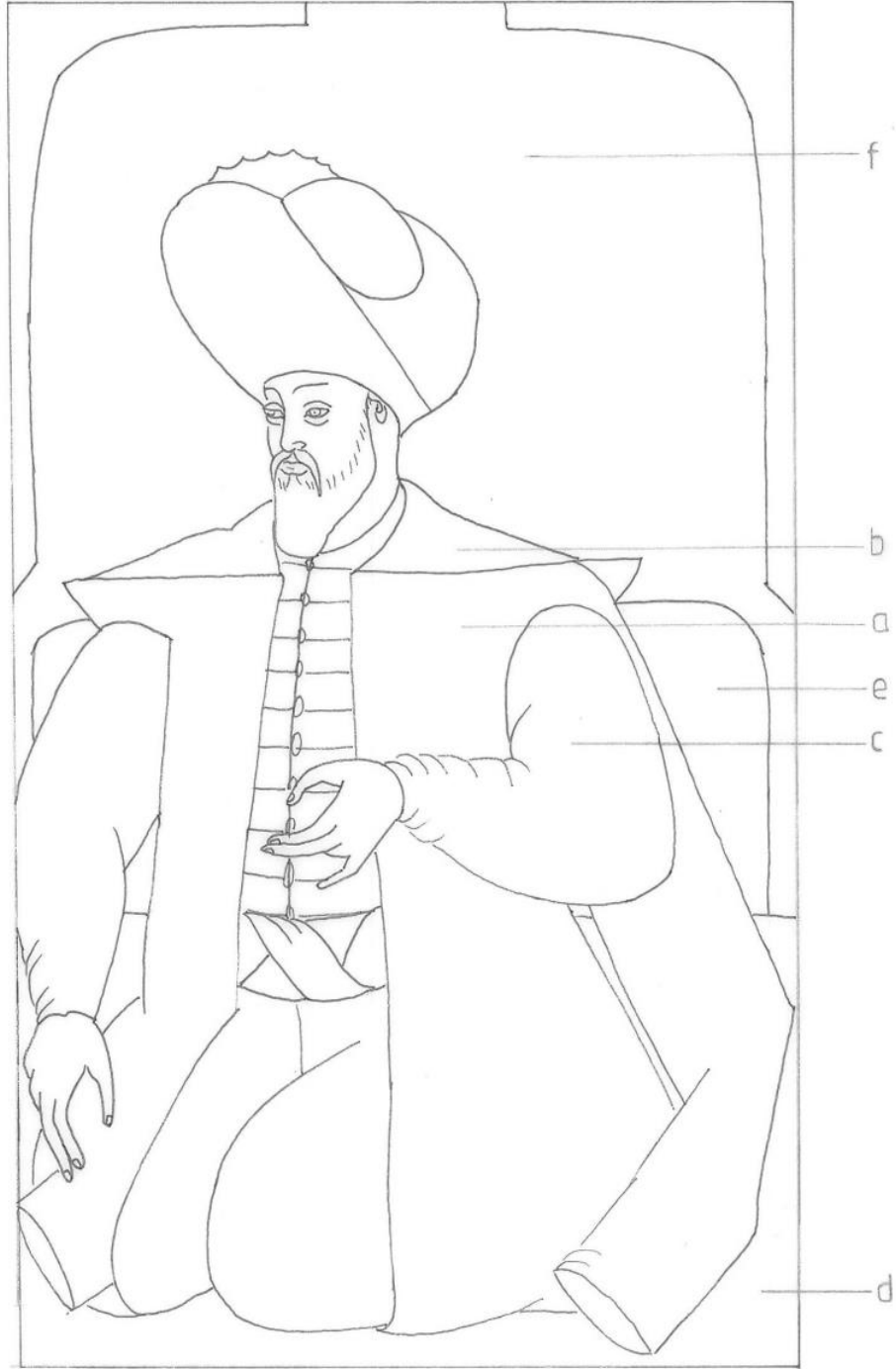
8. 1. Belgeler ve Çizimler

8. 2. Eser Raporları

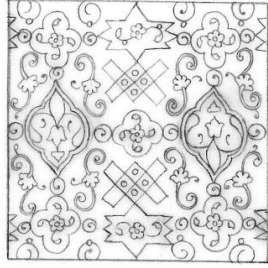
8. 1. Belgeler ve Çizimler:



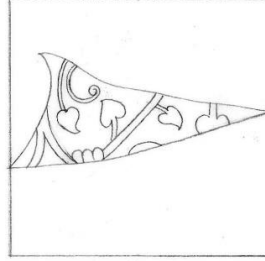
Belge 1: Osman Gazi, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 24b.



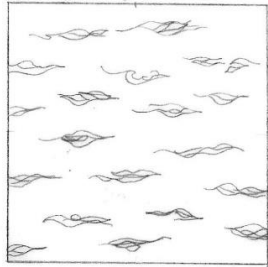
Çizim 1: Osman Gazi, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâ'li'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 24b.



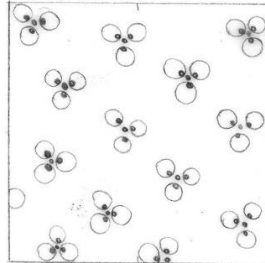
a



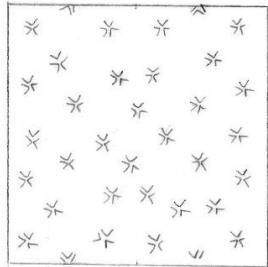
b



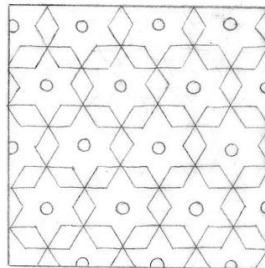
c



d



e



f

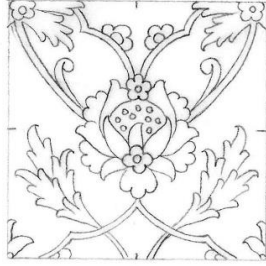
Çizim 1a-1f: Osman Gazi portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 24b



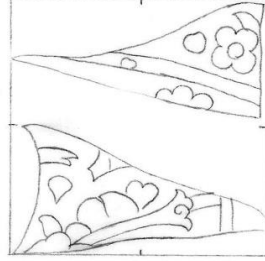
Belge 2: Orhan Gazi, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 29a.



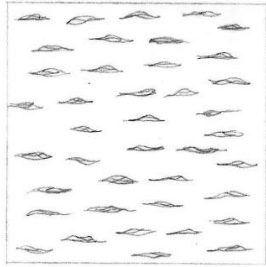
Çizim 2: Orhan Gazi, *Kiyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 29a.



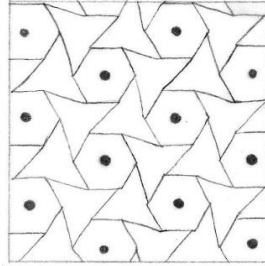
a



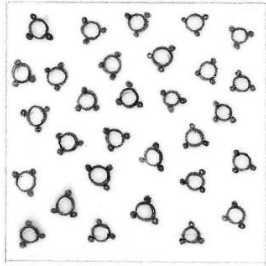
b



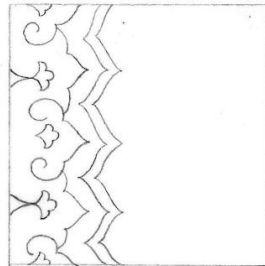
c



d



e

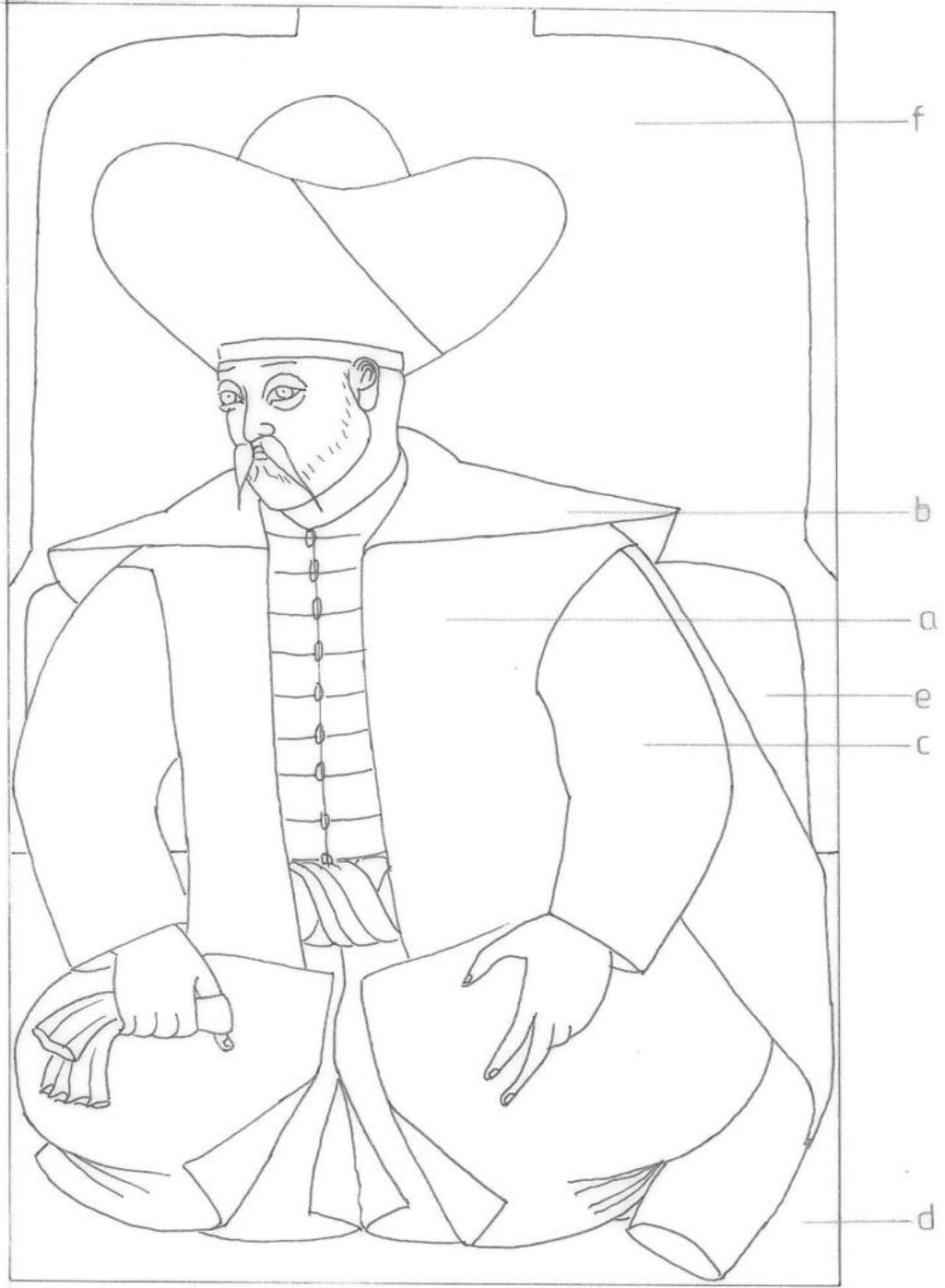


f

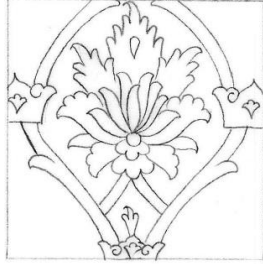
Çizim 2a-2f: Orhan Gazi portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 29a.



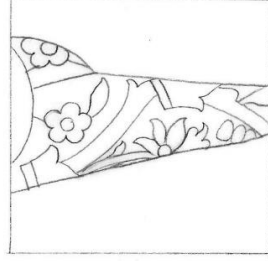
Belge 3: Murad Hüdavendigâr, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 32b.



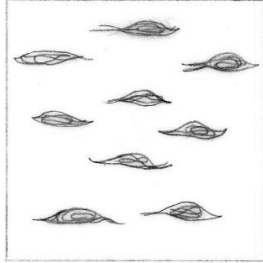
Çizim 3: Murad Hüdavendigâr, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 32b.



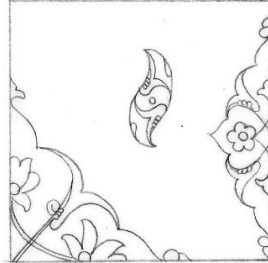
a



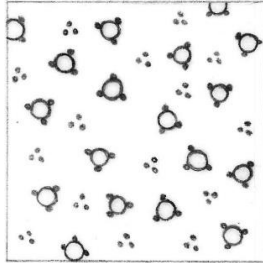
b



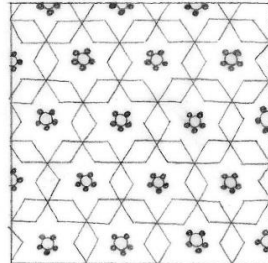
c



d



e



f

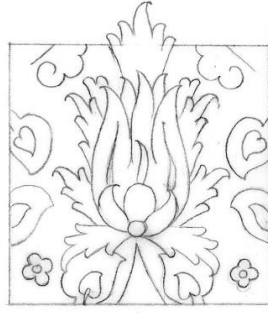
Çizim 3a-3f: Murad Hüdavendigâr portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 32b.



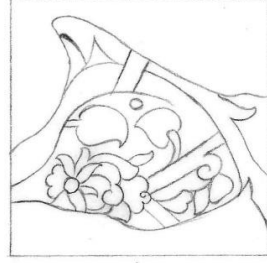
Belge 4: Yıldırım Bayezid, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâilil-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 36a.



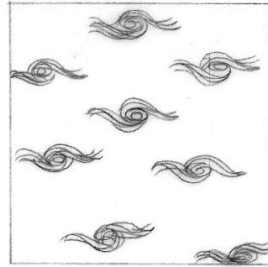
Çizim 4: Yıldırım Bayezid, *Kiyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 36a.



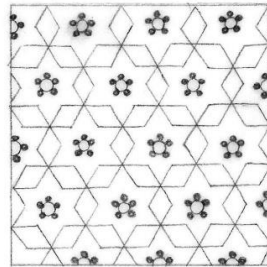
a



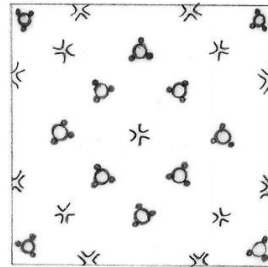
b



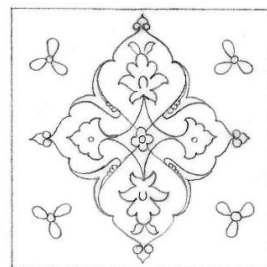
c



d



e

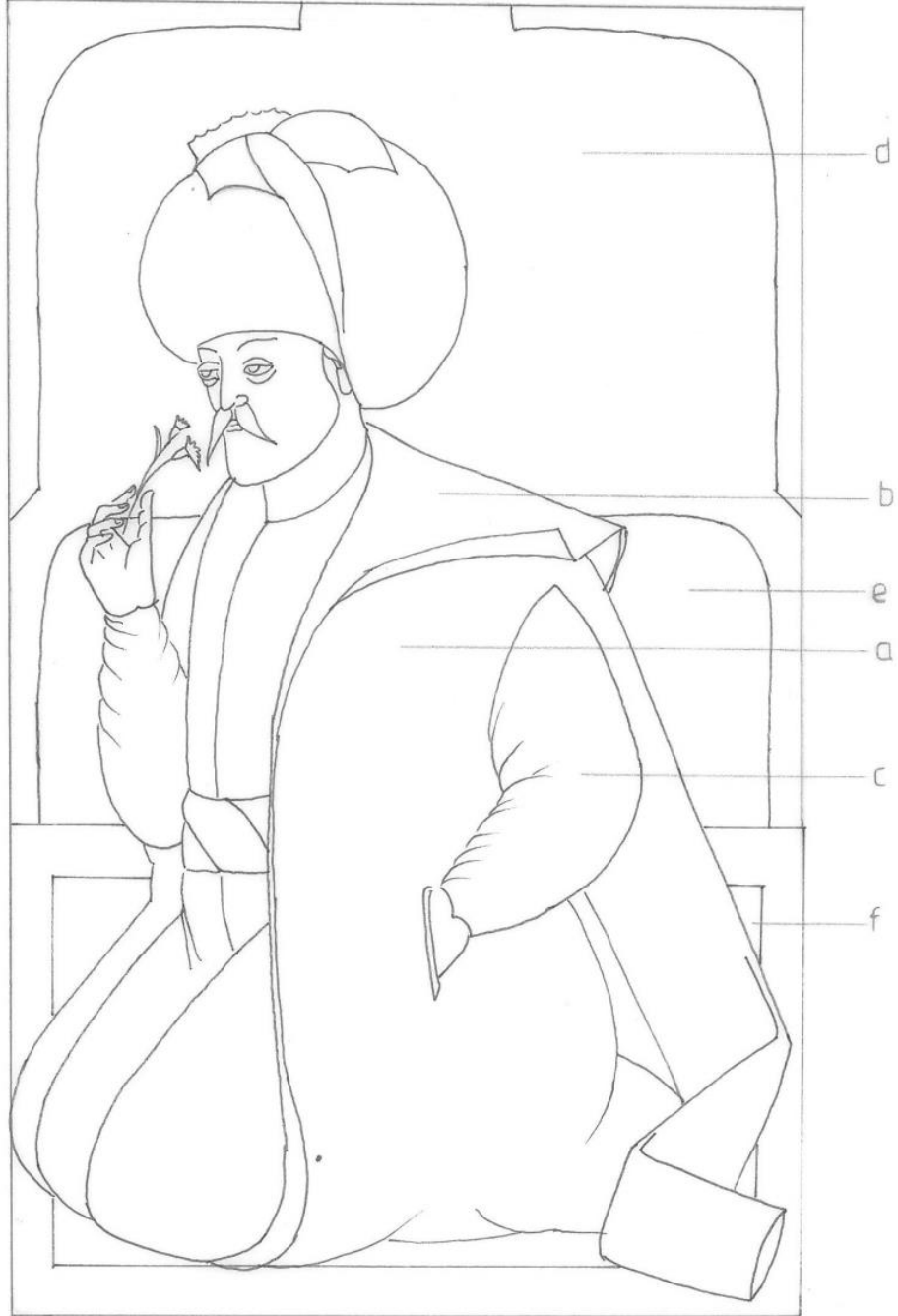


f

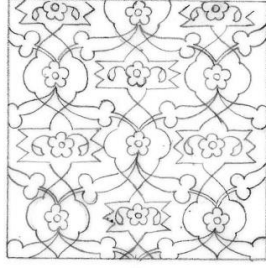
Çizim 4a-4f: Yıldırım Bayezid portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 36a.



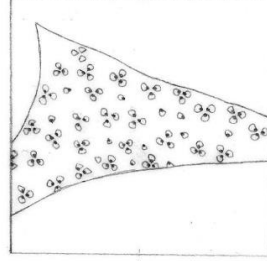
Belge 5: Çelebi Mehmed, *Kiyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 40b.



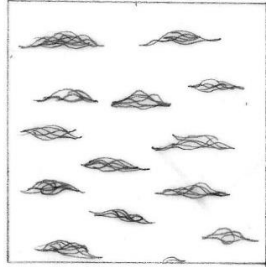
Çizim 5: Çelebi Mehmed, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 40b.



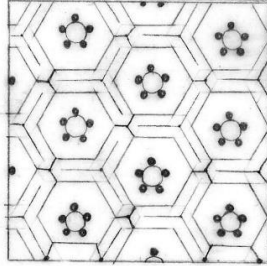
a



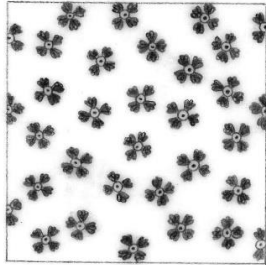
b



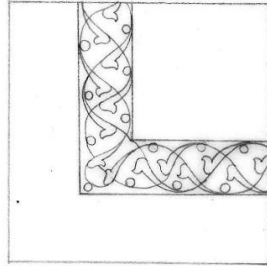
c



d



e



f

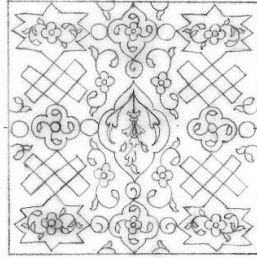
Çizim 5a-5f: Çelebi Mehmed portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 40b.



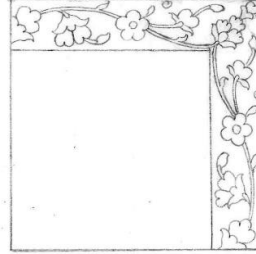
Belge 6: II. Murad, *Kiyâfeti'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 44a.



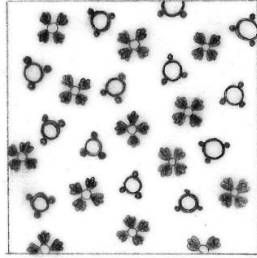
Çizim 6: II. Murad, *Kiyâfetü 'l-İnsâniyye fi Şemâli 'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 44a.



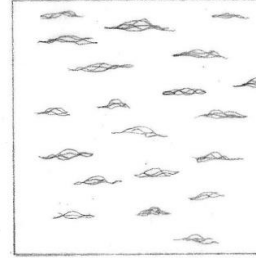
a



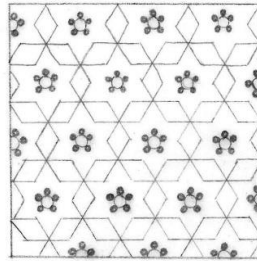
b



c



d



e

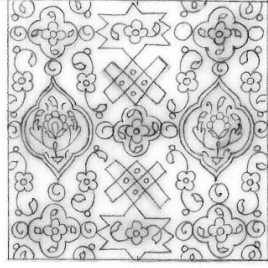
Çizim 6a-6e: II. Murad portresinde görülen desenler, II. Murad, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 44a.



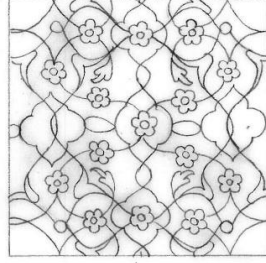
Belge 7: Fatih Sultan Mehmed, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 47b.



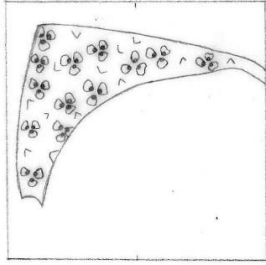
Çizim 7: Fatih Sultan Mehmed, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 47b.



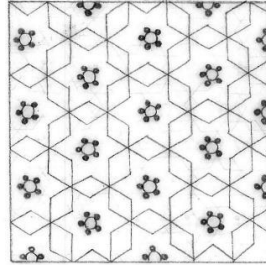
a



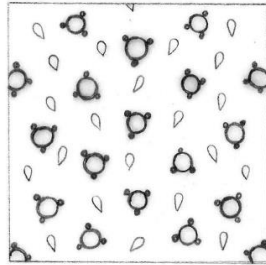
b



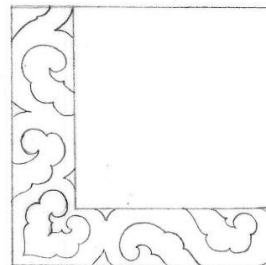
c



d



e



f

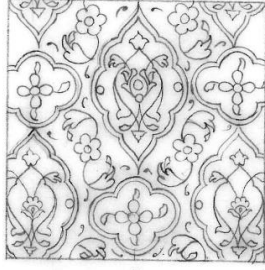
Çizim 7a-7f: Fatih Sultan Mehmed portresinde görülen desenler, Fatih Sultan Mehmed, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 47b.



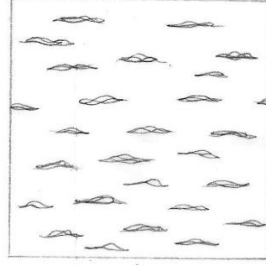
Belge 8: II. Bayezid, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 50a.



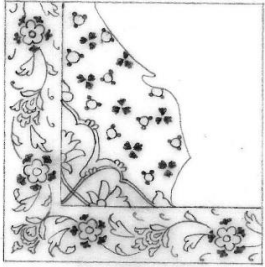
Çizim 8: II. Bayezid, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 50a.



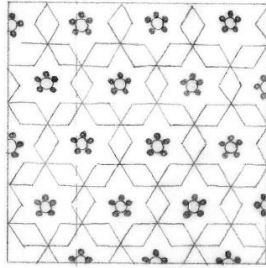
a



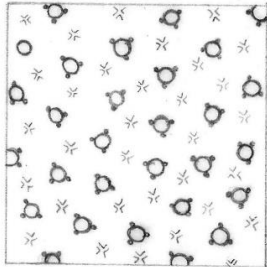
b



c



d



e

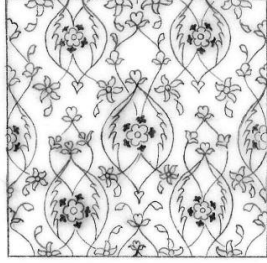
Çizim 8a-8e: II. Bayezid portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 50a.



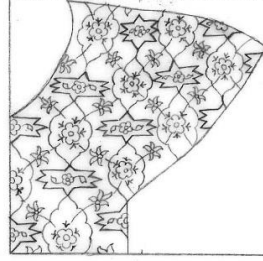
Belge 9: Yavuz Sultan Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 54b.



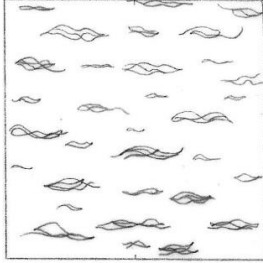
Çizim 9: Yavuz Sultan Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 54b.



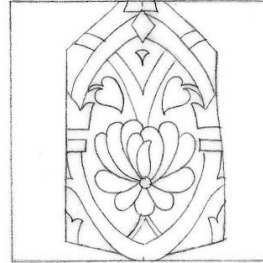
a



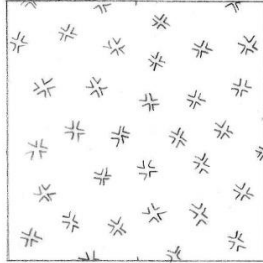
b



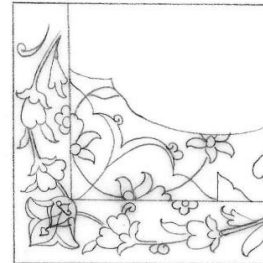
c



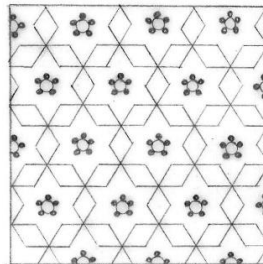
d



e



f



g

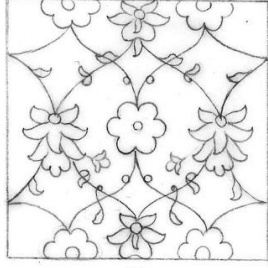
Çizim 9a-9g: Yavuz Sultan Selim portresinde görülen desenler, Yavuz Sultan Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 54b.



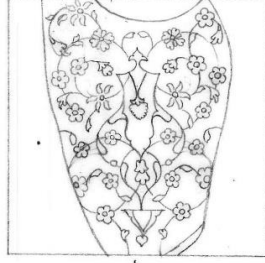
Belge 10: Kanunî Sultan Süleyman, Yavuz Sultan Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 61a.



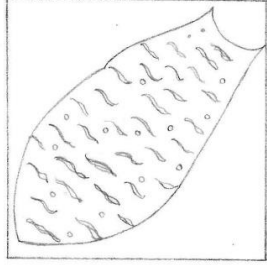
Çizim 10: Kanunî Sultan Süleyman, Yavuz Sultan Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 61a.



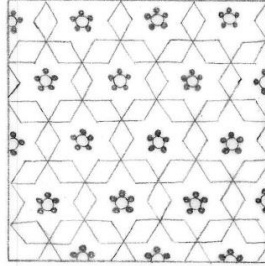
a



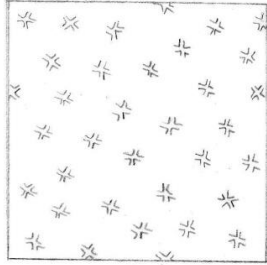
b



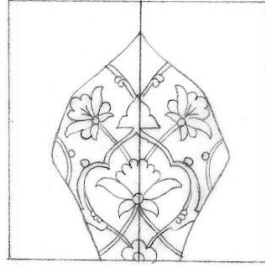
c



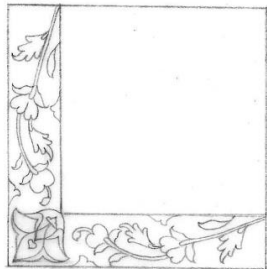
d



e



f

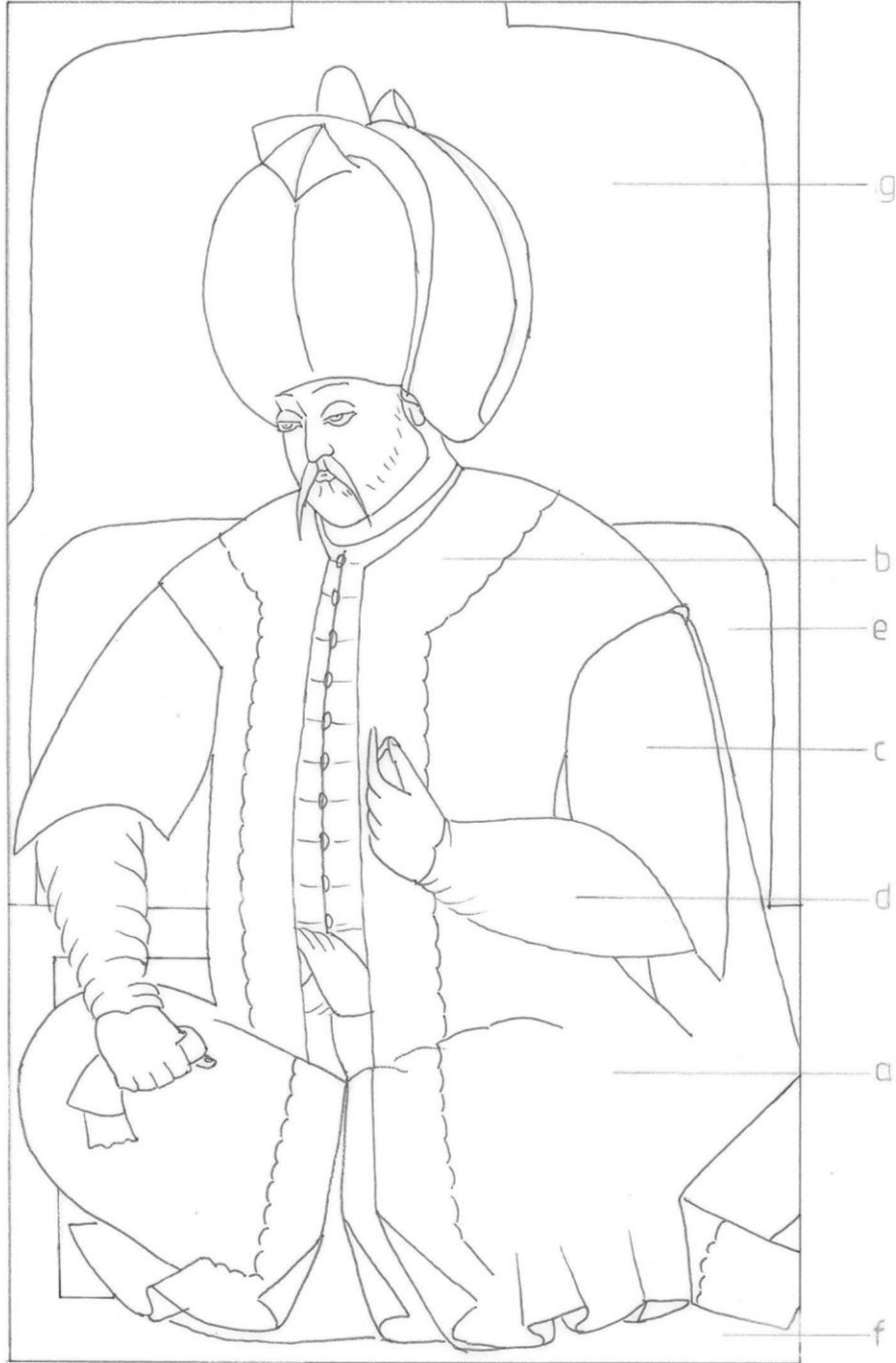


g

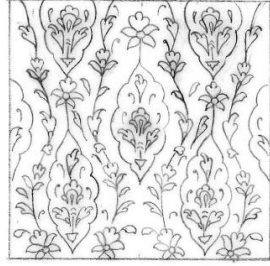
Çizim 10a-10g: Kanunî Sultan Süleyman portresinde görülen desenler, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 61a.



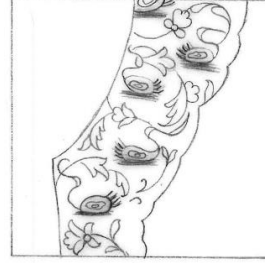
Belge 11: II. Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 66b.



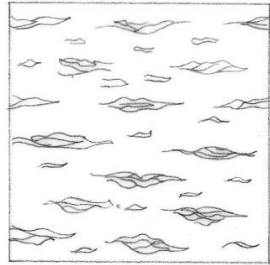
Çizim 11: II. Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 66b.



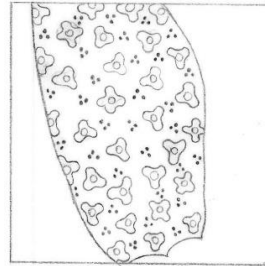
a



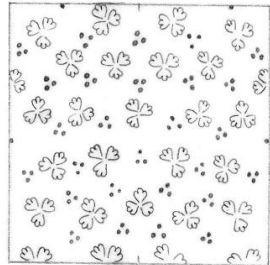
b



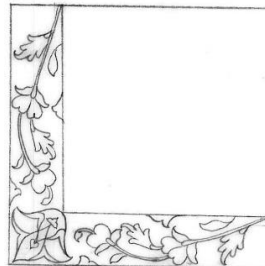
c



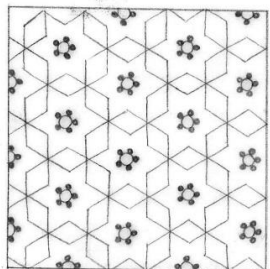
d



e

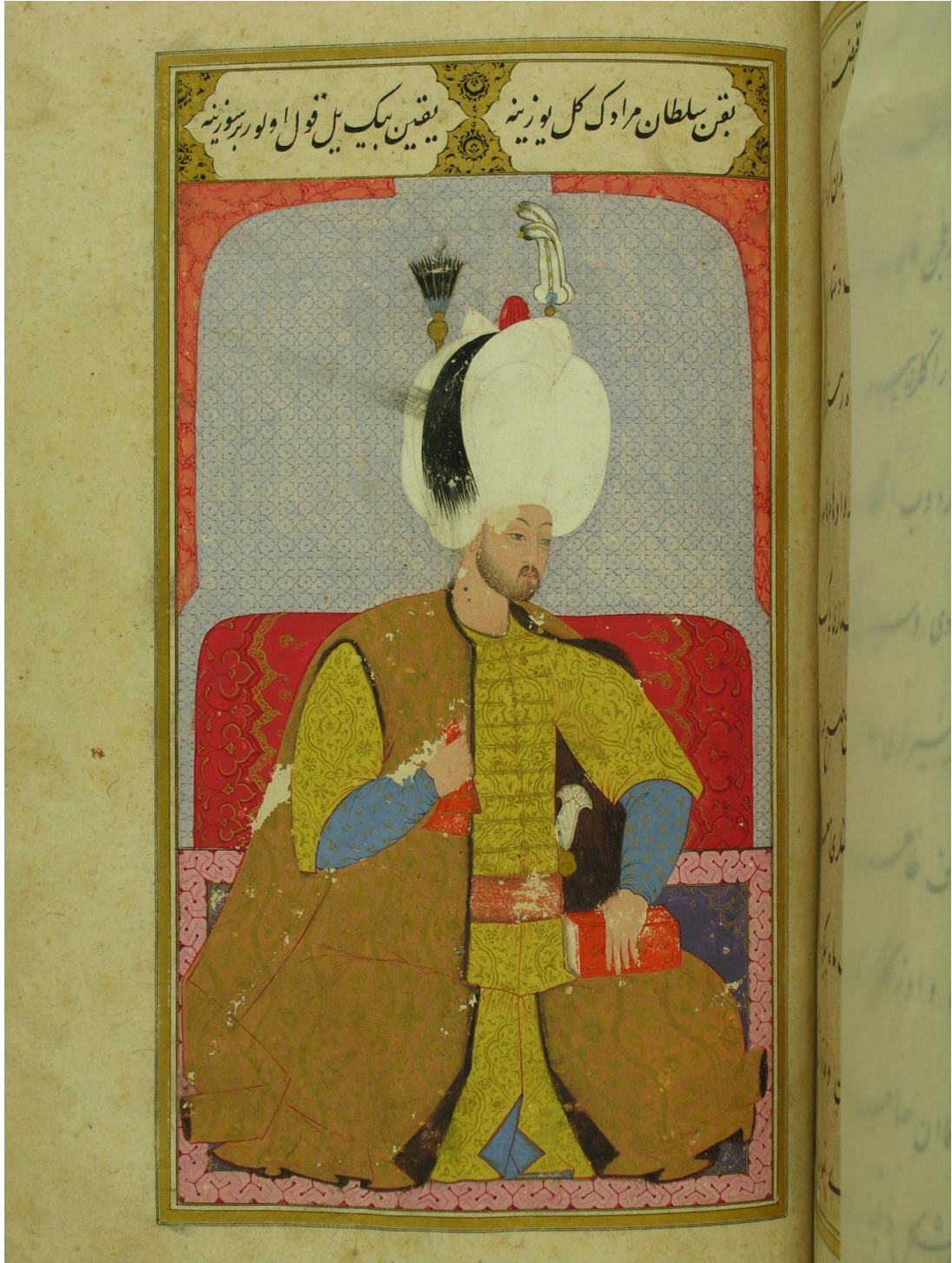


f

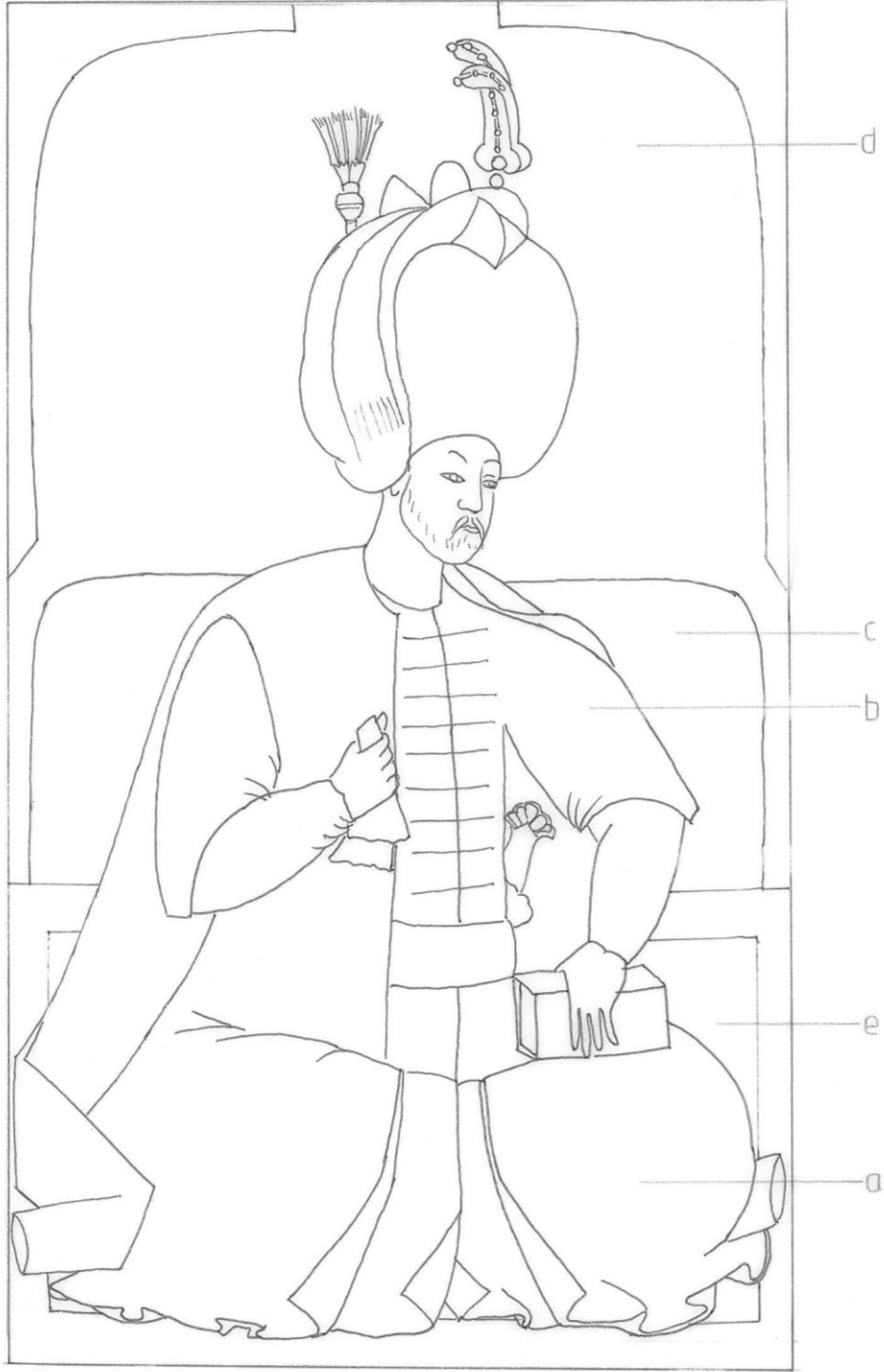


g

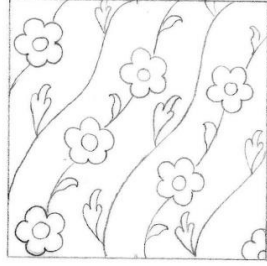
Çizim 11a-11g: II. Selim portresinde görülen desenler, II. Selim, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 66b.



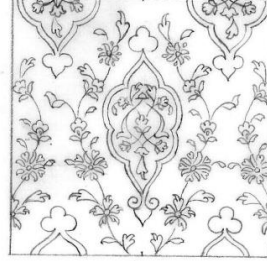
Belge 12: III. Murad, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 73a.



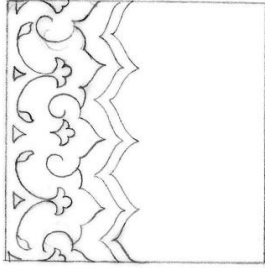
Çizim 12: III. Murad, *Kiyâfeti'l-İnsâniyye fî Şemâli'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 73a.



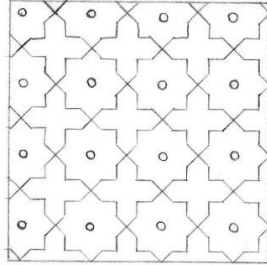
a



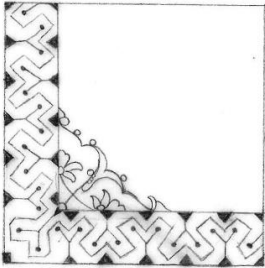
b



c



d



e

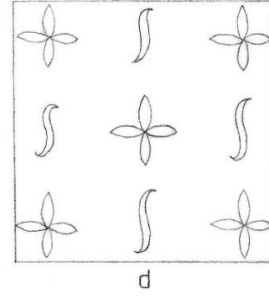
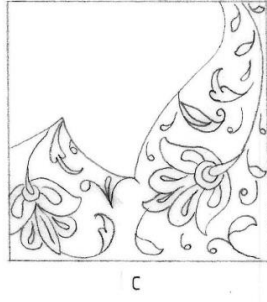
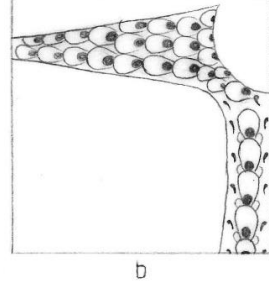
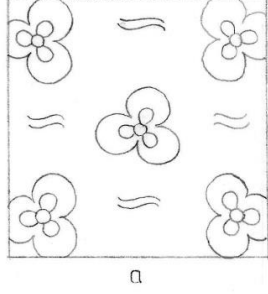
Çizim 12a-12e: III. Murad portresinde görülen desenler, III. Murad, *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye*, TSMK, H. 1563, y. 73a.



Belge 13: Osman Gazi, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 1b.



Çizim 13: Osman Gazi, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 1b.



Çizim 13a-13d: Osman Gazi portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 1b



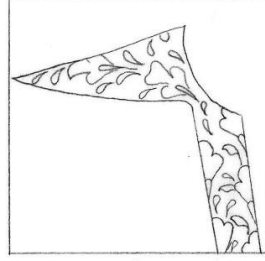
Belge 14: Orhan Gazi, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3a.



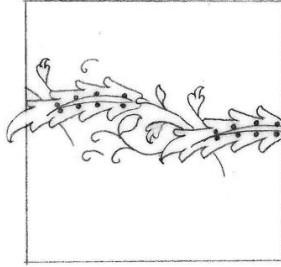
Çizim 14: Orhan Gazi, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3a.



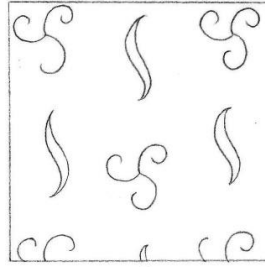
a



b



c



d

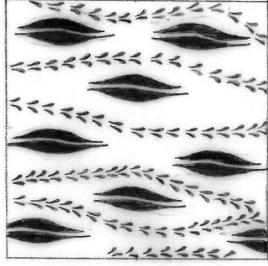
Çizim 14a-14d: Orhan Gazi portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3a.



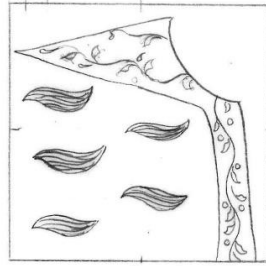
Belge 15: Murad Hüdavendigâr, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3b.



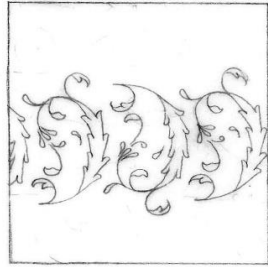
Çizim 15: Murad Hüdavendigâr, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3b.



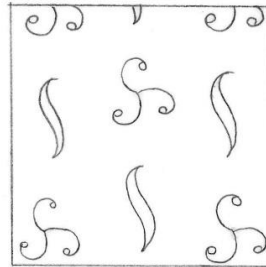
a



b



c



d

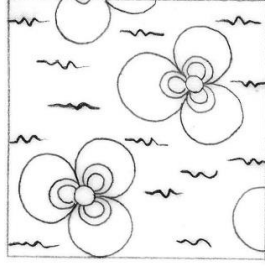
Çizim 15a-15d: Murad Hüdavendigâr portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 3b.



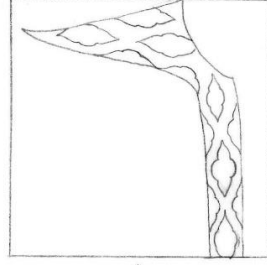
Belge 16: Yıldırım Bayezid, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5a.



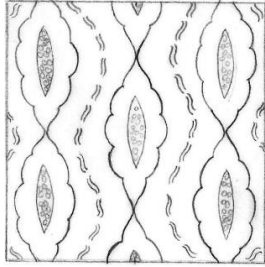
Çizim 16: Yıldırım Bayezid, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5a.



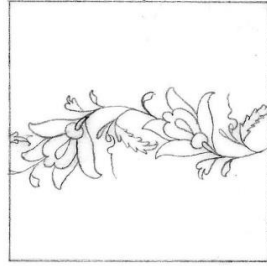
a



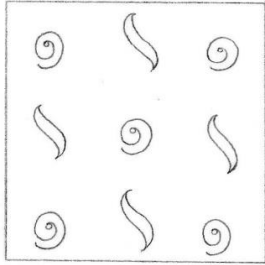
b



c



d

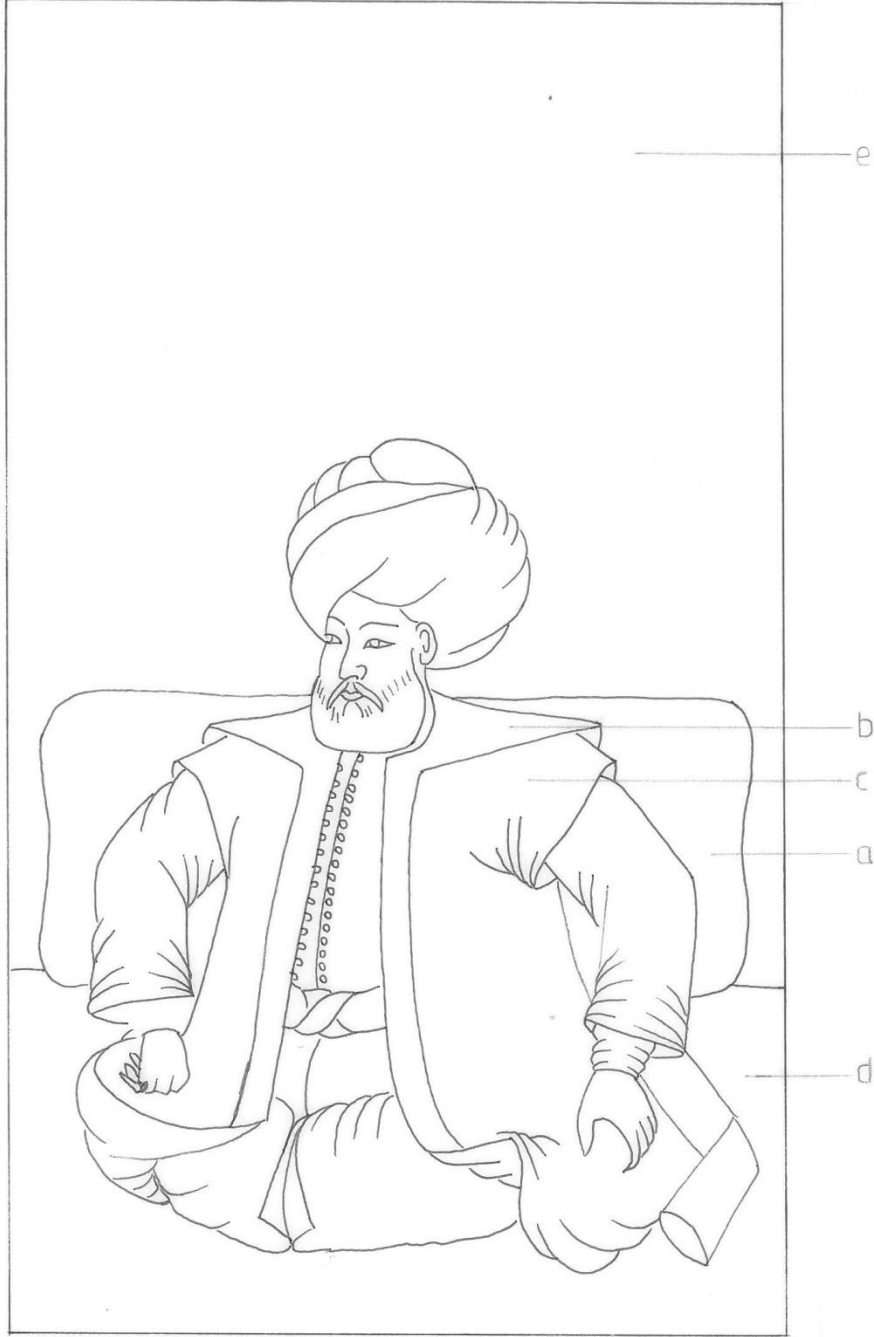


e

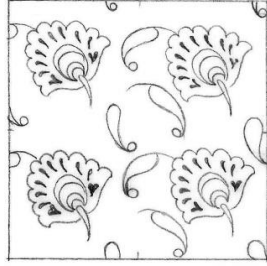
Çizim 16a-16e: Yıldırım Bayezid portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5a.



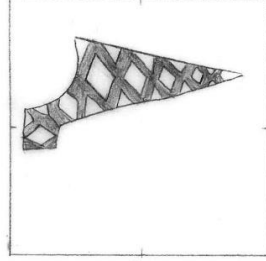
Belge 17: Çelebi Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5b.



Çizim 17: Çelebi Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5b.



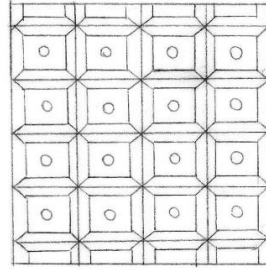
a



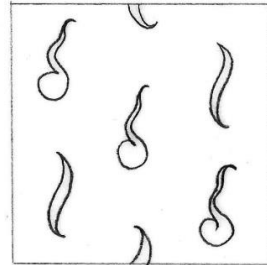
b



c



d

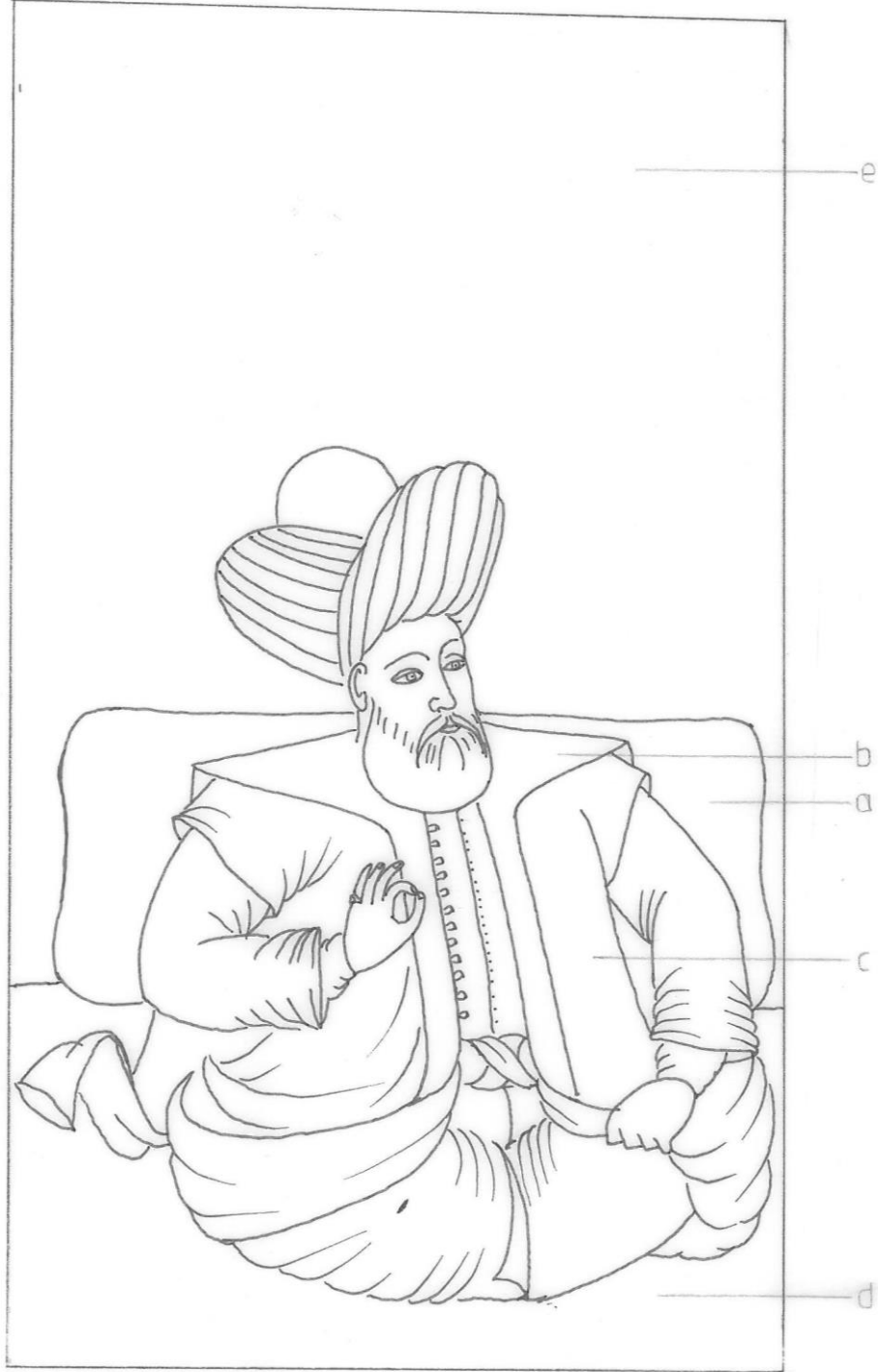


e

Çizim 17a-17e: Çelebi Mehmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 5b.



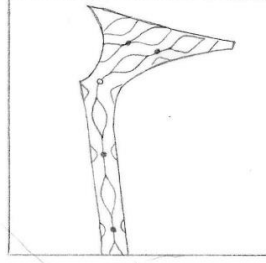
Belge 18: II. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7a.



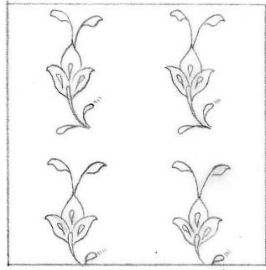
Çizim 18: II. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7a.



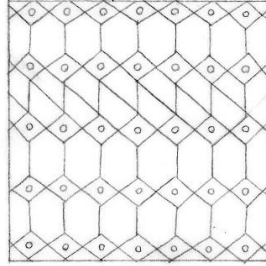
a



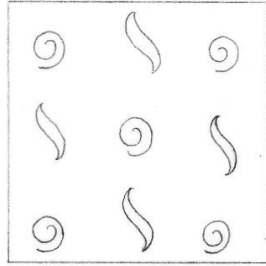
b



c



d



e

Çizim 18a-18e: II. Murad portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7a.



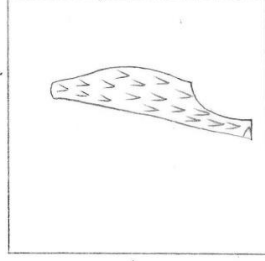
Belge 19: Fatih Sultan Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7b.



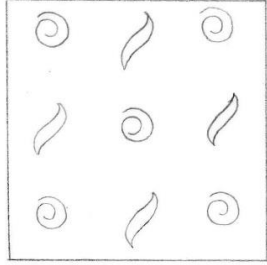
Çizim 19: Fatih Sultan Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7b.



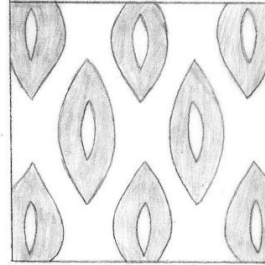
a



b



c



d

Çizim 19a-19d: Fatih Sultan Mehmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 7b.



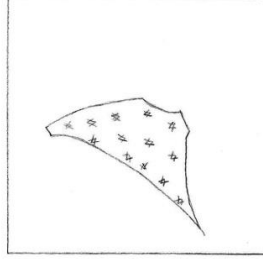
Belge 20: II. Bayezid, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9a.



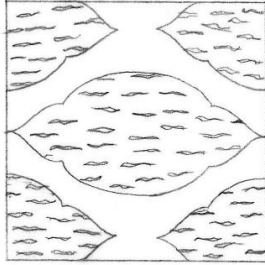
Çizim 20: II. Bayezid, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9a.



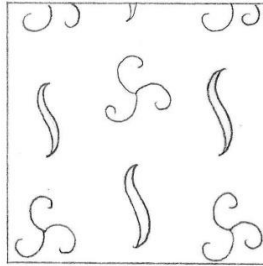
a



b



c

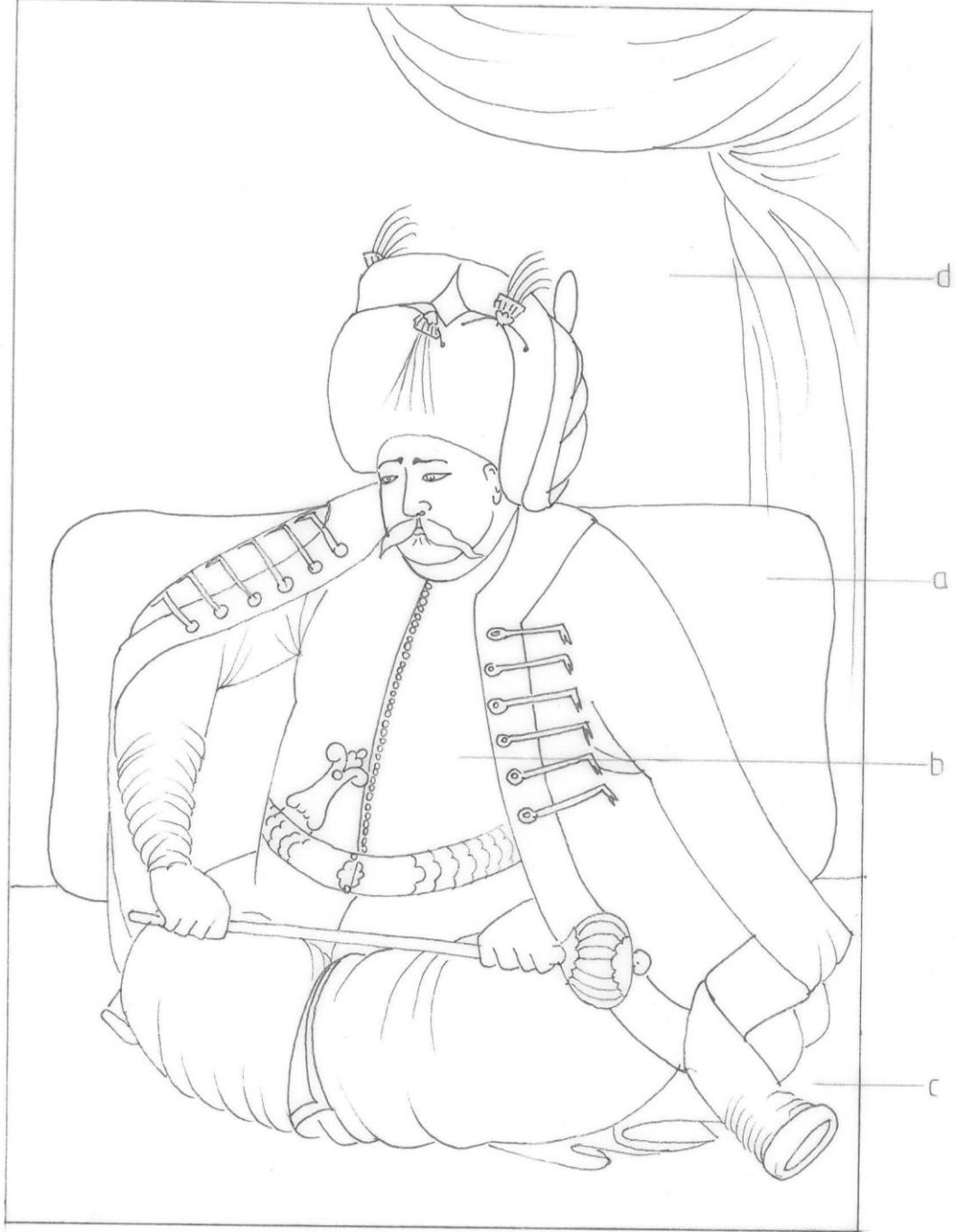


d

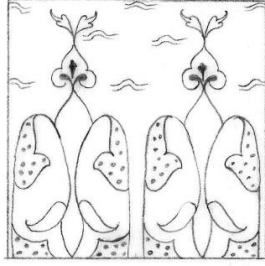
Çizim 20a-20d: II. Bayezid portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9a.



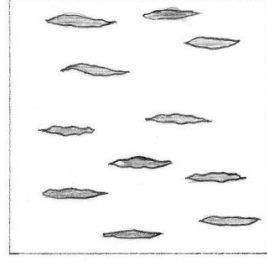
Belge 21: Yavuz Sultan Selim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9b.



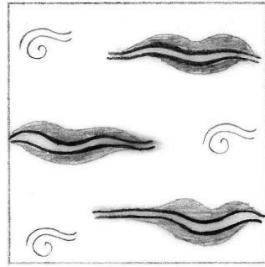
Çizim 21: Yavuz Sultan Selim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9b.



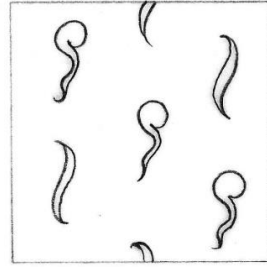
a



b



c



d

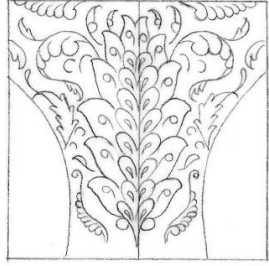
Çizim 21a-21d: Yavuz Sultan Selim portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 9b.



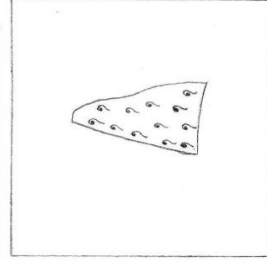
Belge 22: Kanunî Sultan Süleyman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10a.



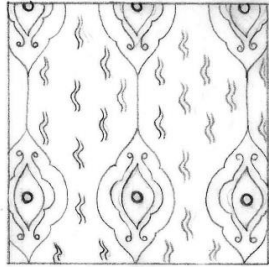
Çizim 22: Kanunî Sultan Süleyman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10a.



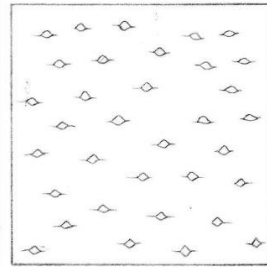
a



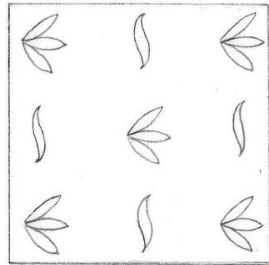
b



c



d

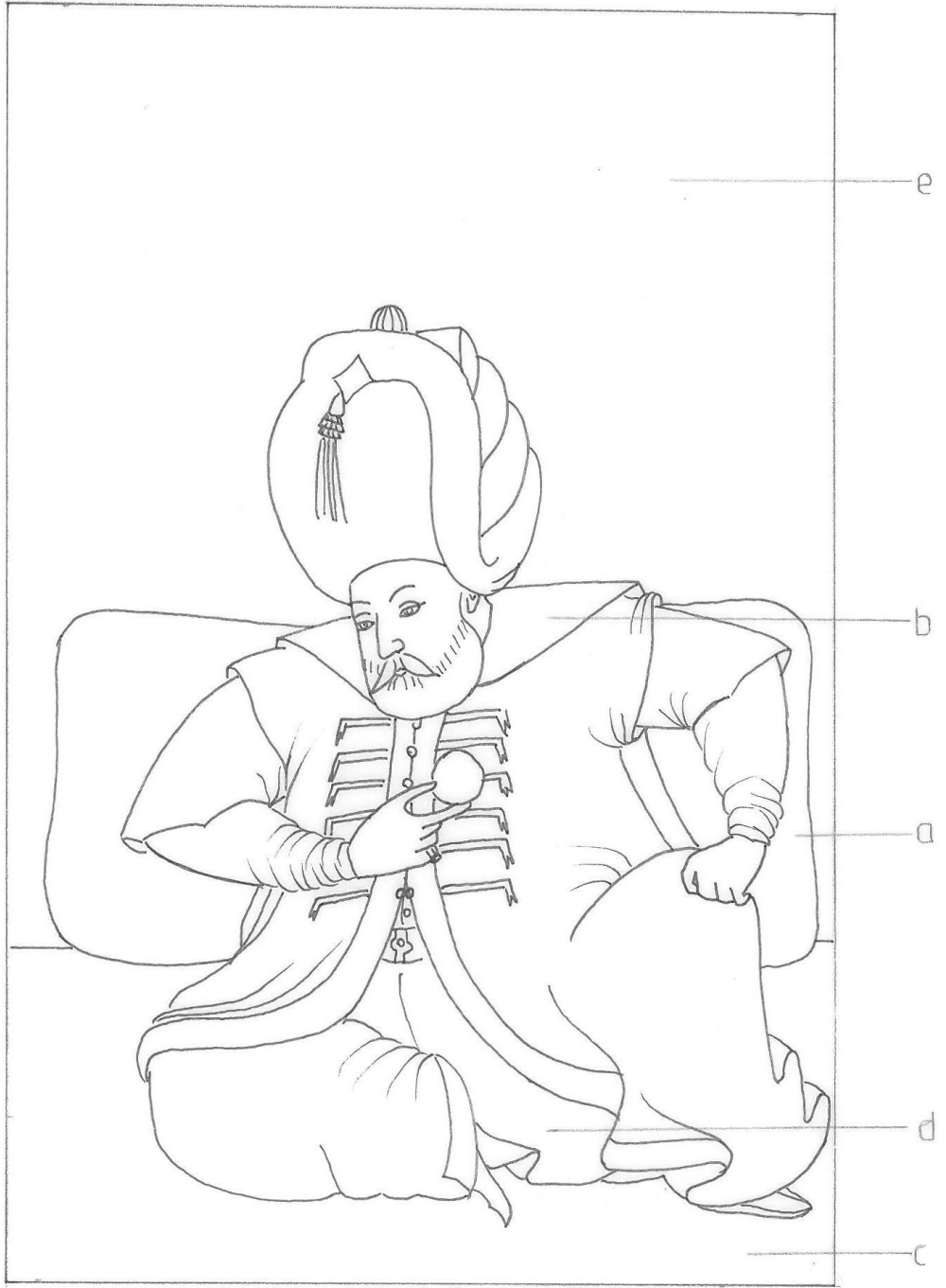


e

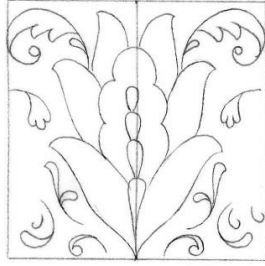
Çizim 22a-22e: Kanunî Sultan Süleyman portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10a.



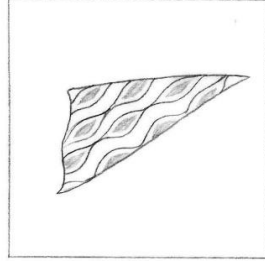
Belge 23: II. Selim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10b.



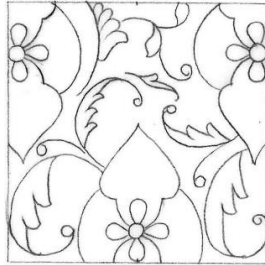
Çizim 23: II. Selim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10b.,



a



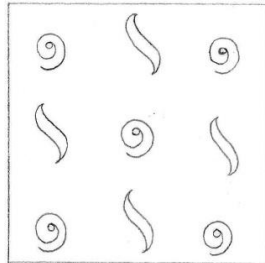
b



c



d

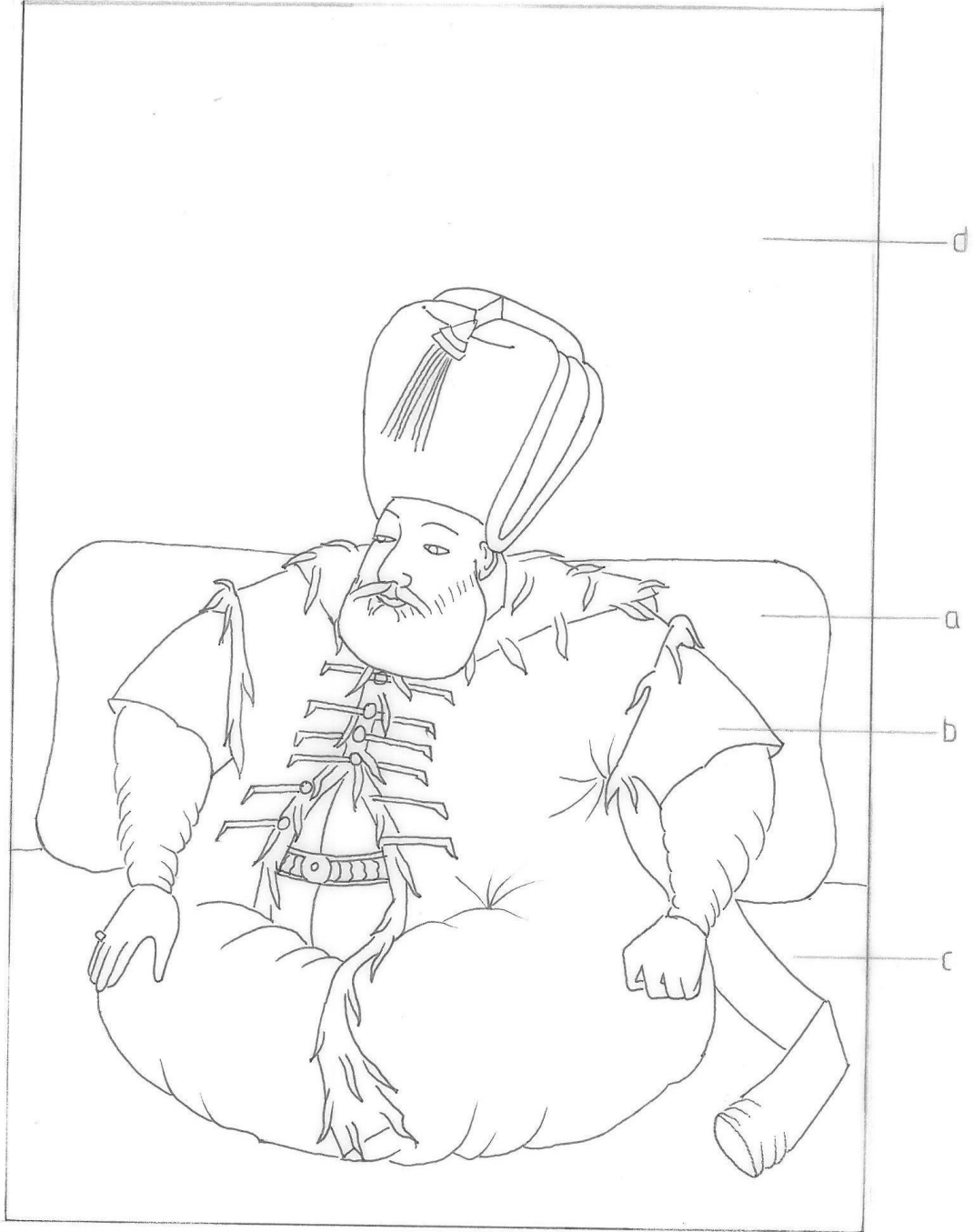


e

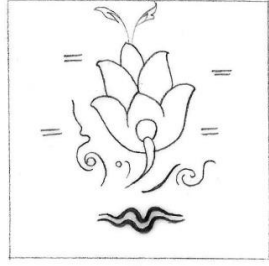
Çizim 23a-23e: II. Selim portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 10b.



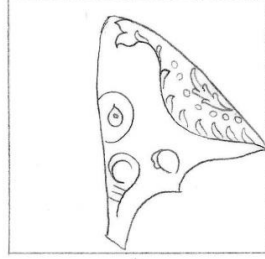
Belge 24: III. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12a.



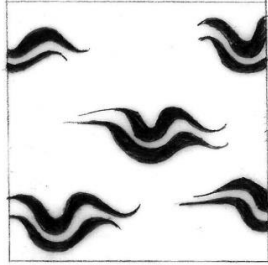
Çizim 24: III. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12a.



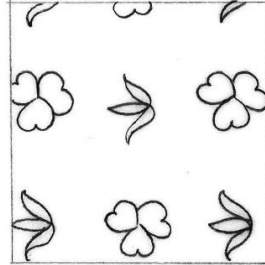
a



b



c

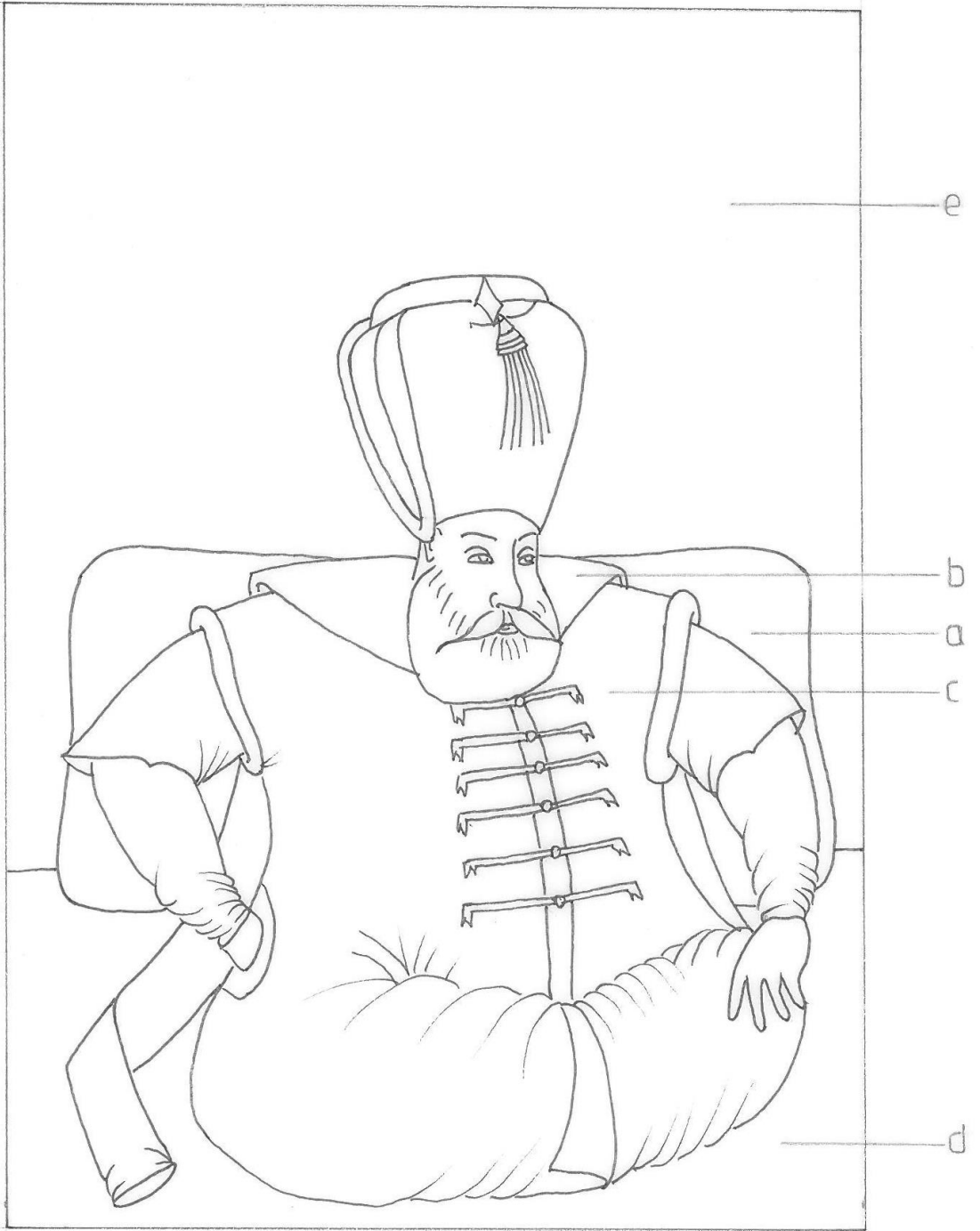


d

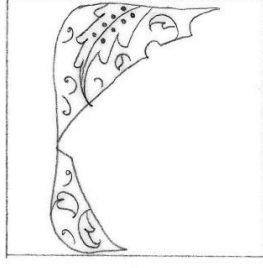
Çizim 24a-24d: III. Murad portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12a.



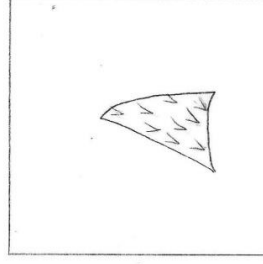
Belge 25: III. Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12b.



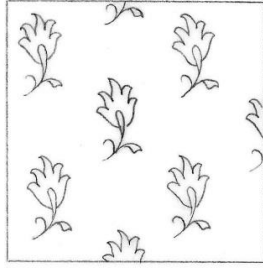
Çizim 25: III. Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12b.



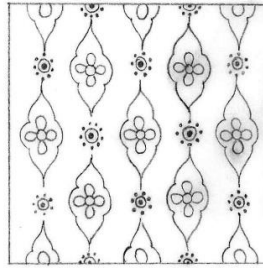
a



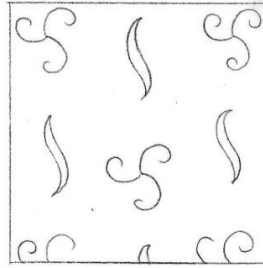
b



c



d



e

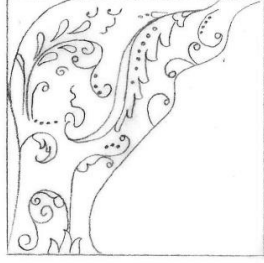
Çizim 25a-25e: III. Mehmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 12b.



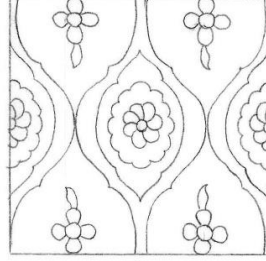
Belge 26: I. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14a.



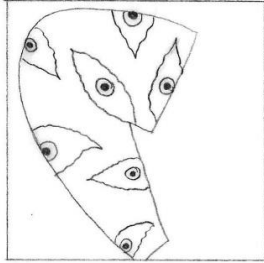
Çizim 26: I. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14a.



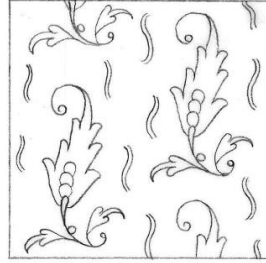
a



b



c

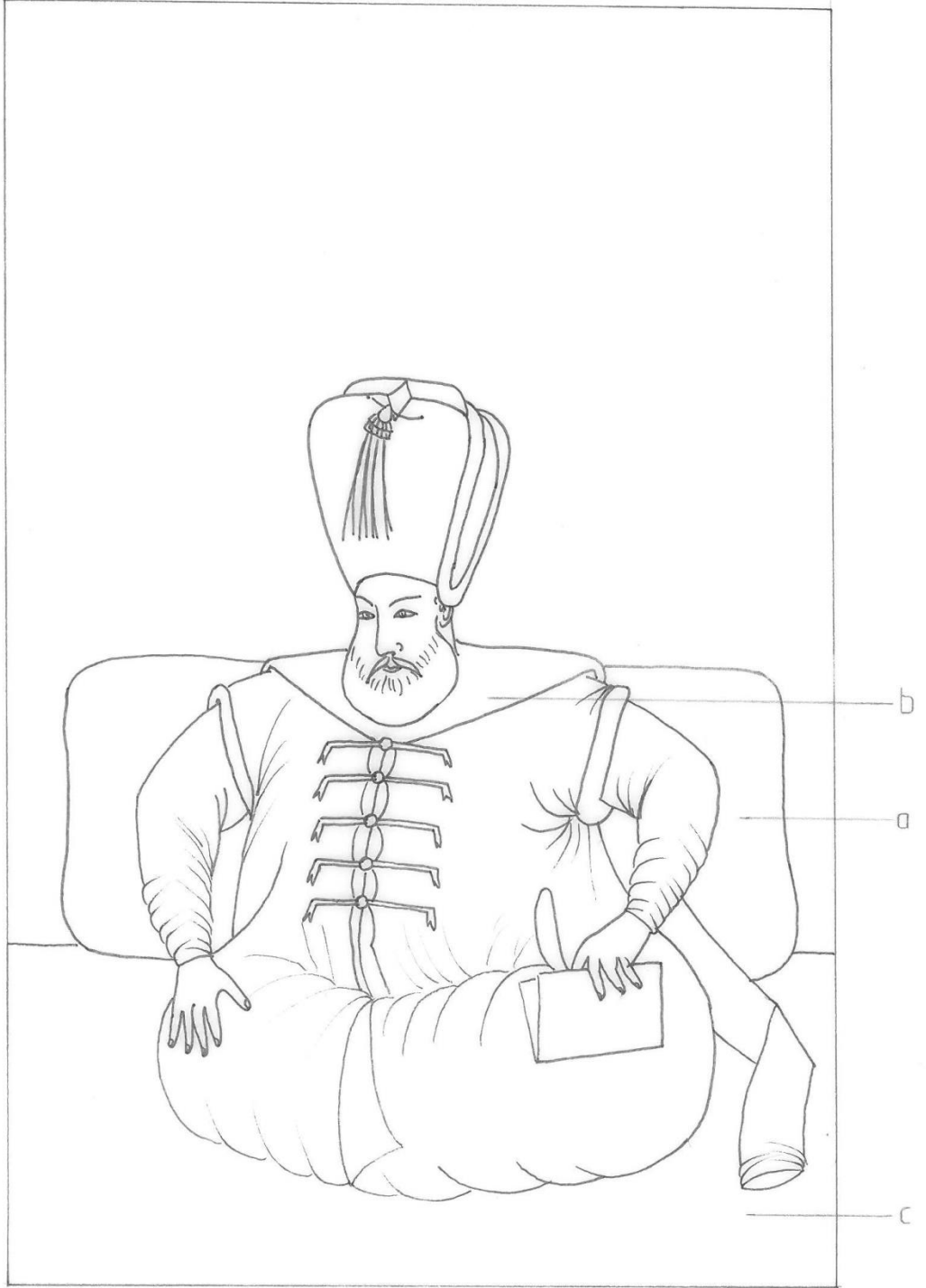


d

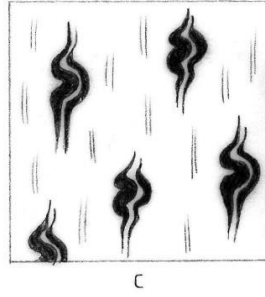
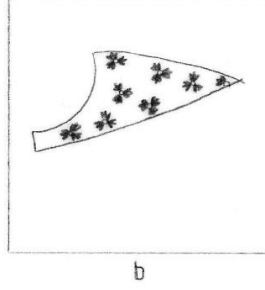
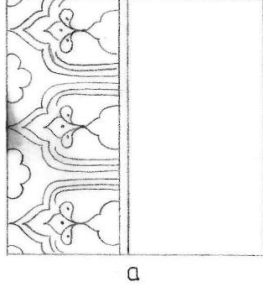
Çizim 26a-26d: I. Ahmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14a.



Belge 27: I. Mustafa, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14b.



Çizim 27: I. Mustafa, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14b.



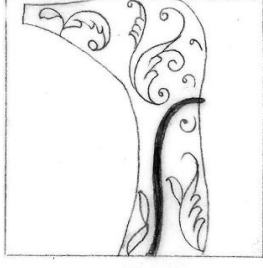
Çizim 27a-27c: I. Mustafa portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 14b.



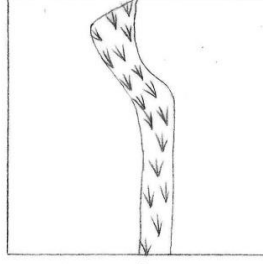
Belge 28: II. Osman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16a.



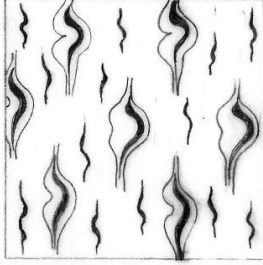
Çizim 28: I. Osman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16a.



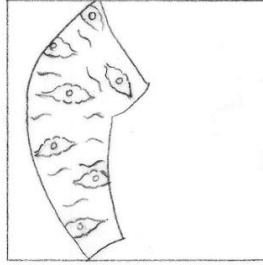
a



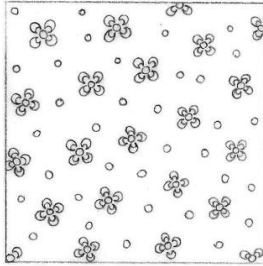
b



c



d



e

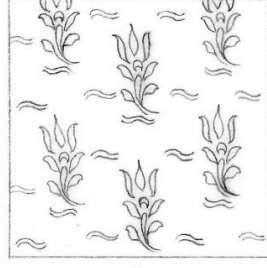
Çizim 28a-28e: I. Osman portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16a.



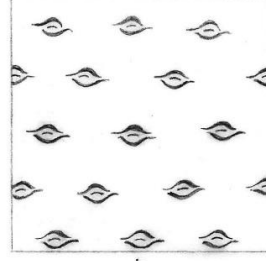
Belge 29: IV. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16b.



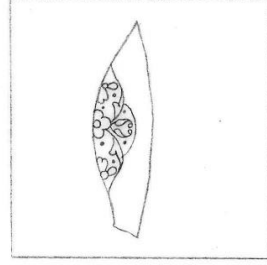
Çizim 29: IV. Murad, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16b.



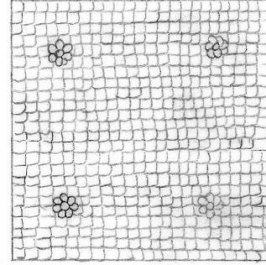
a



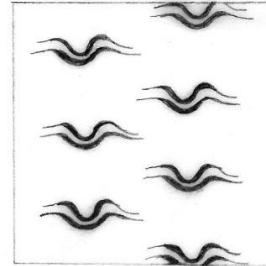
b



c



d



e

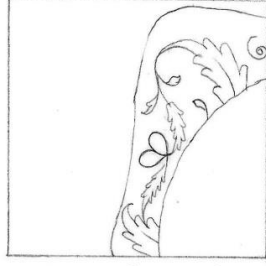
Çizim 29a-29e: IV. Murad portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 16b.



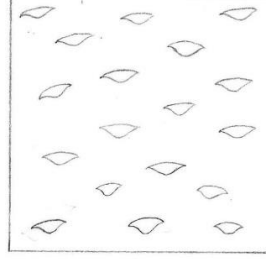
Belge 30: Sultan İbrahim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 18a.



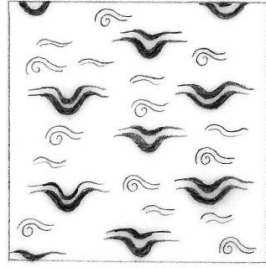
Çizim 30: Sultan İbrahim, *Kebir Musavver Silsilenâme*, A. 3109, y. 18a.



a



b

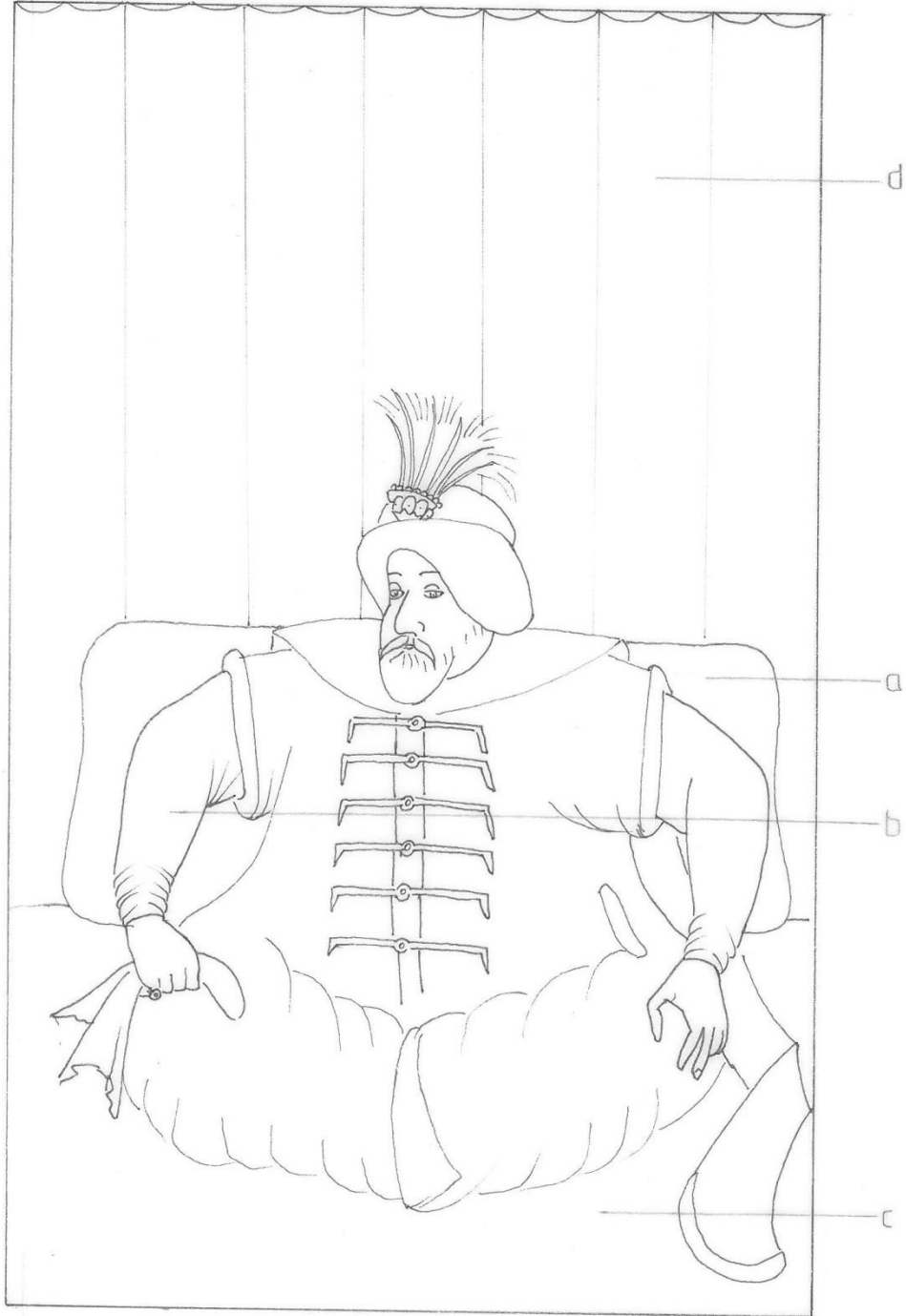


c

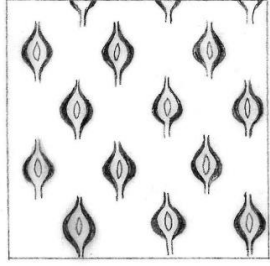
Çizim 30a-30c: Sultan İbrahim portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 18a.



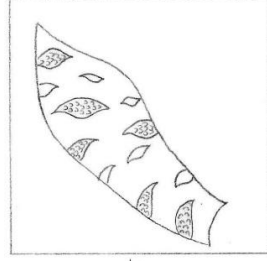
Belge 31: IV. Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 18b.



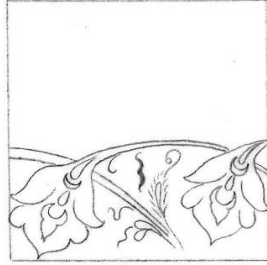
Çizim 31: IV. Mehmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 18b.



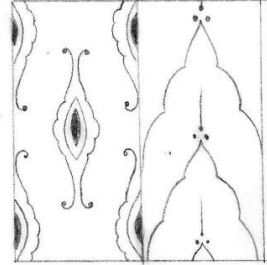
a



b

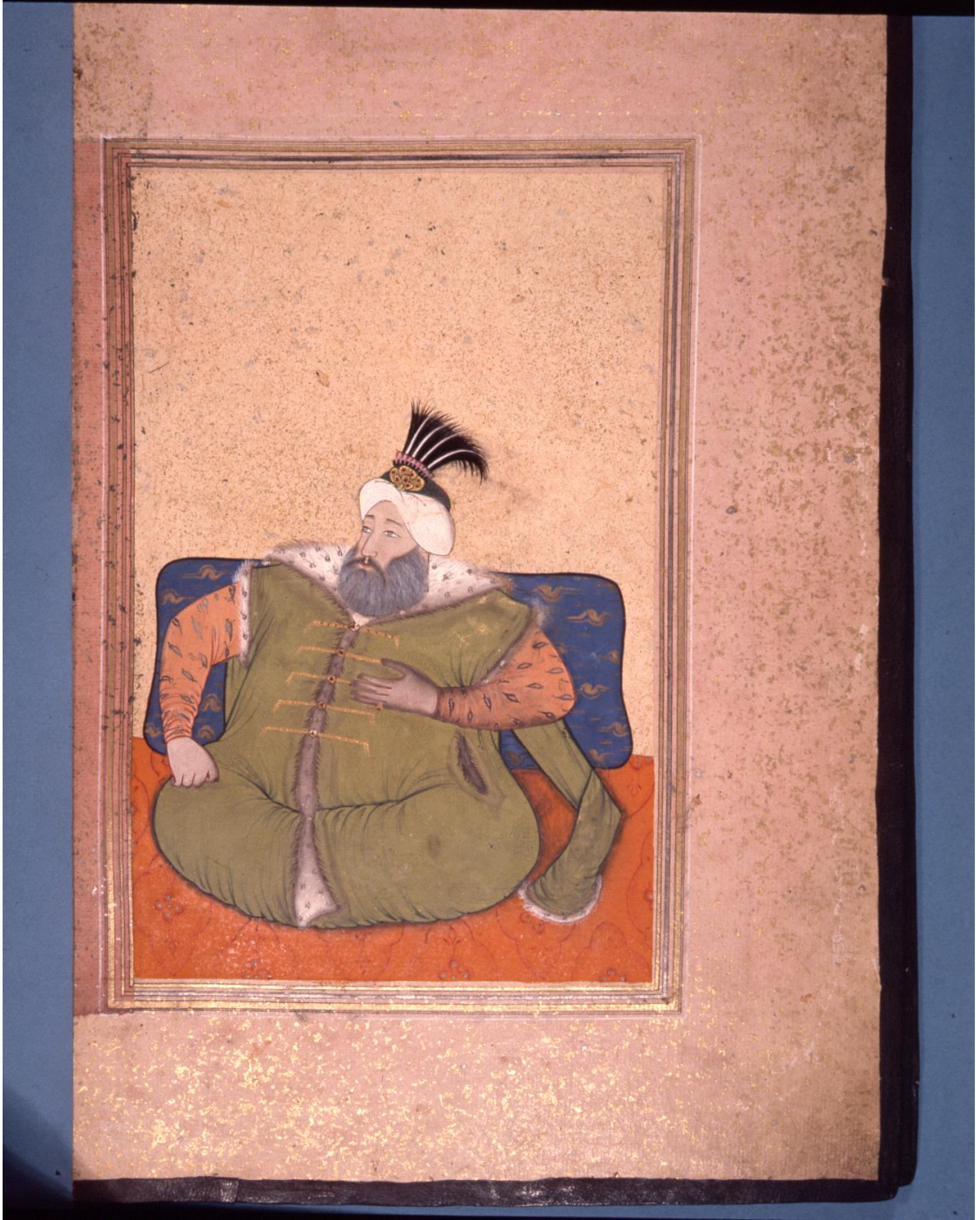


c



d

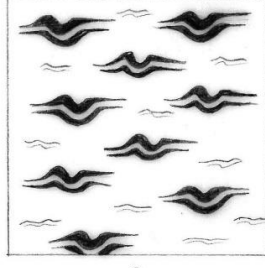
Çizim 31a-31d: IV. Mehmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 18b.



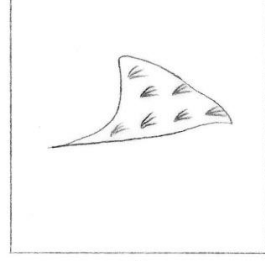
Belge 32: II. Süleyman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 20a.



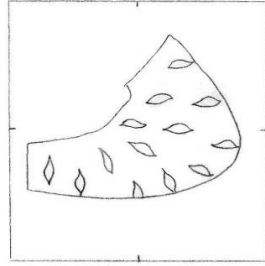
Çizim 32: II. Süleyman, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 20a.



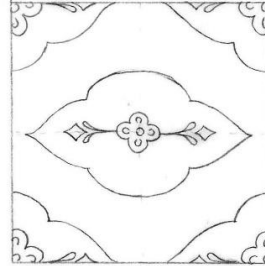
a



b



c



d

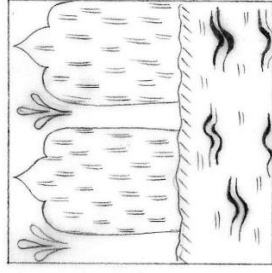
Çizim 32a-32d: II. Süleyman portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 20a.



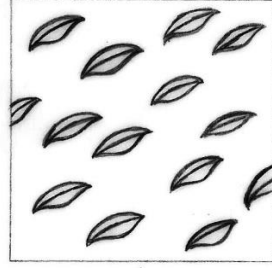
Belge 33: II. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 20b.



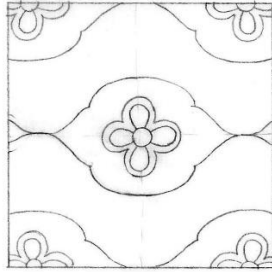
Çizim 33: II. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK. A. 3109, y. 20b.



a



b



c

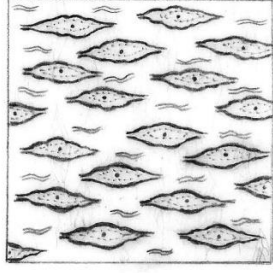
Çizim 33a-33c: II. Ahmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 20b.



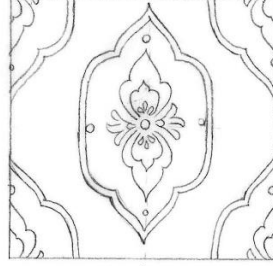
Belge 34: II. Mustafa, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22a.



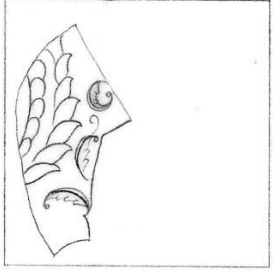
Çizim 34: II. Mustafa, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22a.



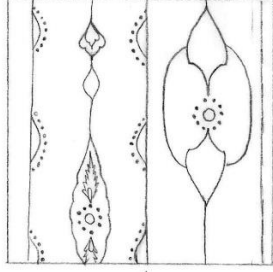
a



b



c



d

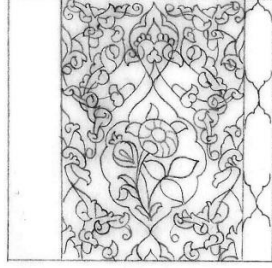
Çizim 34a-34d: II. Mustafa portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22a.



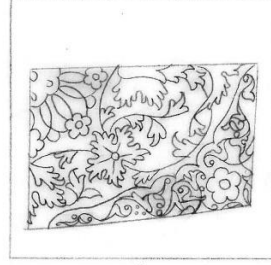
Belge 35: III. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22b.



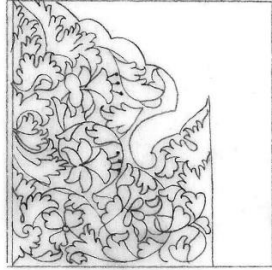
Çizim 35: III. Ahmed, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22b.



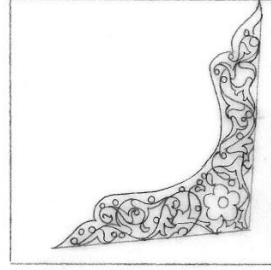
a



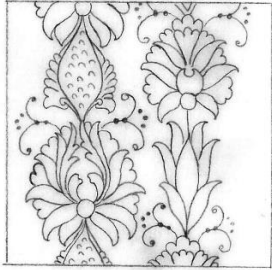
b



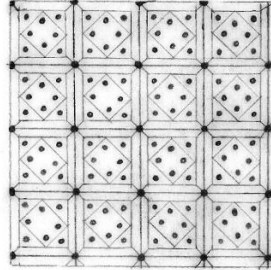
c



d



e



f

Çizim 35a-35f: III. Ahmed portresinde görülen desenler, *Kebir Musavver Silsilenâme*, TSMK, A. 3109, y. 22b.

8. 1. Eser Raporları:

RAPOR (Eser 1)

Minyatür Tasarımı: Zaliha Peçe

Konusu: Fatih ve İstanbul

Ebatları: 15×23 cm

Tekniği: Guaş, suluboya ve akrilik boyanın kullanıldığı çalışmada tarama, akıtma, noktalama ve serbest fırça teknikleri uygulanmıştır.

Eserin Renk, Kompozisyon ve Tasarım Yönünden Tanıtılması: Eser, tezimizin konusuna paralel olması açısından padişah portreciliği alanında tasarlanmıştır. Nitekim bu amaçla Fatih ve İstanbul mimarisinden oluşan çalışmada Fatih'in portresi gerek boyutları gerekse akrilikle boyanan renkli zemini ile ana zeminden ayrılarak ön plana çıkarılmış ve böylece eserin merkezi haline getirilmiştir.

Nakkaş Osman (?-?) ve Levnî'nin (?-1732) tezimizin konusunu teşkil eden portre serilerinde kendilerinden önceki kalıpları kısmen devam ettirdikleri gibi bu çalışmada yer alan Fatih portresinde de Sinan Bey'e (?-1480 sonrası) atfedilen Fatih portresi (TSM, H. 2153, y. 145b) kalıp olarak kullanılarak aynı anlayış devam ettirilmiştir. Ancak bu mevcut kalıp, tıpkı Nakkaş Osman ve Levnî'nin portre serilerinde olduğu gibi gerek boyama tekniği, gerek desen, gerekse renk açısından sanatçının yorumu katılarak kısmen değiştirilmiştir.

Nitekim portrenin çehresinde zemini ten rengine boyanmak yerine kâğıd zemin renginin kullanılması ve bu zemin üzerine beyaz guaş ile noktalama yapılması, sakalın Sinan Bey portresindeki gibi sepya ile noktalanması yerine beyaz guaş ile tarama tekniği kullanarak yapılmış olması, kaftan kürkünün sepya renk yerine beyaz guaş ile ve de tarama tekniği kullanılarak yapılmış olması, kaftanın bordo renk üzerine çintemani deseni ile bezenmesi Sinan bey portresine yapılan yeni yorumlardır.

Eserde tıpkı Nakkaş Osman ve Levnî'nin portre serilerinde olduğu gibi bir mekân olgusu oluşturulmuş, mekânın kurgusunda İstanbul mimarisi ve İstanbul ile özdeşleşen erguvan çiçekleri kullanılarak, adeta birbirlerinden ayrı düşünülemeyen Fatih ve İstanbul ikilisi bir araya getirilmiştir.

Eserin üst kısmında kullanılan İstanbul mimarisi beyaz guaş ile serbest fırça tekniği kullanılarak yapılmış olup bu mimari, Nakkaş Osman serisindeki kemer gibi mekânın çatısını oluşturur. Bu çatı tezimizde değinmiş olduğumuz göğü sembolize eden ve göğün hükümdarı imgesine vurgu yapan kemer elemanına manaca da denk düşmüştür. İstanbul'un hükümdarı olmanın, göğün ve dolayısıyla cihanın hükümdarı olmaya denk düştüğü bu anlatımda, İstanbul üzerinden yapılan bu cihan hükümdarı vurgusu İstanbul'un cihan üzerindeki önemine de atıfta bulunur.

İstanbul'un yukarıdan aşağıya Fatih portresine doğru olan yöneliş hareketi, akma ve dökülme ya da çözülme hareketi olarak iki şekilde değerlendirilebilir. Böylece eser aslında iki yönlü mana içerir.

Bu hareket, akma, dökülme ve yağma olarak değerlendirildiğinde eser, aşğın kaybettiği maşuğuna (Fatih) duyduğu özlemi dile getirir. Nitekim ana zeminde geceyi ve dolayısıyla hüznü simgeleyen lacivert rengin kullanılmış olması bu manayı pekiştirir mahiyettedir. Bu ana zemin, akrilik boyaların paspartu kartonu üzerine akıtma tekniği kullanılarak boyanması ile elde edilmiştir.

Bu hareket çözülme hareketi olarak değerlendirildiğinde ise eser, aşğın maşuka duyduğu muhabbetten ötürü onun karşısındaki çaresizliğini, çözülüşünü dile getirir.



Eser 1 (Zaliha Erdoğan Peçe)

RAPOR (Eser 2)

Minyatür Tasarımı: Zaliha Peçe

Konusu: Murad Hüdavendigâr

Ebatları: 16,6×23,2

Tekniği: Altın, guaş, suluboya ve akrilik boyanın kullanıldığı çalışmada tarama, akıtma, noktalama ve sulandırma teknikleri uygulanmıştır.

Eserin Renk, Kompozisyon ve Tasarım Yönünden Tanıtılması: Eser, tezimizin konusuyla ilgili olması açısından padişah portresi odaklı bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Nitekim portrenin, lacivert zemin renkli desenli bir kaftan üzerinde, kompozisyonun en sol tarafında olacak şekilde, açık mavi fonlu ayrı bir pencere içerisine yerleştirilmiş olması eserdeki portre vurgusunu ön plana çıkarmak için bilhassa yapılmıştır.

Çalışma krem renkli bir paspartu kartonu üzerine çalışılmış olup portre ve kaftan deseni olmak üzere iki unsurdan oluşur. Bu iki kısım lacivert renkli desenli kaftan ile birbiri ile kaynaşmıştır.

Portre kısmı mavi fonlu ayrı bir pencere içerisine kompozisyonun sol yanına konumlandırılmış olup bu kısım alan olarak kompozisyonun üçte birlik kısmını oluşturur. Bu kısımda gerek kalıp kimi zamansa teknik açıdan Nakkaş Osman'ın (?-?) *Kıyafetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmaniyye* adlı eser için yapmış olduğu Murad Hüdavendigâr portresi kısmen kopya edilmiştir. Nitekim portrenin arkasında kullanılan açık mavi fon rengi, sultanın sarığının kıvrımlarında kullanılan tek düze kontürleme tekniği, sultanın üzerine giymiş olduğu entari ve kaftanda kullanılan renkler ve üzerindeki desen, Nakkaş Osman'ın bahsi geçen portresi bizzat kopya edilerek yapılmıştır. Böylece tıpkı Nakkaş Osman ve Levnî'nin (?-1732) portrelerinde görüldüğü gibi sanatçının kendinden önceki kalıpları kullanma geleneği devam ettirilmiştir. Bu kısımda sultanın sırtını yaslamış olduğu kısımda mavi fon üzerinde görülen gölgeler ise kendi yorumumuzdur. Bu gölgelendirme sepya renkli akrilik ile sulandırma tekniği uygulanarak yapılmıştır.

Bu alanda zemin boyamada sarığın tepeliği dışında akrilik boya kullanılmış olup boya, zemin üzerine, akıtma tekniği kullanılmak suretiyle uygulanmıştır. Sarığın tepeliği ise 24 ayar kırmızı altın kullanılmak suretiyle boyanmıştır.

Sultanın ehresinin yapımında Nakkaş Osman'ın portresi kalıp olarak kullanılmakla birlikte teknik olarak Nakkaş Osman'ın tekniklerine sadık kalınmamıştır. Burada kendi tekniklerimiz kullanılarak esere yeni bir yorum getirilmiştir. Zira gerek çehre üzerinde yer alan gölgelendirmeler ve bu glgelendirmelerde suluboya ile yapılan noktalama tekniği, gerekse sepya renkli akrilik boya ile sakalda yapılan taramalar tamamen kendi tekniğimiz kullanılarak esere katmış olduğumuz yorumlardır.

Eseri oluşturan ikinci unsur olan lacivert zemin renkli desenli kaftan ise çalışmanın alan olarak üçte ikilik kısmını oluşturur. Bu alanın zemini lacivert akrilik boya ile akıtma tekniği kullanılmak suretiyle boyanmıştır. Zemin boyamanın ardından, zeminin üzerine beyaz guaş ile kaftan deseni çalışılmıştır. Bu desen Nakkaş Osman'ın bahsi geçen portresinde alınarak aynı şekli ile kullanılmıştır.



Eser 2 (Zaliha Erdoğan Peçe)