

**T.C
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**TSMK, A. 3593 NO'LU SURNÂME-İ VEHBÎ'DEN SEÇİLMİŞ
MİNYATÜRLERİN KOMPOZİSYON VE RENK AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
SELİN DOĞANAY**

**Tez Danışmanı
YRD. DOÇ. DR. ÜLKÜ GEZER**

İstanbul 2017

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

TSMK, A. 3593 NO'LU SURNÂME-İ VEHBÎ'DEN SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN
KOMPOZİSYON VE RENK AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
SELİN DOĞANAY

Tez Danışmanı
YRD. DOÇ. DR. ÜLKÜ GEZER

İstanbul 2017

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “TSMK, A. 3593 NO’LU SURNÂME-İ VEHBÎ’DEN SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN KOMPOZİSYON VE RENK AÇISINDAN İNCELENMESİ” başlıklı çalışmanın; tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere bağlı olarak, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün safhalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tümünün kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu, kullandığım veri ve belgelerde hiçbir tahrifat yapılmadığını, bu tezin tamamı ya da herhangi bir kısmının bu üniversite ya da başka bir üniversitede daha önce yapılmış başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Selin Doğanay

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Selin Doğanay'a ait "TSMK, A. 3593 NO'LU SURNÂME-İ VEHBÎ'DEN SEÇİLMİŞ
MİNYATÜRLERİN KOMPOZİSYON VE RENK AÇISINDAN İNCELENMESİ" adlı
çalışma, jürimiz tarafından Geleneksel Türk Sanatları Ana sanat Dalı, Minyatür Sanat Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üye Doç Dr. Ülkü GEZER
(Danışman)

Üye Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI

Üye Prof. Dr. Banu MAHİR

Tez No :
Tez Savunma Tarihi: 16/06/2017

ONAY

Prof. Dr. Aydın Uğurlu
Enstitü Müdürü
..../..../20....

ÖZET

18. Yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin özellikle sanat alanında batıya açıldığı bir dönem olmuş ve beraberinde yenilenme çabaları hız kazanmıştır. Bu dönemin sultanı olan III. Ahmed ise sanata olan ilgisiyle adından söz ettirmiştir.

Batılılaşmanın hızla yaşandığı bu yıllarda, askerî ve siyasî olayların yanı sıra sanat da büyük ölçüde etkilenmiştir. Bunda İstanbul'a gelen yabancı ressamın katkısı büyüktür. Dönemin önemli nakkaşı olan Levnî de çalışmalarında başlattığı yeni tarz ile adından söz ettirmiş ve başyapıtı olan "Surnâme-i Vehbî"yi hazırlamıştır. Sultan'ın dört oğlunun sünnet düğünü şenliklerini 137 minyatürle anlatan nakkaş, geleneksel üsluptan kopmadan minyatürlerini hazırlamıştır. Kompozisyon düzeni ve farklı renk anlayışı ile hazırladığı levhalarındaki her ayrıntı, onun gözlem gücünü gösterir niteliktedir. Minyatürlerin metinle bir bütün oluşturduğu bu son eser aynı zamanda Lale Devri'nin şatafatlı yapısını, dönemin kılık kıyafetini ve sosyal yaşantısını anlamak adına da bir belge niteliğindedir.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde olan bu nadide eserde incelenen kırk minyatürün kompozisyon düzeni, kendisinden önce yapılmış Osmanlı minyatür geleneğindeki kompozisyonlardan farklı özellikler göstermektedir. Levnî'nin kendine has olan bu tarzında, figür dizilişlerinde belli bir düzen tercih ettiği görülmüştür. Figür ve doğa ayrıntılarında kullanılan tonlamalı boyama şekli ile hacim etkisi sağlamış ve mîmaride perspektif kullanarak derinlik etkisi vermiştir. Sanatçı kullanmış olduğu bu kompozisyon düzenlerinde çağdaş tasarım prensiplerine uymuş ve bu anlayışta eserlerini vücuda getirmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Surnâme-i Vehbî, Levnî, Minyatür, Kompozisyon.

ABSTRACT

18. century had been a period of time when the Ottoman empire had expanded towards west especially in the fields of arts that had resulted in the acceleration of the renovation process. Sultan of the period, Ahmed the 3. , was often mentioned with his interest in arts.

In the related years while Westernization was accelerating rapidly, arts had been also influenced along with military and political events due to foreign painters coming to Istanbul. Levni, a valuable Nakkaş of the period, was known by the new method he had applied into his work and established “Surname-i Vehbi”, his masterpiece. Circumcision feasts of Sultan’s 4 sons were illustrated by the Nakkaş with 137 miniatures of which also had traditional patterns. Every detail in his paintings that were made by his unique composition design and different color perception reflects his observation power. This last work of his, in which the miniatures and the text have formed a whole understanding, is also a document showing the gaudy structure, dressing and social life style of the Tulip Era.

The composition design of the 40 miniatures examined in this unique work, which is placed at the Topkapı Palace Museum Library, differs from the compositions in Ottoman miniature tradition that were illustrated before. It is observed that Levni had used a specific figure alignment in this unique style of his. The tinted painting style used in figure and nature details has provided a volume impact and the perspective used in architecture has resulted in depth effect. The artist had pursued a modern design principle in his composition style and had created his work accordingly.

KEY WORDS: Surname-i Vehbi, Levni, Miniature, Composition.

ÖNSÖZ

Sanat, insanı ve içinde bulunduğu toplumu anlatan ve en önemlisi anlamlı kılan yegâne unsurdur. Bu bağlamda sanat eserleri de, o toplumun zenginliğinin inkâr edilemez kanıtlarıdır.

Osmanlı minyatür sanatı da, bizlere içinde bulunduğu dönemi anlatan resimli belgeler olma özelliğini taşır. Hiç kuşkusuz bu zengin alanda yapılacak olan her araştırma insana farklı kapılar aralayacaktır.

“TSMK, A. 3593 No’lu Surnâme-i Vehbî’den Seçilmiş Minyatürlerin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi ” başlıklı bu tezde amaçlanan da, 18. Yüzyıla damgasını vuran Nakkaş Levnî’nin hem batıya olan ilgisini hem de gelenekten kopmayan tavrını hangi sanatsal kaygılarla resimlerine yansıttığını bir nebze de olsa yansıtabilmektir. Bu büyük ustanın yapıtına az da olsa bakma fırsatını bulmam bana başlı başına ilham kaynağı olmuş ve çalışmanın ehemmiyetini hissettirmiştir.

Çalışmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen danışman hocalarım Prof. Dr. Banu Mahir, Yrd. Doç. Dr. Ülkü Gezer ve Öğr. Gör. Betül Bilgin hocama, her daim bilgi ve desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Hüsrev Subaşı hocama, hep yanımda olan ve sanata olan bağlılığımı gönülden destekleyen sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Üsküdar 2017

Selin Doğanay

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VI
KISALTMALAR	VIII
RESİM LİSTESİ	IX
ÇİZİM LİSTESİ	XIII

1. GİRİŞ..... 1

1.1. Çalışmanın Kapsamı, Amacı ve Yöntemi	2
1.2. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatına Genel Bir Bakış.....	3

2. SÛRNÂME-İ VEHBÎ – YAZARI VE NAKKAŞI 7

2.1. III. Ahmed Dönemi’nde Kültür ve Sanat Ortamı.....	8
2.2. Sûrnâme-i Vehbî’nin Yazarı Şair Vehbî.....	9
2.3. Sûrnâme-i Vehbî’nin Nakkaşı Levnî ve Eserleri	9

3. SÛRNÂME-İ VEHBÎ’DEN SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN KOMPOZİSYON VE RENK DÜZENİ..... 11

3.1. Minyatürde Tasarım İlkelerinin Kullanımı	11
3.2. TSMK, A. 3593, y. 6b-7a’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	13
3.3. TSMK, A. 3593, y. 10b-11a’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni.....	24
3.4. TSMK, A. 3593, y. 13b’nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	35
3.5. TSMK, A. 3593, y. 17b’nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	41
3.6. TSMK, A. 3593, y. 22b-23a’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni.....	47
3.7. TSMK, A. 3593, y. 34’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	58
3.8. TSMK, A. 3593, y. 37a’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	64
3.9. TSMK, A. 3593, y. 38b-39a’nın Kompozisyon ve Renk Düzeni.....	70
3.10. TSMK, A. 3593, y. 42b’nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	81

3.11. TSMK, A. 3593, y. 45a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	87
3.12. TSMK, A. 3593, y. 47a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	93
3.13. TSMK, A. 3593, y. 50a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	99
3.14. TSMK, A. 3593, y. 52a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	105
3.15. TSMK, A. 3593, y. 54a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	111
3.16. TSMK, A. 3593, y. 58a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	117
3.17. TSMK, A. 3593, y. 59b-60a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	123
3.18. TSMK, A. 3593, y. 67a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	134
3.19. TSMK, A. 3593, y. 72a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	140
3.20. TSMK, A. 3593, y. 74a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	145
3.21. TSMK, A. 3593, y. 80'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	151
3.22. TSMK, A. 3593, y. 83b-84a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	157
3.23. TSMK, A. 3593, y. 89b-90a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	168
3.24. TSMK, A. 3593, y. 92b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	179
3.25. TSMK, A. 3593, y. 98a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	185
3.26. TSMK, A. 3593, y. 101a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	191
3.27. TSMK, A. 3593, y. 113a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	197
3.28. TSMK, A. 3593, y. 116a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	204
3.29. TSMK, A. 3593, y. 120b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	210
3.30. TSMK, A. 3593, y. 161a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	216
3.31. TSMK, A. 3593, y. 163a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	222
3.32. TSMK, A. 3593, y. 173b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni	228
3.33. TSMK, A. 3593, y. 175a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni	234
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	240
5. KAYNAKÇA	251
6. DİZİN	253
7. EKLER	256
7.1. Eser raporu 1	256
7.2. Eser raporu 2	259

KISALTMALAR

A.	: III. Ahmed Kitaplığı
a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
a. g. madd.	: Adı geçen madde
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
Ç.Ü.	: Çukurova Üniversitesi
ESA	: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi
İSAM	: İslâm Araştırma Merkezi
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
madd.	: Madde
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
öl.	: Ölüm
R.	: Resim
s.	: Sayfa
sy.	: Sayı
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
y.	: Yaprak
YKY	: Yapı kredi Yayınları
YÖK	: Yüksek Öğrenim Kurumu
yy.	: Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Sultan'ın nahılları ve şeker bahçelerini görmek üzere şehzadeleriyle birlikte Eski Saray'a gelmesi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 7a)	15
Resim 2: Sultan'ın nahılları ve şeker bahçelerini görmek üzere şehzadeleriyle birlikte Eski Saray'a gelmesi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 6b)	16
Resim 3: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 7a).....	17
Resim 4: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 6b)	18
Resim 5: Şenlikler için hazırlanan Okmeydanı'nın genel görünümü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 11a)	26
Resim 6: Şenlikler için hazırlanan Okmeydanı'nın genel görünümü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 10b)	27
Resim 7: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 11a).....	28
Resim 8: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 10b)	29
Resim 9: Sultan Ahmet'in Okmeydanı'na alayla gelişi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 13b)	36
Resim 10: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 13b)	37
Resim 11: Vezir Mehmet Paşa'nın Sadrazam tarafından kabulü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 17b)	42
Resim 12: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 17b)	43
Resim 13: Yeniçerilere verilen ziyafet, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 23a).....	49
Resim 14: İlk gösteriler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 22b).....	50
Resim 15: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 23a).....	51
Resim 16: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 22b)	52
Resim 17: Okmeydanı'nda yapılan ilk gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 34a).....	59
Resim 18: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 34a).....	60
Resim 19: Müzik eşliğinde oynayan çengiler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 37a)	65
Resim 20: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 37a).....	66
Resim 21: Mısırlı oyuncuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 39a) ..	72
Resim 22: Mısırlı oyuncuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 38b) ..	73
Resim 23: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 39a).....	74
Resim 24: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 38b)	75

Resim 25: Ciritçilerin gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 42b).....	82
Resim 26: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 42b)	83
Resim 27: Karadan yürütülen yelkenli çektiri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 45a)	88
Resim 28: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 45a).....	89
Resim 29: Karada yürütülen döner kale ve onu çeken fil, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 47a).....	94
Resim 30: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 47a).....	95
Resim 31: Kazasker ve kadılara verilen ziyafet, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 50a).....	100
Resim 32: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 50a).....	101
Resim 33: Okmeydanı'nda yapılan fişek gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 52a).....	106
Resim 34: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 52a).....	107
Resim 35: Cambazların, sazende ve rakkasların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 54a).....	112
Resim 36: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 54a).....	113
Resim 37: Düğünün dördüncü günündeki gösteriler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 58a).....	118
Resim 38: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 58a).....	119
Resim 39: Mısırlı zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 60a)	125
Resim 40: Mısırlı zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 59b).....	126
Resim 41: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 60a).....	127
Resim 42: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 59b)	128
Resim 43: Ayıcılar, afyonkeşler ve yılan oynatıcıları, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 67a).....	135
Resim 44: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 60a).....	136
Resim 45: Meslek sınıflarının alayla geçişi: Ekinciler, değirmenciler ve ekmekçiler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 72a).....	141
Resim 46: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 72a).....	142
Resim 47: Meslek sınıflarının alayla geçişi: Kasaplar, aşçılar, kebabçılar, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 74a)	146
Resim 48: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 74a).....	147
Resim 49: Kale maketiyle yapılan oyunlar ve ip cambazının gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 80a)	152

Resim 50: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 80a).....	153
Resim 51: Zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 84a)	159
Resim 52: Zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 83b).....	160
Resim 53: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 84a).....	161
Resim 54: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 83b)	162
Resim 55: Haliç'te yapılan gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 90a).	170
Resim 56: Haliç'te yapılan gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 89b).	171
Resim 57: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 90a).....	172
Resim 58: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 89b)	173
Resim 59: Haliç'te yapılan gündüz gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 92b)	180
Resim 60: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 92b)	181
Resim 61: Okmeydanı'ndaki topçuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 98a).....	186
Resim 62: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 98a).....	187
Resim 63: Okmeydanı'ndaki fişek gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 101a)	192
Resim 64: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 101a).....	193
Resim 65: Haliç'te gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 113a)	199
Resim 66: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 113a).....	200
Resim 67: Okmeydanı'ndaki gösteriler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 116a)....	205
Resim 68: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 116a).....	206
Resim 69: Bakırcıların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 120b).....	211
Resim 70: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 120b)	212
Resim 71: Düğün alayı, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 161a).....	217
Resim 72: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 161a).....	218
Resim 73: Düğün alayı, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 163a).....	223
Resim 74: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 163a).....	224
Resim 75: Sünnet merasimi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 173b)	229
Resim 76: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 173b)	230
Resim 77: Merasimin sonu ve Sultan'ın altın saçması, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 175a).....	235

Resim 78: Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	236
Resim 79: Sultan III. Ahmed (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	242
Resim 80: Has oda ağası (TSMK, A. 3593, y. 6b)	242
Resim 81: Kul çavuşu (TSMK, A. 3593, y. 13b).....	242

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 7a)	19
Çizim 2: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 6b)	20
Çizim 3: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 7a)	21
Çizim 4: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 6b)	22
Çizim 5: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 6b-7a).....	23
Çizim 6: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 11a)	30
Çizim 7: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 10b)	31
Çizim 8: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 11a)	32
Çizim 9: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 10b)	33
Çizim 10: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 10b-11a).....	34
Çizim 11: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 13b).....	38
Çizim 12: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 13b)	39
Çizim 13: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 13b).....	40
Çizim 14: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 17b).....	44
Çizim 15: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 17b)	45
Çizim 16: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 17b).....	46
Çizim 17: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 23a)	53
Çizim 18: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 22b).....	54
Çizim 19: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 23a).....	55
Çizim 20: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 22b)	56
Çizim 21: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 22b-23a).....	57
Çizim 22: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 34a)	61
Çizim 23: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 34a).....	62
Çizim 24: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 34a).....	63
Çizim 25: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 37a)	67
Çizim 26: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 37a).....	68
Çizim 27: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 37a).....	69
Çizim 28: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 39a)	76

Çizim 29: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 38b).....	77
Çizim 30: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 39a).....	78
Çizim 31: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 38b)	79
Çizim 32: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 38b-39a).....	80
Çizim 33: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 42b).....	84
Çizim 34: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 42b)	85
Çizim 35: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 42b).....	86
Çizim 36: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 45a)	90
Çizim 37: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 45a).....	91
Çizim 38: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 45a).....	92
Çizim 39: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 47a)	96
Çizim 40: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 47a).....	97
Çizim 41: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 47a).....	98
Çizim 42: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 50a)	102
Çizim 43: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 50a).....	103
Çizim 44: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 50a).....	104
Çizim 45: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 52a)	108
Çizim 46: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 52a).....	109
Çizim 47: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 52a).....	110
Çizim 48: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 54a)	114
Çizim 49: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 54a).....	115
Çizim 50: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 54a).....	116
Çizim 51: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 58a)	120
Çizim 52: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 58a).....	121
Çizim 53: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 58a).....	122
Çizim 54: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 60a)	129
Çizim 55: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 59b).....	130
Çizim 56: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 60a).....	131
Çizim 57: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 59b)	132
Çizim 58: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 59b-60a).....	133
Çizim 59: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 67a)	137

Çizim 60: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 67a).....	138
Çizim 61: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 67a).....	139
Çizim 62: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 72a).....	143
Çizim 63: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 72a).....	144
Çizim 64: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 74a).....	148
Çizim 65: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 74a).....	149
Çizim 66: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 74a).....	150
Çizim 67: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 80a).....	154
Çizim 68: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 80a).....	155
Çizim 69: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 80a).....	156
Çizim 70: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 84a).....	163
Çizim 71: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 83b).....	164
Çizim 72: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 84a).....	165
Çizim 73: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 83b).....	166
Çizim 74: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 83b-84a).....	167
Çizim 75: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 90a).....	174
Çizim 76: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 89b).....	175
Çizim 77: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 90a).....	176
Çizim 78: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 89b).....	177
Çizim 79: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 89b-90a).....	178
Çizim 80: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 92b).....	182
Çizim 81: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 92b).....	183
Çizim 82: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 92b).....	184
Çizim 83: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 98a).....	188
Çizim 84: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 98a).....	189
Çizim 85: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 98a).....	190
Çizim 86: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 101a).....	194
Çizim 87: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 101a).....	195
Çizim 88: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 101a).....	196
Çizim 89: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 113a).....	201
Çizim 90: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 113a).....	202

Çizim 91: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 113a).....	203
Çizim 92: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 116a).....	207
Çizim 93: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 116a).....	208
Çizim 94: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 116a).....	209
Çizim 95: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 120b).....	213
Çizim 96: Renkli Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 120b).....	214
Çizim 97: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 120b).....	215
Çizim 98: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 161a).....	219
Çizim 99: Renkli Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 161a).....	220
Çizim 100: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 161a).....	221
Çizim 101: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 163a).....	225
Çizim 102: Renkli Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 163a).....	226
Çizim 103: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 163a).....	227
Çizim 104: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 173b).....	231
Çizim 105: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 173b).....	232
Çizim 106: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 173b).....	233
Çizim 107: Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	237
Çizim 108: Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	238
Çizim 109: Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	239
Çizim 110: Figür oran-orantı (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	242
Çizim 111: Figür oran-orantı (TSMK, A. 3593, y. 6b).....	242
Çizim 112: Figür oran-orantı (TSMK, A. 3593, y. 13b).....	242
Çizim 113: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 6b-7a).....	243
Çizim 114: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 10b-11a).....	244
Çizim 115: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 89b-90a).....	245
Çizim 116: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 92b).....	246
Çizim 117: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 113a).....	247
Çizim 118: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 126a).....	248
Çizim 119: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 173b).....	249
Çizim 120: Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 175a).....	250

1. GİRİŞ

18. Yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleriyle birlikte kendini yenilemeye çalıştığı bir dönem olmuştur. "Lale Devri" diye de adlandırılan bu dönemin hükümdarı III. Ahmed'dir.

"Batının Osmanlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı 18. Yüzyılda kitap ressamlığı, hattat ve şair Sultan III. Ahmed (1703-30) ve veziriazam İbrahim Paşa'nın (ölm. 1730) desteğinde eskiyle yeniyi karıştırmak şeklinde hareketlenir."¹ Bu dönemde, Fransa'ya gönderilen Yirmi sekiz Mehmed Çelebi'nin seyahati ve oradan getirdikleri kitapların, Osmanlı mîmarisini yakından etkilediği düşünülür. İbrahim Müteferrika tarafından ilk Türk matbaasının kurulması ile kitaplar basılmış ve bu durum sanat çevresini etkilemiştir. Ve yine bu dönemde Avrupalı ressamların İstanbul'a gelişi de Osmanlı tasvir sanatında büyük değişimlere yol açmıştır.²

Osmanlı minyatür sanatının tekrar canlandığı bu dönemin en önemli nakkaşı Levnî olmuş, batılılaşma hareketlerine paralel olarak geliştirdiği yeni tarzıyla minyatüre yeni bir soluk getirmiştir. Sanatçının o dönem İstanbul'a gelen ressam Vanmour'dan etkilendiği düşünülmektedir.

Levnî; İlk eserlerinden olan *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki portreleriyle başlattığı ışık-gölge ile boyut kazandırma ve perspektif denemelerini, son eseri olan *Surnâme-i Vehbî*'de daha da ileriye taşımıştır. Geleneksel üsluptan kopmadan yorumladığı bu nadide eserde resmedilen her ayrıntı bize nakkaşın üstün gözlem yeteneğini açıkça göstermektedir.

Osmanlı'nın eski gücünü yitirdiği ve Batı dünyasına açılmaya başladığı bu dönemde görülüyor ki, sanat alanında köklü değişiklikler olmuş ve minyatür sanatı da Nakkaş Levnî'nin öncülüğünde farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatçının eserlerindeki kompozisyon düzeni, mîmari, figür ve doğa ayrıntıları bu yeni tarzı kanıtlar niteliktedir.

Tezin konusunu oluşturan "*Surnâme-i Vehbî*", Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinin 3. Ahmed bölümündeki 3593 numarada kayıtlıdır ve 137 minyatür içerir. Yapılan taramalar sonucunda; eser minyatürlerinin kompozisyon düzenini tasarım ilkeleri ile açıklayan, leke dengelerini analiz eden bir çalışmaya denk gelinmemiştir. Kimi tez çalışmalarında benzer araştırmalar olsa da, zengin çizimlere yer verilmemiş ve özellikle üzerinde çalıştığımız renk skalası tespitlerine rastlanılmamıştır.

¹ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay. , Ekim 1996, s. 59.

² Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kocabı Yay. , İstanbul 2012, s. 84.

1.1. Çalışmanın Kapsamı, Yöntemi ve Amacı

“TSMK, A. 3593 No’lu Surnâme-i Vehbî’den Seçilmiş Minyatürlerin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi ” konulu bu tez çalışmasında, seçilen kırk minyatürün kompozisyon düzeninin günümüz tasarım ilkeleri bağlamında incelenmesine karar verilmiş, renk analizleri yapılmış ve bölümler oluşturulmuştur.

Birinci Bölümde, “Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı” genel hatlarıyla ele alınmıştır. İkinci Bölümde de; “Surnâme-i Vehbî – Yazarı ve Nakkaşı” başlığı üç kısımda incelenerek, III. Ahmed Dönemi’ndeki kültür ve sanat ortamına değinilmiş ardından Surnâme-i Vehbî’nin yazarı şair Vehbî ve nakkaşı Levnî hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü Bölümde ise; “Surnâme-i Vehbî”den Seçilmiş Minyatürlerin Kompozisyon ve Renk Düzeni” başlığı altına “Minyatürde Tasarım İlkelerinin Kullanımı” adlı bölümün eklenmesi uygun görülmüş ve böylelikle incelenen minyatürlerin hangi bilgiler doğrultusunda araştırıldığı belirlenmiştir.

Seçilen kırk minyatür sırasıyla eklenmiş olup, (Topkapı Sarayı Kütüphanesi Fotoğraf Arşivinden alındığı şekli ile kullanılmıştır.) içlerinden sekiz tanesi çift levha şeklinde incelenmiştir. Tespit edilen bütün renkler resmin sol tarafına gelecek şekilde renk paleti oluşturulmuştur. Palet oluşturmak için ilgili bilgisayar programı kullanılarak, en doğru şekliyle tüm renklerin analizi yapılmıştır. Hemen ardından minyatürlerin leke dengeleri incelenmiştir. Sanatçının o dönem renk değerlerini kompozisyonda nasıl kullandığını, boşluk-doluluk dengelerini nasıl belirlediğini analiz edebilmek için, ilgili bilgisayar programı kullanılarak tüm minyatürler siyah-beyaz’a çevrilmiştir.

Bütün minyatürlerin elde çizimi yapıldıktan sonra bilgisayar ortamında tekrar düzenlemesi yapılmış ve kompozisyon düzenini vurgulayan çizgiler gösterilmiştir. Bu kompozisyonlar izleyicinin gözünde daha rahat algılanması amacıyla gri tonlarında renklendirilmiştir. Son olarak negatif çizim üzerinde, yatay ve dikeyden 3’er eşit parçaya böldüğümüz çizgiler ile Altın oran araştırılması yapılmıştır. Ardından tüm incelemelerin kompozisyon ve renk düzenleri metne dökülmüş ve görsellerin başına eklenmiştir (Çalışma esnasında Adobe Photoshop ve Adobe Illustrator programları kullanılmıştır.)

Değerlendirme ve Sonuç bölümüne, padişah başta olmak üzere üç figürün vücut oran-orantıları, resim ve çizimleriyle birlikte yorumlanmış, ardından figürlerden arındırılarak çizilmiş mîmari unsurlar da eklenerek çalışma tamamlanmıştır. Son olarak eklediğimiz bu ek bilgilerle hem figürün hem de mîmarinin daha rahat algılanabilmesi hedeflenmiştir.

Tez; Kaynakça, Dizin ve Ekler kısmındaki Eser Raporları ile son bulmaktadır. Eser Raporları kısmında ise söz konusu Surnâme-i Vehbî'den seçilmiş iki minyatürün replikası yapılmış ve son olarak özgün tasarım ile tamamlanmıştır. Teknik bilgilerin ardından görselleri de eklenmiştir.

Çalışmaya ilk olarak; YÖK Tez Tarama Merkezindeki konu ile ilgili yapılmış olan yüksek lisans ve doktora tezlerinin taranılması ile başlanmış, okulumuz kütüphanesi aracılığı ile de gerekli tezlere ve makalelere ulaşılmıştır. Bağlarbaşı İSAM Kütüphanesi gezilerek yazılı ve görsel bilgiler toplanmış, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde çalışmak üzere izin alınarak eser görülmüş ve ardından seçilmiş minyatürler cd formatında alınmıştır.

Çalışmamda, daha önceden benzer konularda yapılmış tez çalışmalarından farklı olarak sırasıyla tüm resimlerin kompozisyon düzeninde günümüz tasarım ilkeleri saptanmaya çalışılmış ve daha önce hiçbir tezde rastlanılmayan renk paleti tüm minyatürlere eklenmiştir. Genel olarak metin üzerine yoğunlaşan benzer konulu tezlere karşıt olarak, görsel zenginliğe, çizimlere yer verilerek izleyicinin gözünde sayfalar arası akış hedeflenmiştir.

Bir uygulamacı gözüyle incelediğim bu nadide eserdeki minyatürler elbette ki koskoca bir yapıtın sadece belli bir kısmına ışık tutabilmektedir. Bu konuyla ilgilenen pek çok araştırmacıya bir nebze olsa yardımcı olabilmeyi ve bu bağlamda yeni kapılar aralanmasını ümit etmekteyiz.

1.2. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatına Genel Bir Bakış

Günümüze ulaşabilen en erken tarihli minyatürlü elyazmaları II. Murad (1421-1444 ve 1446-1451) ve oğlu Fatih Sultan Mehmed'in saltanat yıllarında (1451-1481) hazırlanmıştır.³

Bunlar arasında, Şair Ahmedî'nin *İskendernâme*'sinin kopya edilmiş bir nüshası Makedonyalı İskender'le ilgili öykülerin anlatıldığı önemli bir eserdir.⁴ Erken dönem Osmanlı minyatür tarzını temsil eden diğer bir eser ise, gül ile bülbülün aşkı anlatan *Dilsûznâme*'dir. "Farsça olan bu yazmada küçük boyda beş minyatür vardır. Bunlardan üçü yayımlanmıştır."⁵ "Dilsûzname kopyası, Edirne'de hazırlanmış olup, Oxford Bodleian kütüphanesinde yer almaktadır."⁶

Fatih'in İstanbul'un fethinden sonra kendi portresini yaptırma isteği üzerine batılı sanatçıları saraya çağırması, Osmanlı minyatür sanatında birçok yeniliği de

³Banu Mahir, a.g.e. , s. 42.

⁴Banu Mahir, a.g.e. , s. 42.

⁵Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, YKY, İstanbul 2014, s. 36.

⁶Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1986, s. 372.

beraberinde getirmiştir. Venedikli ressam Gentile Bellini İstanbul'a gelmiş ve Fatih'in yağlı boya portresini yapmıştır.⁷

Fatih döneminde Sinan Bey adlı nakkaşın eser verdiği ve bu sanatçının Venedik'te resim öğrenimi gördüğü kaynaklarda geçmektedir. Fatih'in Sinan Bey'e mâl edilen bir portresi vardır.⁸

II. Bayezid'in tahtta bulunduğu dönemde ise; *Kelile ve Dimne*, *Hüsrev ü Şirin*, *Yusuf u Züleyha*, *Hamse-i Hüsrev Dehlevî*'si gibi eserler hazırlanmıştır.⁹ Yine bu dönemde hazırlanmış olan *Süleymannâme*, Hz. Süleyman'ın sıra dışı olaylarını içerir. Yine aynı yıllarda hazırlanmış diğer bir eser de, *Şehnâme-i Melik-i Ümmî*'dir.

Fatih ve II. Bayezid dönemlerinde yapılan bu minyatürlerde üç boyut etkisi ve hacimli boyama denemeleri, Avrupalı sanatçıların Osmanlı nakkaş hanesinde büyük ölçüde etkili olduklarını açıkça ortaya koymaktadır.¹⁰

“Yavuz Sultan Selim'in (1512-20) tahta çıkmasıyla birlikte Osmanlı minyatürü için verimli bir dönem başlar ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde de (1520-1566) devam eder.”¹¹

“Bunlardan biri Feridüddin Attâr'ın *Mantuku't-Tayr* adlı eserinin 1515 tarihli nüshasıdır. Bu yazmada on altı minyatür vardır.”¹² Dekoratif üslubun etkin olduğu diğer eserler ise; *Divân-ı Ali Şîr Nevâî*, *Mecmua-i eş'âr*, *Tuhfetü'l-ahyâr* ve *Firdevsî Şahnâmesi*'dir.

“Kanunî'nin saltanat yıllarına denk gelen önemli bir eser de *Selimnâme*'dir.”¹³ Eser, dekoratif etkileri taşıyan son örneklerdendir.

“16. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli makamlarında görev almış önemli ve ilginç simaların iyiden iyiye yükselişine veya bunların göz kamaştırıcı bir şekilde ortaya çıkışına tanıklık eder.”¹⁴ Bu dönemde ortaya çıkan önemli bir isim de Matrakçı Nasuh'tur. Nasuh, kendine özgü bir dille kent tasvirleri yapmış ve bu döneme damgasını vurmuştur.

Matrakçı'nın eserlerini şu şekilde sıralayabiliriz; II. Bayezid dönemi olaylarını anlatan *Tarih-i Sultan Bayezid*, Kanuni'nin Irak seferini konu alan *Mecmu'ı Menâzil*, *Tarih-i Feth-i Şikloş*, *Estergon* ve *Estonibelgrad*.

⁷ Banu Mahir, a.g.e. , s. 46-47.

⁸ C. Esad Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1973, s. 225.

⁹ Banu Mahir, a.g.e. , s. 48.

¹⁰ Banu Mahir, a.g.e. , s. 49.

¹¹ Banu Mahir, a.g.e. , s. 51.

¹² Metin And, a.g.e. , s. 45.

¹³ Ahmet Uğur, “Selimnâme” madd. , *DİA*, 2009, c. 36, s. 440.

¹⁴ Davut Erkan, “Matrakçı Nasûh'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar”, *Osmanlı Araştırmaları*, 2011, sy. 37, s. 181.

16. Yüzyılın en önemli yeniliği ise resmileşen şehnameciliktir. “Genel bir adlandırmayla “şehname” olarak anılan bir dizi kitap, Osmanlı padişahlarının saltanat dönemlerini ve yaptıkları işleri Farsça aktarır.”¹⁵ Bu dönemin en önemli şehnamesi *Şehname-i Âl-i Osman*’dır.

“Kanuni Sultan Süleyman döneminde oluşan sanat ortamında padişah portreciliği de önemini korumuştur.”¹⁶ Nigarî mahlaslı Haydar Reis bu dönemde Kanuni’nin, II. Selim’in ve Barbaros Hayreddin Paşa’nın minyatür geleneğinde portrelerini yapmıştır.

“II. Selim (1566-1574) ve özellikle III. Murad (1574-1595) zamanında en verimli dönemine ulaşan Osmanlı minyatürü bu dönemde Klâsik Üslubuna kavuşmuştur. Bu üslubun yaratılmasında etkin olan sanatçıysa Nakkaş Osman olmuştur.”¹⁷

Klasik üslubun görüldüğü ilk eser; Kanuni’nin Sigetvar seferini konu alan *Nüzhət(ü’l-esrar)ü’l-ahbar der-sefer-i Sigetvar*’dır. Minyatürlerde bezemeci anlayıştan farklı olarak daha yalın ifade ve renklere sahip olduğu görülür.

Bu dönemde şehname türünden de eserler verilmiştir. Bunların ilki, *Tarih-i Sultan Süleyman (Zafername)*’dir. Kanuni’nin saltanat yıllarındaki olayları konu alan bu eser, Seyyid Lokman tarafından yazılmış ve Nakkaş Osman tarafından resimlendirilmiştir.

“Nakkaş Osman’ın yardımcılarıyla birlikte resimlediği şehname türü eserlerden bir diğeri de manzum olarak ele alınan *Şehname-i Selim Han*’dır. Bu türde hazırlanmış eserlerden bir diğeri de *Şehinşehname* veya *Şehname-i Sultan Murad*’dır.”¹⁸

Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman’ın birlikte hazırladıkları bir eserde *Hünername*’dir. Osman Gazi’den Yavuz Sultan Selim’e kadar gelen padişahların zaferleri ve hüneleri anlatılır. Kompozisyonda yer alan insan tüm figürler güçlü bir gözleme dayalıdır.¹⁹

III. Murad’a sunulan bir başka eser, genel bir İslâm tarihi olan *Zübdetü’l-Tevarih*’dir. Eser Hz. Âdemden itibaren bütün peygamberleri, halifeleri ve Osmanlı padişahlarını konu alır.

¹⁵ Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, YKY, İstanbul 2013, s. 32.

¹⁶ Banu Mahir, a.g.e. , s. 57.

¹⁷ Banu Mahir, a.g.e. , s. 58.

¹⁸ Banu Mahir, a.g.e. , s. 60.

¹⁹ Süreyya Eroğlu, *Surname-i Hümayun ve Surname-i Vehbi Bağlamında Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000, s.30.

“Nakkaş Osman’a ait olduğu bilinen bir diğer yapıt ise, padişah portrelerinin sıralandığı *Şemal-nâme-i Al-i Osman* yazmasıdır. Eserde bulunan minyatürler, sultanların karakteristik çehre oluşumu hakkında fikir verebilecek niteliktedir.”²⁰

III. Murad dönemi minyatür sanatının en verimli çağlarından. Oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet düğünü için usta gösterim sanatçıları getirtmiş ve 52 gün süren görkemli bir şenlik düzenlemiştir.²¹ Nakkaş Osman ve ekibi tarafından hazırlanan Surnâme, çift sayfalık 250 kompozisyonla anlatılmıştır.²²

“17. ve 18. Yüzyılların siyasal olayları, Osmanlı devletini dışa açılmaya, daha doğrusu, batıya yönelmeye zorlayınca, toplumsal ortamda olduğu gibi sanatta da değişiklikler belirdi.”²³

Özellikle III. Ahmed dönemi batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı bir dönem olmuştur. “Avrupa ile daha sıkı kültür ilişkilerine girişmiş olmak, zevk ve davranış değişmelerine yol açmış, bu da yeni bir stilin ortaya çıkmasında etken olmuştur.”²⁴ “Levnî mahlasını kullanan ünlü nakkaş Abdülcelil Çelebi (öl. 1732) ve çevresi minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir.”²⁵

“Levnî, kendinden önceki üstatların minyatür tarzlarına tamamen yabancı kalmadığı gibi o zamanki Avrupa resim tarzına da yaklaşmış ve Hint resimlerinin karakterini andıran daha realist ve üslûplu bir yol izlemiştir.”²⁶ Sanatçının ilk eseri *Kebir Musavver Silsilenâme*’dir. Başyapıtı ise *Surnâme-i Vehbî*’dir. (Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593).²⁷

²⁰ Hüseyin Elmas, *Nakkaş Osman Ve Levnî’ye Ait Surnâme Minyatürlerinin Kompozisyon Ve Renk Açısından Değerlendirilmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1994, s. 16. Ayrıca bkz. ; Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara 1983, 3. Baskı, s. 575.

²¹ Metin And, a.g.e. , s. 71.

²² Filiz Çağman, “Anadolu Türk Minyatürü” madd. , *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, İstanbul 1982, c. 5, s. 942.

²³ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977, s. 15.

²⁴ Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, İş Bankası Yay. , s. 18.

²⁵ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 262.

²⁶ Şehnaz Yalçın, “Levnî” madd. , *DİA*, s. 154.

²⁷ Esin Atıl, *Levni ve Surname*, Koçbank Yayınları, İstanbul 1999, s. 34.

2. SURNÂME-İ VEHBÎ – YAZARI VE NAKKAŞI

“ ‘Surnâme’, sözlükte "düğün, ziyafet, şenlik" anlamına gelen Farsça sûr kelimesiyle "mektup, yazılı belge" manasındaki nâmenin birleşmesinden oluşmuştur.”²⁸

Osmanlı’nın devlet tarafından düzenlenen festivalleri, hanedana ait doğumları anmak, sünnetleri ve düğünleri kitap haline getirme geleneğinin bir parçası olan Sûrname; törensel resepsiyonları, şölenleri, lonca tören alaylarını, çeşitli atletik yarışmaları, sirk sanatlarını, müzikal performansları, alay kavgalarını ve havai fişekleri kapsayabilir.²⁹

Surnâme türündeki ilk eser, III. Murad döneminde (1574-1595) hazırlanmıştır. “*Surnâme-i Hümayun* adlı eserde III. Murad’ın şehzâdesi Mehmed’in sünnet düğünü şenliği anlatılır.”³⁰ Nakkaş Osman ve ekibi tarafından hazırlanan bu yapıt, kendisinden yaklaşık iki yüzyıl sonra Levnî tarafından hazırlanan son Surnâme için örnek olmuştur.

“*Surnâme-i Vehbî*, III. Ahmet’in dört oğlunun sünnet düğünü şenliklerini konu alır. Tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte şenliğin yapıldığı 1720 yılından ressam Levnî’nin ölüm yılı olan 1732 yılları arasındadır.”³¹ “Vehbî’nin bu değerli eserinin İstanbul’daki kütüphanelerde yirmiden fazla nüshası vardır.”³² 175 sayfalı, 137 resimli olan eser; nestâlik yazıyla yazılmış, Levnî ve atölyesi tarafından da resimleri yapılmıştır. 37,5 x 23,6 ebatlarındaki yazma eserin başlangıcında Vehbî’nin sunuşu ve ardında olaylar yer alır.³³

“*Surnâme-i Vehbî*, minyatürlerin metinle bir bütün oluşturdukları son yapıttır ve Sultan III. Ahmed de, silsilenameler dışında minyatürlü bir yapıtta betimlenen son padişahdır.”³⁴

16. Yüzyılda hazırlanan *Surnâme-i Hümayun* ile Levnî’nin son yapıtı olan *Surnâme-i Vehbî* arasında bazı farklılıklar görmekteyiz. Kısaca bahsetmek gerekirse; Nakkaş Osman, eserinde tek mekân üzerinde durmuş, daha az figür grupları kullanmış, daha canlı ve parlak renkleri tercih etmiştir. Özellikle gökyüzünde ise

²⁸ Hatice Aynur, “Sûrnâme” madd. , *DİA*, 2009, c. 37, s. 565.

²⁹ Esin Atıl, “The Story of an Eighteenth Century Ottoman Festival”, *Muqarnas*, Essays in Honor of Oleg Grabar contributed by his students, Leiden 1993, c. 10, s. 181.

³⁰ Banu Mahir, a.g.e. , s. 108.

³¹ Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 69.

³² Mertol Tulum, *Surnâme: Sultan Ahmet’in Düğün Kitabı*, Kabalcı yay. , s. 12-13.

³³ Esin Atıl, a.g.e. , s. 45.

³⁴ Gül İrepoğlu, *Levni nakış şiir renk*, T.C Kültür Bakanlığı Yay. , İstanbul 1999, s. 115.

sadece altın kullanmıştır. Levnî ise, çeşitli mekânları kompozisyonlarında kullanarak çeşitlilik sağlamış, kalabalık figür gruplarını “S” kıvrımlarını anımsatan bir düzende yerleştirmiş ve pastel renk tonlarını tercih etmiştir. Işık-gölge kullandığı minyatürlerinde hacim etkisi sağlamıştır. Gökyüzünü boyarken de altın yerine mavinin tonlarını kullanmıştır.

2.1. III. Ahmed Dönemi’nde Kültür ve Sanat Ortamı

“III. Ahmed, IV. Mehmed'in oğlu ve II. Mustafa'nın kardeşi olup annesi Rabia Emetullah Gülnûş Sultan'dır.”³⁵ III. Ahmed 1703 tarihinde ağabeyi Sultan II. Mustafa'dan sonra tahta çıkmıştır.³⁶

“Tarihimizde 1718-1730 tarihleri arasında geçen döneme “Lale Devri” denilmektedir.”³⁷ İbrahim Paşa sadrazam olduğu 1718 yılında ilk iş olarak Pasarofça Antlaşması'nı imzalayarak, Avusturya ve Venedik ile süren uzun savaşa son vermiş ve kazanılan bu barış sayesinde batı ile kültürel etkinlikler artmıştır.

İbrahim Paşa Avrupa'ya elçiler göndererek buralardaki toplumsal ve ekonomik yaşamı tanımaya çalışmış ve bu elçiler arasından 1720 yılında Paris'e giden yirmi sekiz Mehmet çelebi onu en çok etkileyen kişiler oluştur. Elçilerin İstanbul'a dönmesiyle başta mimari ve süsleme sanatında barok ve rokoko tarzları kendini göstermiştir. Yenileşmede atılan en büyük adım ise, İbrahim Müteferrika'nın çabalarıyla kurulan matbaadır.³⁸

“III. Ahmed ve Damat İbrahim Paşa'nın Fransız saray yaşantısına duydukları özentiyle saray çevrelerinde daha da belirginleşmiş ve dönemin mimarisini etkilemiştir. Minyatür alanında da saray çevresinin yeni istek ve beğenilerine göre eser verilmeye başlanmıştır.”³⁹

Batıya olan bu ilgi, İstanbul'daki köşk ve kasırların yapımını artırmış ayrıca Osmanlı sarayına atanan İngiliz sefirinin eşi Lady Mary Mantagu da mektuplarında çok sayıda inşa edilmiş görkemli köşkten bahsetmektedir.⁴⁰ İstanbul'da inşa edilen bu yeni köşklere düzenlenen görkemli şenlik ve ziyafetlerin yanı sıra halkın içinde bulunduğu sıkıntılı durum, halkın bu şatafatla tam zıt bir hayat yaşadığını gösteriyordu. Ayrıca Doğu cephesine çıkılmayı düşünülen seferin de gecikmesi, Patrona Halil İsyanını başlatmıştır. İki ay süren bu ayaklanmanın sonucu olarak Lale devri de tarihe karışmıştır.

³⁵ Münir Aktepe, “Ahmed III” madd. , *DİA*, 1989, c. 2, s. 34.

³⁶ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 15.

³⁷ Tülay Duran, *Padişah Portreleri*, Tarihi Araştırmalar Vakfı, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul 1999, s. 205.

³⁸ Abdülkadir Özcan, “Lale Devri” madd. , *DİA*, 2003, c. 27, s. 82.

³⁹ Günsel Renda, a.g.e. , s. 34.

⁴⁰ Esin Atıl, a.g.e. , s. 20.

Lale Devri, bazı ihmallere rağmen Avrupa'ya açılan bir kapı ve kültürel etkileşimin en verimli dönemi olmuştur. Osmanlı sanatı ve kültürünün ikinci klasik çağını temsil etmiş fakat kısa sürmüştür.

2.2. Surnâme-i Vehbî'nin Yazarı Şair Vehbî

İstanbul'da doğan ve asıl adı Hüseyin olan "Vehbî" bu mahlası hocası Mirzazâde Ahmed Neylî'nin tavsiyesiyle almıştır. "Seyyid" lakabını ise, nesebi Ehl-i beyt'e dayandığından almıştır.⁴¹

Divan edebiyatının önemli şairlerinden olan Seyyid Vehbî, müderrislik ve kadılığa ilerlemiştir. Nabî, Nef'î ve Nedim tarzında yazan Vehbî, onlar kadar usta olmamakla birlikte divan şiiri tekniğini iyi uygulayan bir şair olmuştur.⁴²

2.3. Surnâme-i Vehbî'nin Nakkaşı Levnî ve Eserleri

Asıl adı Abdülcélil Çelebi olan Levnî, genç yaşta İstanbul'a gelmiş ve müzehhip olarak yetişmiştir.⁴³ "On yedinci yüzyıl sonları ile on sekizinci yüzyıl başlarında yaşayan Levnî döneminin büyük Türk resim ve minyatür ustalarından biridir."⁴⁴

Sanatçı hakkında yalnızca Hafız Hüseyin Ayvansarayî'nin 18. Yüzyılın ikinci yarısında yazdığı Mecmuâ-i Tevârih' inde şöyle bir bilgi geçmektedir:

*"Levnî Abdülcélil Çelebi Edirne'den gelip İstanbul'da ibtidâ nakkaş şâkirdi olup nakkaşhânedede izinle sanatında üstâd olup ba'dehu saz kavline yani tezhîp ile saz işlemek semtine mâ'il olup bir müddet mürûrunda musavvirliğe heveskâr ve bu vâdide fâkiku-akrân olup Sultan Mahmûd Hân-ı Gâzî cülûsuna dek mücesssem tasvîrler zuhûr etmezden evvel serfirâz musavvir bunlar idi. Vaktü'l-hicret sene 1145 (1732/1733) tarihinde Otakçılar Cami'i kurbünde Ak türbe hizasında Sa'diler Tekyesi mukâbilinde sedd üzerinde medfûndur. Eş'ârı ve sâir âsârı vardır."*⁴⁵

Levnî hakkında bilgi veren bir başka kaynaktaki Dimitri Kantemir'in kitabıdır. Kantemir kitabında, Osmanlı portre geleneğinden ve bu portrelerin saray musavviri Levnî tarafından yapıldığını belirtir.⁴⁶ "Aynı zamanda şiir de yazan nakkaşın yirmi kadar şiiri günümüze ulaşmıştır. Onun bir kasidesini III. Ahmed' e sunduğu

⁴¹Hamit Dikmen, "Seyyid Vehbî" madd. , *DİA*, 2009, c. 37, s. 74.

⁴²Hamit Dikmen, "Seyyid Vehbî'nin hayatı, eserleri ve sanatçı kimliği", Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2004, c. 4, sy. 1, s. 3.

⁴³Şehnaz Yalçın, a.g.madd. , s. 154.

⁴⁴Nermin Özcan Özer, "Levni Abdülcélil Çelebi", *Eyüpsultan Sempozyumu VI*, İstanbul 2003, s. 285.

⁴⁵Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 37.

⁴⁶Esin Atıl, a.g.e. , s. 31.

bilinmekte, ayrıca bazı atasözü ve deyimleri içeren bir şiirin de ona ait olduğu kabul edilmektedir.”⁴⁷

Sanatçının erken dönem çalışmalarından biri de *Kebir Musavver Silsilename*'dir. 18. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nın sanat anlayışı ile örtüşen yapıt, 23 padişahın boy portrelerini içinde barındırır.⁴⁸ Diğer bir önemli eser ise, Seyyid Vehbî'nin *Surnâmesi*'dir. Çeşitli esnaf grupları, gündüz ve gece eğlencelerini konu alır ve Levnî'nin kalabalık grupları tasvir üslubu onun satıhçılıktan uzak bir görüşte çalıştığını gösterir.⁴⁹ Nakkaşın bir de kıyafet albümü mevcuttur. İçinde ev ya da sokak kıyafetleriyle resmedilmiş figürler yer alır.⁵⁰

Levnî'nin eserlerindeki üslup özellikleri hakkında genellemeler yapmak gerekirse şunlara dikkat çekilebilir:

- Figürlerde ince ayrıntılar gözlenirken, renk tonlamasına gidilmiş ve böylelikle hacim etkisi sağlanmıştır.
- Toplumun her kesiminden insanı tasvir etmiş, figürlerin hareket ve mimiklerini de belli ederek, güçlü gözlem yeteneğini ortaya koymuştur.
- Kalabalık figürleri aynı sayfa içinde “S” kıvrımlarını andıran bir düzen içinde yerleştirmiştir.
- Kompozisyonlarını farklı açılardan, özellikle yakından ve yukarıdan bir ufuk çizgisiyle oluşturmuştur.
- Eserlerinde mimari unsurlara çok fazla yer vermemiştir. Kompozisyonlarında ön planda halk ve özellikle gülünç, dikkat çekici hareketli figürler yer alırken, ortada avlu ve geri planda doğa unsurlarını ışık-gölge ve perspektif kullanarak tasvir etmiştir.
- Klasik dönem Osmanlı minyatürünün canlı renklerine karşı pastel tonlar tercih etmiş ve kompozisyonlarında genellikle nohut sarısından oluşan bir zemin rengi tercih etmiştir.

“Levnî'nin eserlerinde zamanı aşan, bilinen resim anlayışının dışına çıkan bir özellik görülür. Osmanlı resim sanatında üslup ve anlayış açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir.”⁵¹

⁴⁷ Şehnaz Yalçın, a.g.madd. , s. 155.

⁴⁸ Gül İrepoğlu, “Ressam Levnî Şair Levnî”, *P Sanat Kültür Antika*, 1997, sy. 8, s. 96.

⁴⁹ Şehnaz Yalçın, a.g.madd. , s. 155.

⁵⁰ Banu Mahir, a.g.e. , s. 85.

⁵¹ Nermin Özcan Özer, a.g.m. , s. 291.

3. SURNÂME-İ VEHBÎ'DEN SEÇİLMİŞ MİNYATÜRLERİN KOMPOZİSYON VE RENK DÜZENİ

3.1. Minyatürde Tasarım İlkelerinin Kullanımı

Tasarım ilkeleri; tüm görsel sanatlarda geçerli olan ortak ilkeler olmakla birlikte, eserin yapı taşı olarak düşünülür ve bir kompozisyonda mutlaka aranır. İncelenen minyatürlerde de saptanan bu tasarım ilkeleri bizlere, Lale devrinin önemli sanatçısı olan Levnî'nin hangi sanatsal kaygılar taşıyarak kompozisyonlarını kurguladığı hususunda bilgi vermektedir. Kısaca tasarım ilkeleri aşağıdaki gibidir:

1. Denge

Simetrik denge: “Bir eksene göre öğelerin aynı durumda tekrar etmesiyle oluşur. Kesin kararlı oturmuş bir kompozisyonu oluşturur.”⁵²

Asimetrik denge: “Eşit ya da eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesiyle oluşturulur.”⁵³

2. Vurgu: “Tasarımda vurgu, herhangi bir görsel unsur vurgulanmak isteniyorsa ona göre o kısım tasarımın genelinden farklılaştırılarak öne çıkarılmaya çalışılır.”⁵⁴
3. Ritim: “Bir veya birden fazla birimin belirli bir sistem ile tekrar etmesi sonucunda oluşan kavrama ritim denir.”⁵⁵
4. Bütünlük: “Ritim oluşturulurken birbirine benzeyen tasarım öğeleri, bir bütünlük yaratmak için yinelenirler. Bu tasarım öğeleri kendi aralarında oluşturdukları düzenle devam ederken, meydana getirdikleri doku da bir bütünlük oluşturmaktadır.”⁵⁶
5. Devamlılık: “Göz alışkanlığı gereği soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izler. Eseri incelerken, göz tasarım öğeleri arasında kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, o tasarımda süreklilik mevcuttur.”⁵⁷
6. Hiyerarşi: “Tasarım içerisinde verilecek mesaja göre görsel unsurlar arasında bir ölçülendirme yapılmasıdır.”⁵⁸

⁵² Mete Karaçoban, *Resim Sanatında Kompozisyon ve Desen İlişkisi*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2016, s. 15.

⁵³ Mete Karaçoban, a.g.t. , s. 15.

⁵⁴ Hüsnâ Kılıç, *16-18 yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2015, s. 50.

⁵⁵ M.E. B. , *Grafik ve Fotoğraf*, Ankara 2011, s. 10.

⁵⁶ Hüsnâ Kılıç, a.g.t. , s. 55.

⁵⁷ Hüsnâ Kılıç, a.g.t. , s. 64.

⁵⁸ Deniz Deviren, *Altın Oran ve Grafik Sanatlarda Kullanımı*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 51.

7. Altın oran: “Yüzyıllar boyunca sanatta uyum ve oranlandırma (proporsiyon) açısından en yetkin boyutları verdiği varsayılan düzen bağıntısıdır.”⁵⁹

Doğada her şey bir uyum ve güzellik içindedir. İnsanoğlu da tabiatın içinde barındırdığı matematiği keşfetmiş ve sanata yansıtmıştır. “Bir noktadan bölünen bir doğrunun eşit olmayan iki parçası arasındaki orantılardan ve kendisiyle orantısından çıkan 1,618 sayı değeri altın oran ölçü birimi olmuştur.”⁶⁰ Kökeni Eski Mısır’a kadar dayanan Altın Oran; birçok sanatçı tarafından, resimlerde, mîmaride, heykellerde kullanılmaya başlanmış ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Tüm görsel sanatlarda olduğu gibi kompozisyon oluştururken kullanılan Altın Oran, fotoğrafçılıkta da 1/3 kuralı olarak karşımıza çıkar. Yatay ve dikeyden 3’er eşit parçaya böldüğümüz çizgiler ve bu çizgilerin kesiştiği noktalar bize ilgi merkezlerini gösterir. 1/3 kuralı, Altın Oran ile benzer estetik amaçlarla kullanılsa da tam olarak aynı anlama gelmemekte ve bu oranın daha basit hale getirilmiş versiyonunu temsil etmektedir.

⁵⁹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, “Altın Oran” madd. , *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*, 1996, s. 18.

⁶⁰ Sadettin Çağlarca, *Altın Kesit*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997, s. 5.

3.2. TSMK, A. 3593, y. 6b-7a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sultan'ın şehzâdeleri ile birlikte Eski Saray avlusundaki nahılları⁶¹ ve şeker bahçelerini görmeye geldiği, karşılıklı bu iki minyatürde tasvir edilmiştir. Oldukça yukarıdan resmedilen bu sahne için Gül İrepoğlu eserinde şöyle bahseder: “İki sayfayı birden çevreleyen duvarların ardında geçen bu mahrem sahne oldukça yukarıdaki bir bakış açısından görülür. Bunun nedeni, izleyicide baştan tüm olayın içine girebilme ayrıcalığı tanınmış duygusu uyandırmak ve heveslendirmek olabilir.”⁶²

6b no'lu varakta kompozisyon üç kısma ayrılmıştır. Sahnenin üst ve alt kısmını duvarlar oluştururken, figürler ortada ve sağ tarafa kıvrımlı bir biçimde dizilmiştir. Mîmari unsur da yine sağ tarafa dayandırılmış ve arkasına yerleştirilen ağaçlar merkezde kalacak şekilde tasvir edilmiştir. Levnî'nin ağaçları yerleştirmede kullandığı bu merkezî anlayışın Doğu geleneğinden geldiği düşünülmektedir. Ağacın tepesine ve köşkün bacasına yerleştirdiği iki kuşun duruş yönlerinin farklılığı bile bizlere sanatçının gözlem yeteneğini göstermektedir. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 2, Çizim 4).

7a no'lu varağın kompozisyonunu mîmari unsurlar, figürler, nahıllar ve şeker bahçeleri oluşturmaktadır. Sayfanın hemen önünde sağ tarafa dayandırılarak yan yana dizilmiş dört dev nahıl ve dört şeker bahçesi sahnede monotonluk yaratırken, sol tarafa “S” şeklinde dizilmiş figürler ile canlılık sağlanmıştır. Avlu kapısının çizimi ile perspektif oluşturularak derinlik hissi verilmiştir. Figürlerin duruşları, bizlere padişahın geldiği hissini yaratacak şekilde tasvir edilmiştir. Peyklerin başlıklarındaki tüy taramaları ise ayrıca dikkat çekmektedir (Bkz. Çizim 1, Çizim 3).

İki minyatürü yan yana koyduğumuzda sağ taraftaki (6b) kompozisyonun figür düzeninde “asimetrik denge” dikkat çekerken, soldaki (7a) nahılların ve şeker bahçelerinin oluşturduğu “simetrik denge”yi de fark edebiliriz. Benzer tipteki figürlerin yan yana oluşturdukları sıra bize “ritim” ilkesinin etkisini vermektedir. Aynı zamanda bu benzer biçimdeki unsurların kompozisyonda “bütünlük” oluşturduğunu da görmekteyiz. Sayfa kenarlarında kalan yarım figürler ve mimarî unsurlar bize “devamlılık” ilkesinin etkinliğini, Sultan'ın diğer figürlere oranla heybetli oluşu ve diğer görsel unsurların boyut farklılıkları “hiyerarşi” ilkesinin varlığını göstermektedir.

⁶¹ Yapma süs ağacı, *ESA*, c. 2, s. 1331.

⁶² Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 118.

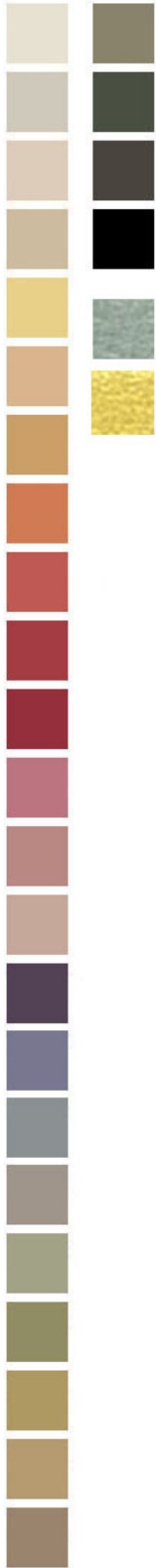
Karşılıklı iki minyatürde altın orana göre yerleştirilen Sultan figürü özellikle dikkat çekmektedir. Bu bize sanatçının ilgi merkezine neyi koymak istediği konusunda fikir vermektir diyebiliriz (Bkz. Çizim 5).

Renk açısından değerlendirdiğimizde; Haseki Ağa'nın elindeki buhurdandan çıkan dumanın, bulutların ve ağaçların gölgeli boyanması sahneye hacim kazandırmaktadır. Levnî'nin sıkça kullandığı nohudî tonları hem zeminde hem figürler üzerinde görmekteyiz. Bu sıcak renklere karşılık araya dağıttığı soğuk renklerle de denge sağlanmıştır. Altın ve gümüşün ustaca kullanıldığı atın eyeri de ilk dikkati çeken yerler arasındadır. İki gri duvarın arasında kalan figürlerin ve nahılların bu denli canlı ve dikkat çekici olması, grinin yanında yer alan renklerin daha fark edilir olmasından kaynaklanmaktadır (Bkz. Resim 1, Resim 2).

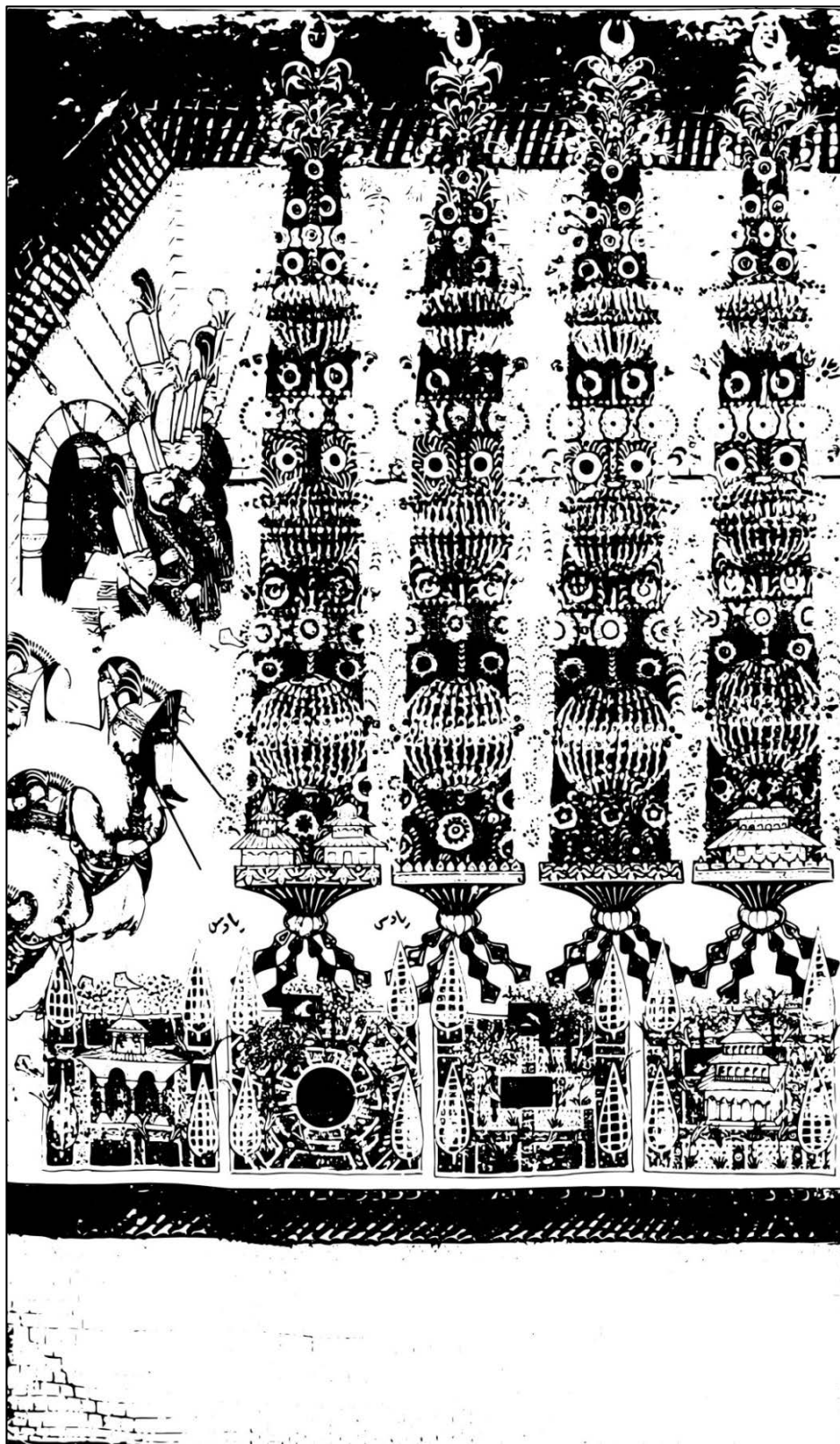
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Her iki sahnede de açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 3, Resim 4).



Resim 1. Sultan'ın nahılları ve şeker bahçelerini görmek üzere şehzadeleriyle birlikte Eski Saray'a gelmesi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 7a)



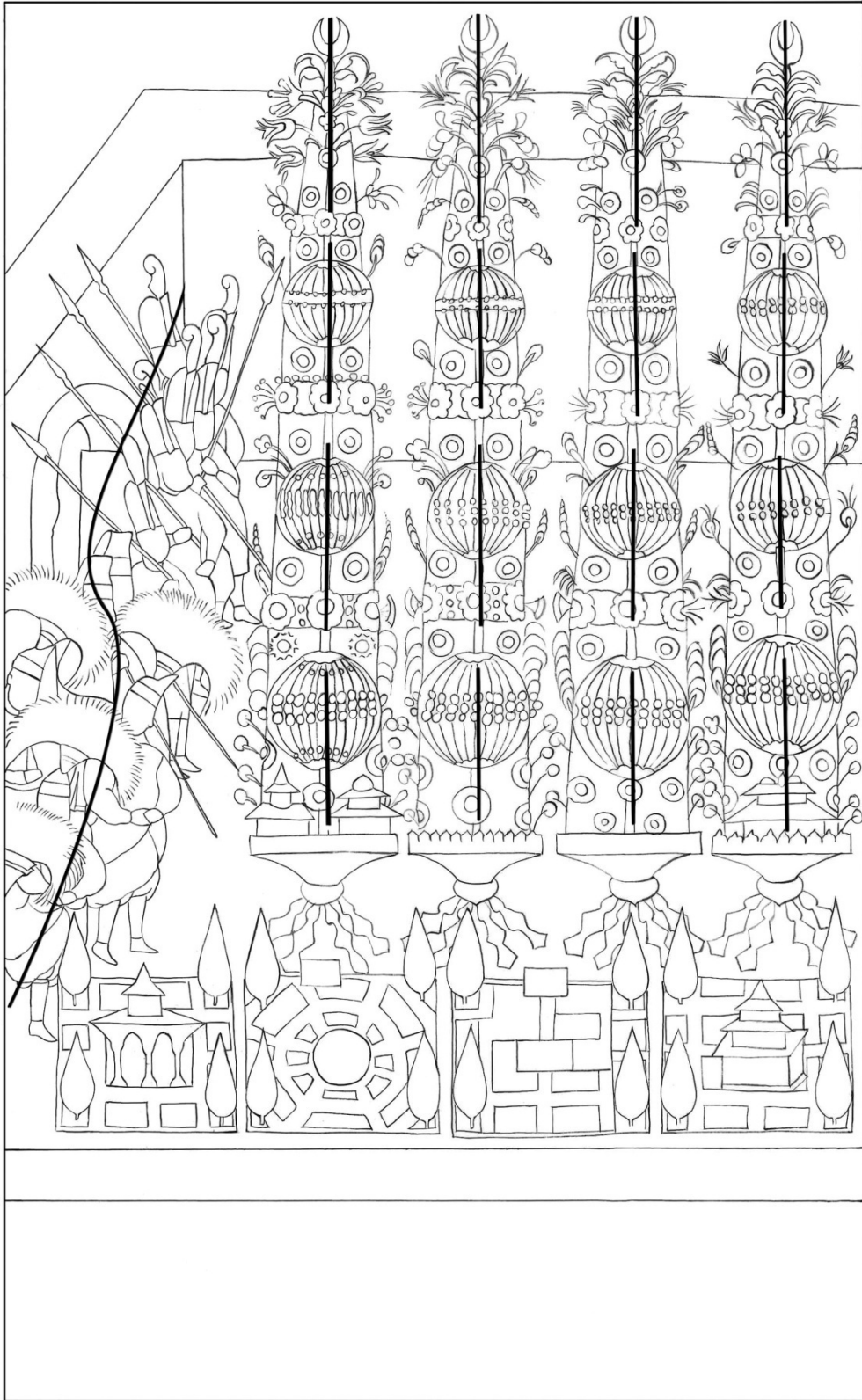
Resim 2. Sultan'ın nahılları ve şeker bahçelerini görmek üzere şehzâdeleriyle birlikte Eski Saray'a gelmesi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 6b)



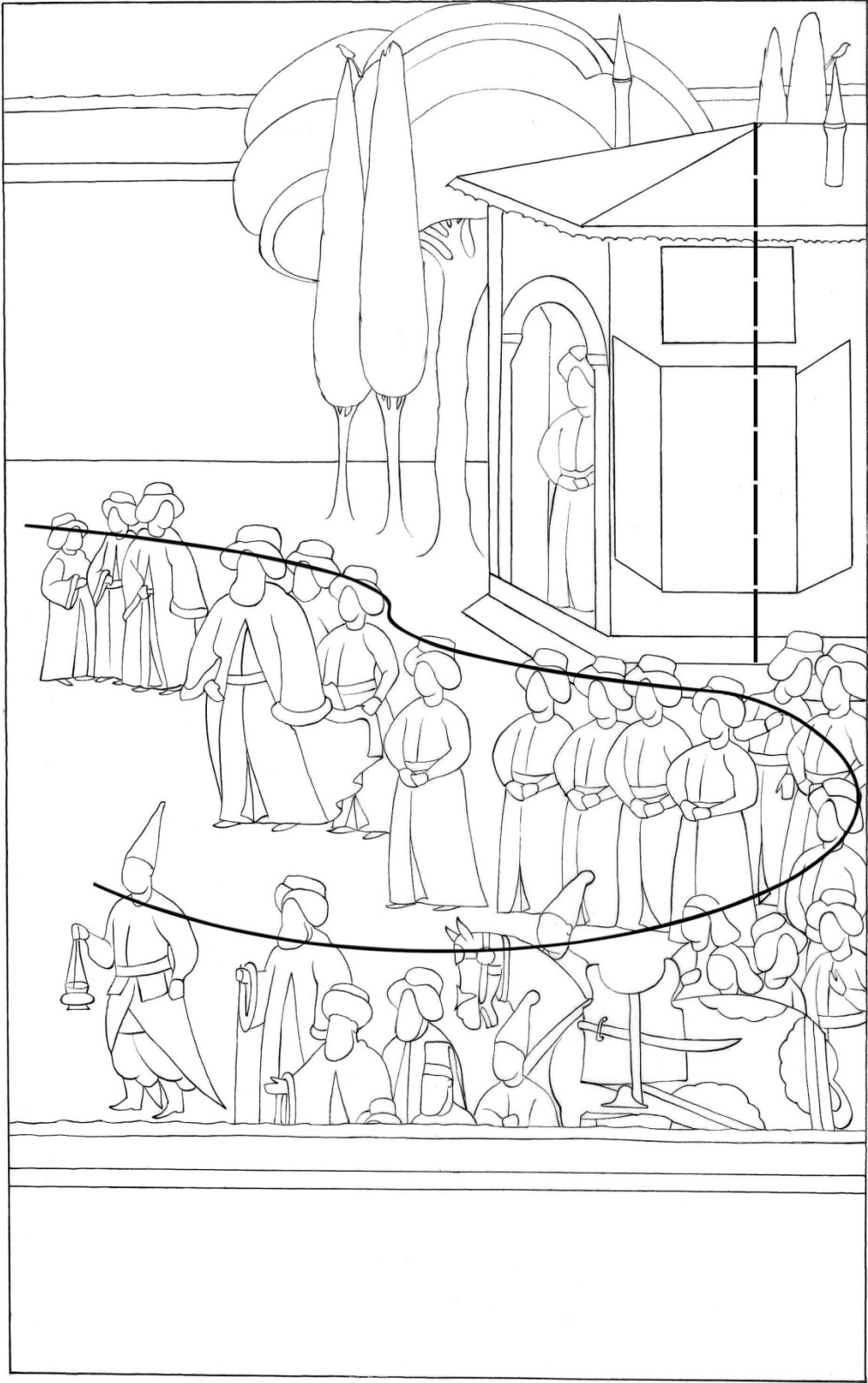
Resim 3. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 7a)



Resim 4. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 6b)



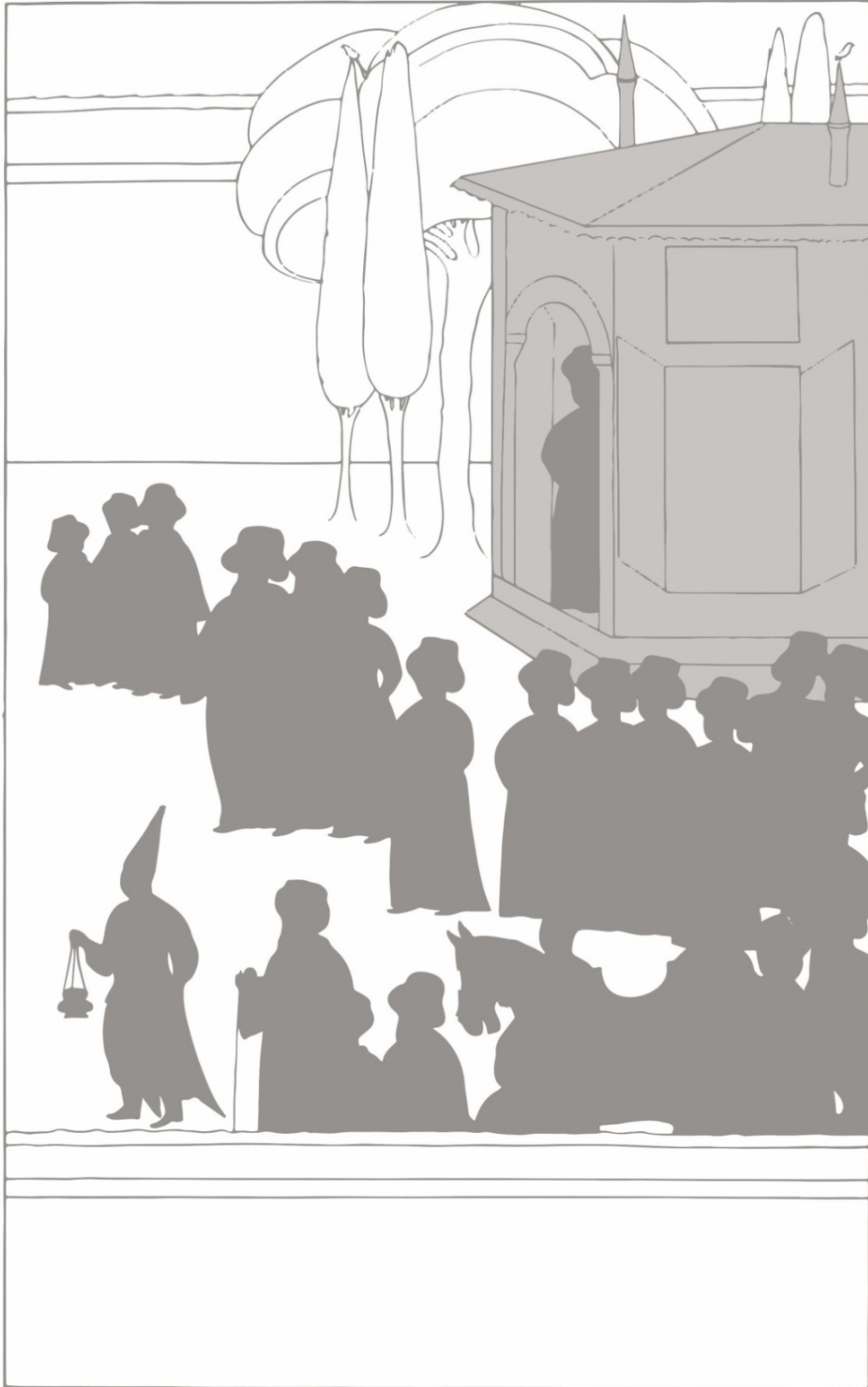
Çizim 1. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 7a)



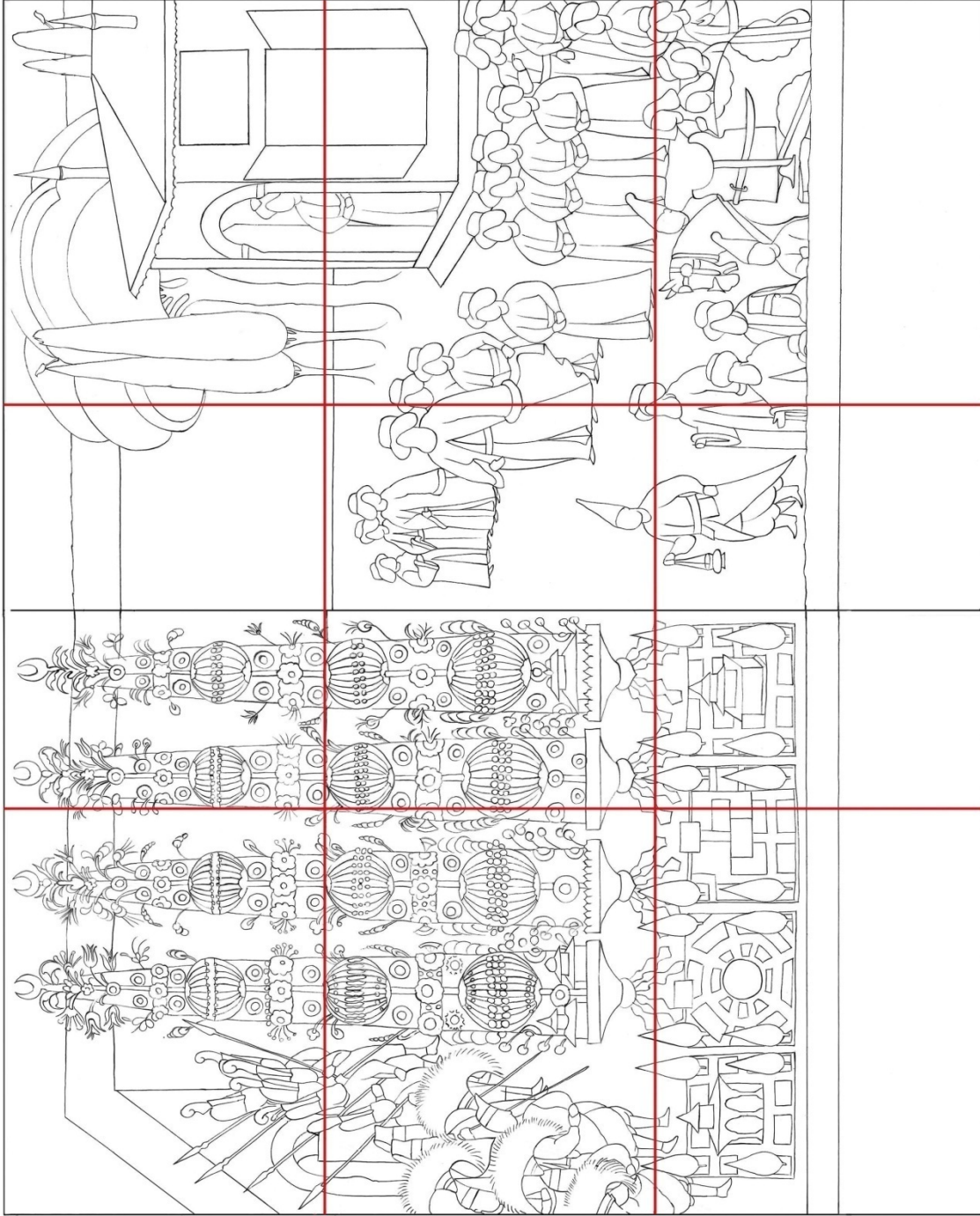
Çizim 2. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 6b)



Çizim 3. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 7a)



Çizim 4. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 6b)



Çizim 5. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 6b-7a)

3.3. TSMK, A. 3593, y. 10b-11a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

İki levha şeklinde gösterilen bu sahnede, gösterilerin düzenleneceği Okmeydanı'nda otağ-ı hümayun⁶³ ve sadrazam otağı başta olmak üzere diğer devlet ve saray mensupları için kurulan çadırlar, mahya kandilleri, üstünde içi akçe dolu maşrapa bulunan uzun direk, cambazlar için gerilmiş ipler, yürür köşk ve kalyon resmedilmiştir.⁶⁴

Her iki sahnede de oldukça yüksek bir ufuk çizgisi kullanıldığını görmekteyiz (10b-11a). Nurhan Atasoy bu iki sahne ile ilgili kitabında şöyle belirtir: “Sanatçı burada, Okmeydanı'nda kurulmuş çadırkentini başka bir yönünü, genel görünümünü sunmak istemiştir ve diğer otağ-ı hümayun minyatürlerinden farklı olarak çadırlara daha da yukarıdan bakmıştır.”⁶⁵

10b no'lu varağın kompozisyon düzeninde, çadırlar sayfanın 1/3'lük kısmını dolduracak şekilde “yay” biçiminde yerleştirilmiştir. “Seyyid Vehbî'nin ifadesine göre, gök renkli çadırların dağılımında, otağ-ı hümayunun meydandaki namazgâhı çember gibi çevreleyecek biçimde yerleştirilmesine dikkat edilmiş, böylece padişahın çadırı “gök kubbede güneş”e ya da “namazgâh mihrabı içinde yay burcu”na benzetilmiştir.”⁶⁶ (Bkz. Çizim 7).

Sayfanın en altında çadırların yay biçiminde sıralandığını görmekteyiz. Böylelikle ortada kalan alan gösterilerin yapılacağı yer olarak ayrılmış ve izleyicinin sahneye hâkimiyeti sağlanmıştır diyebiliriz. Bu boş alana yerleştirilen kalyon ve yürür köşkün detayları dikkat çekerken, ip üzerinde karşılıklı yürüyen iki cambazın bu denli küçük tasviri ve kompozisyona dahil edilmesinin, sanatçının izleyiciye olayları bütünüyle yansıtmak istediğini düşündürmektedir.

Mimarî unsurlar sol üst tarafa dayandırılmış ve ağaçlar da yine sayfanın sağ ve sol yanına gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Ağaçların, ev ve tepelerin arkasında tasvir edilmesi sahneye ayrıca derinlik kazandırmaktadır (Bkz. Çizim 9).

11a no'lu varakta, kompozisyonun 2/3'lük kısmını çadırlar dairesel bir şekilde çevrelemiştir. Sayfanın alt kısmına kıvrılan çadır ve toplar sahnede hareket sağlarken, öndeki boş alan gösterilerin yapılacağı yer olarak hazırlanmıştır. Sol üst köşedeki yüksek tepenin ardına yerleştirilen evler ve ağaçlar derinlik sağlamaktadır (Bkz. Çizim 6, Çizim 8).

⁶³ Padişah çadırı, *ESA*, c. 3, s. 1400.

⁶⁴ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 696.

⁶⁵ Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun*, İstanbul 2000, s. 62.

⁶⁶ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 118.

Meydana dengeli bir biçimde dağıtılmış çadırlar “ritim” oluştururken, aynı zamanda “bütünlük” ve “devamlılık” hissi de uyandırmaktadır. Sultan ve Sadrazam çadırlarının daha büyük tasviri ile “hiyerarşi” ilkesi etkin kılınmıştır. Karşılıklı iki levhanın altın oranına baktığımızda, özellikle Sultan ve Sadrazam çadırlarının ilgi merkezine yerleştirildiğini söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 10).

Renk açısından değerlendirdiğimizde; nohut sarısı zemin üzerine dağıtılmış mint yeşili çadırlar soğuk-sıcak dengesi oluşturmaktadır. Çadır süslemelerinin kırmızı ve altın detayları kontrastlık sağlarken, ağaçların ve bulutların tonlamalı boyanması her iki sahneye de derinlik kazandırmaktadır (Bkz. Resim 5, Resim 6).

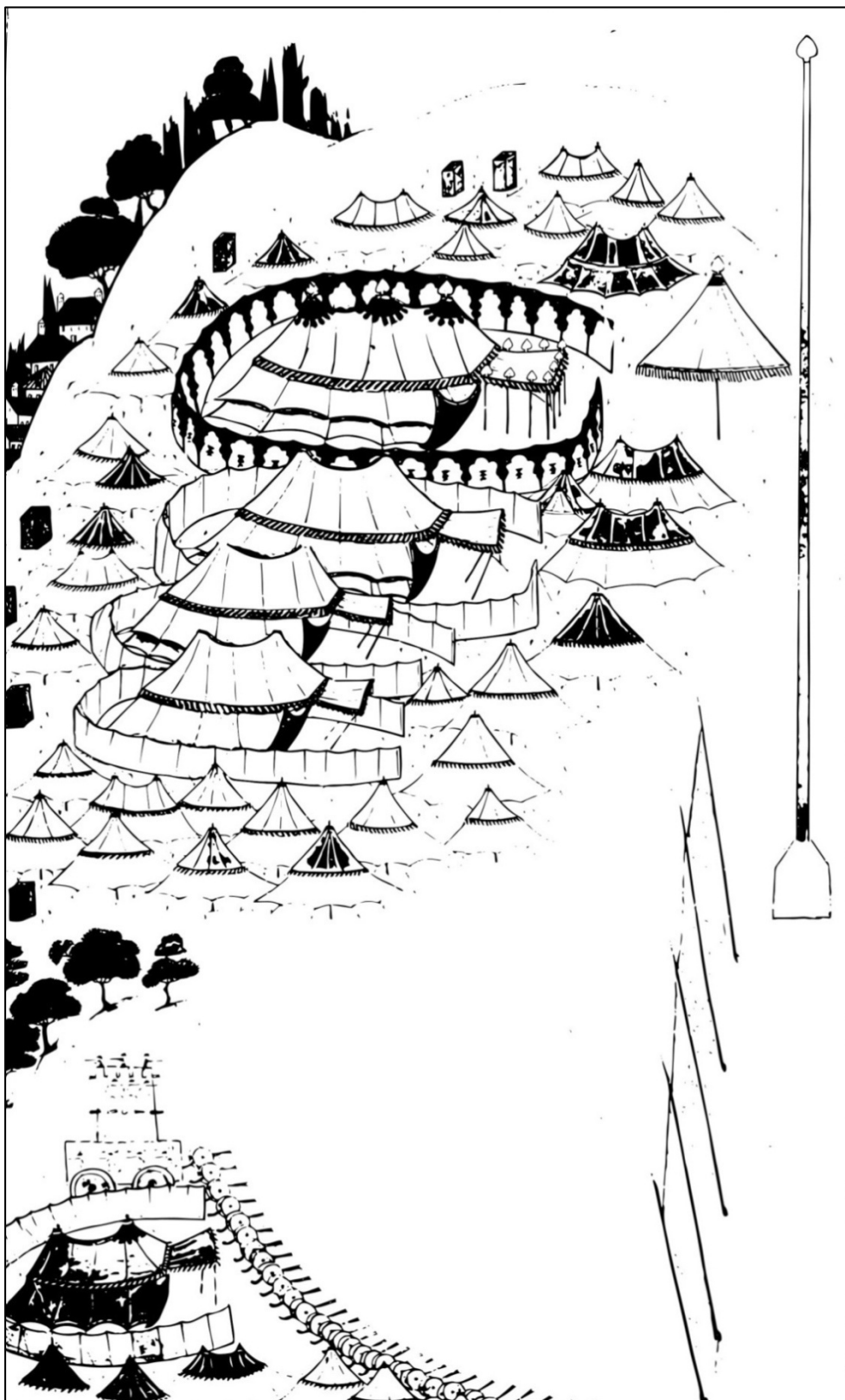
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, sahnenin genelini açık değerlerin oluşturduğunu görmekteyiz. Araya dağıtılan koyu lekelerle denge sağlanmak istenmiş ve izleyicinin gözünün daha rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 7, Resim 8).



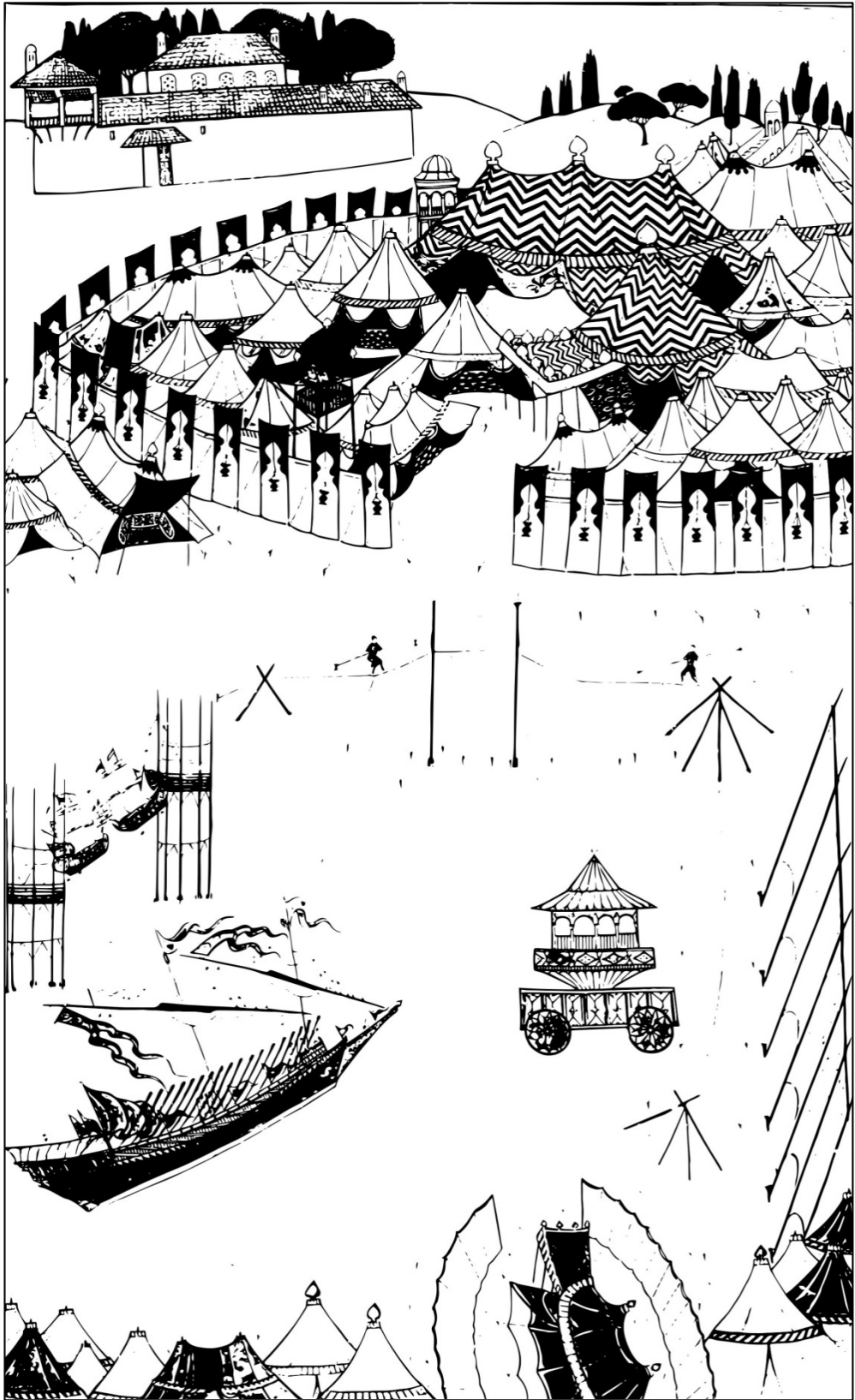
Resim 5. Şenlikler için hazırlanan Okmeydanı'nın genel görünümü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 11a)



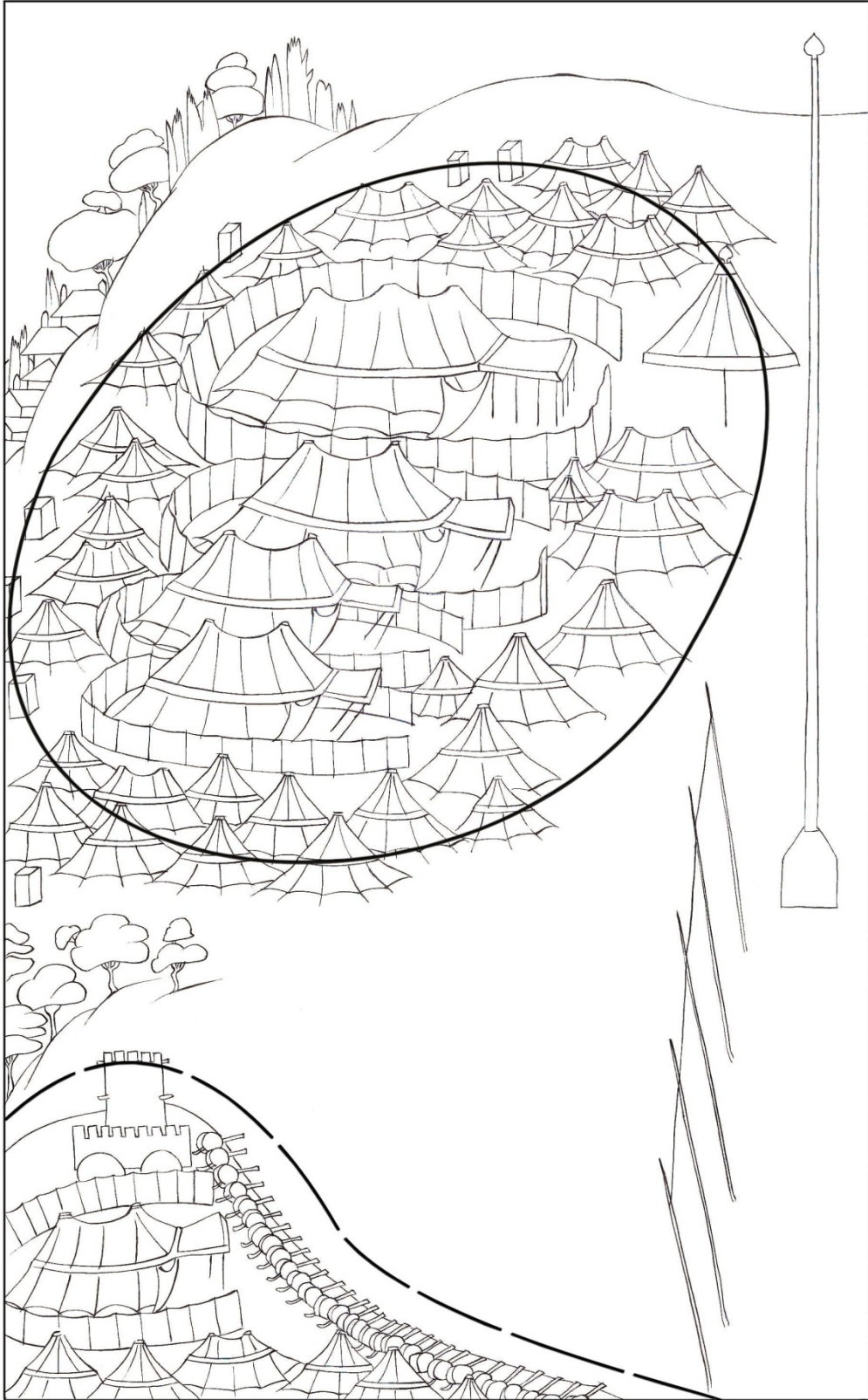
Resim 6. Şenlikler için hazırlanan Okmeydanı'nın genel görünümü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 10b)



Resim 7. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 11a)



Resim 8. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 10b)



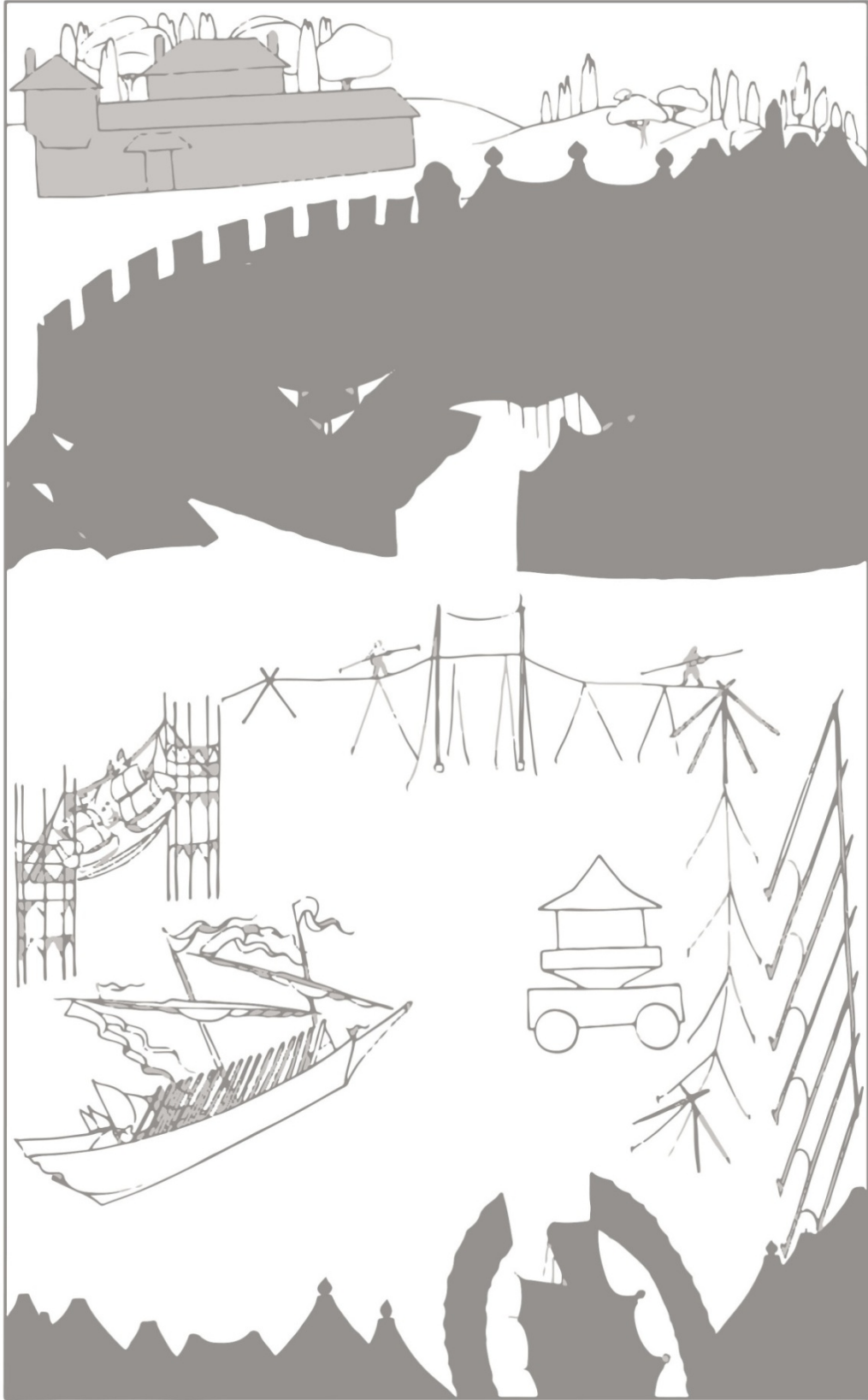
Çizim 6. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 11a)



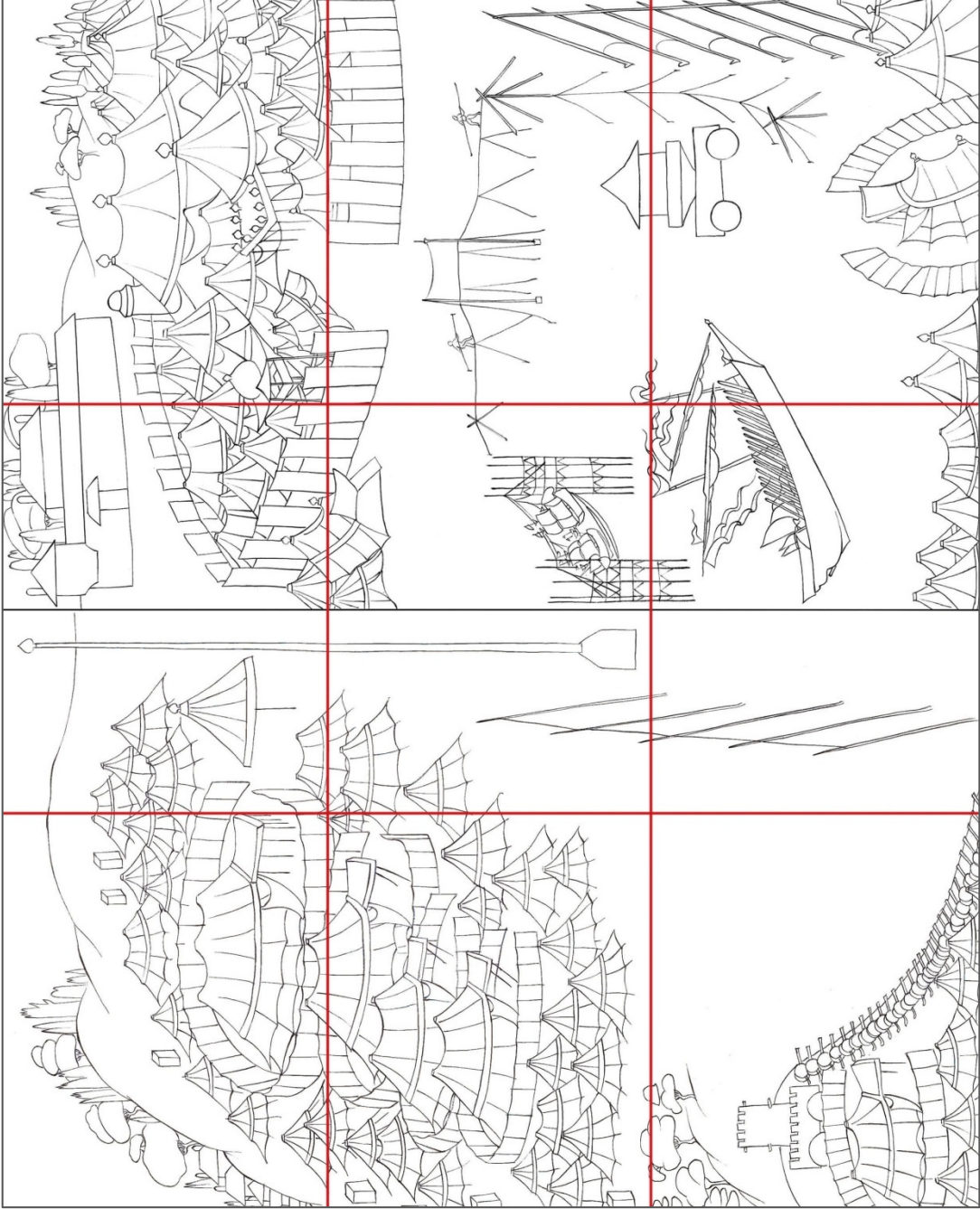
Çizim 7. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 10b)



Çizim 8. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 11a)



Çizim 9. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 10b)



Çizim 10. Altın oran (TSMK, A. 3593,
y. 10b-11a)

3.4. TSMK, A. 3593, y. 13b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni

Bu levhada alayın başı tasvir edilmiştir. “Önde giden atlı Kapı Ağası’dır. (Babüssaade Ağası). İki yanda ellerinde çevgân bulunan çavuş ağalar nezaretinde belleri hançerli kul çavuşları bulunmaktadır. Arkası sıra gelmekte olan dört atlı ak ağalardır.”⁶⁷

13 no’lu varağın kompozisyon düzeninde, 2/3’lük alanı tamamen figür grupları oluşturmaktadır. Bu yoğunluğa karşı, sahnenin üstü yeryüzü ve ağaçlara ayrılmış, böylelikle bu boş alan sayesinde gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır. Atlı figürlerin oluşturduğu paralel hatlara karşı, yürüyen figürlerin oluşturduğu “S” ve yay biçiminde diziliş şekilleri ise sahnedeki monotonluğu bozmaktadır (Bkz. Çizim 11, Çizim 12).

Tasvir edilen her bir figür mimikleriyle farklılık gösterse de, vücut oran-orantıları aynı tutulmuştur. Figürlerin sakal taramalarındaki detaylar, atların her birinin farklı tonlarda resmedilişi, kompozisyonun dar bir kısmını oluşturan gökyüzüne yerleştirilen kuş sürüleri bile, Levnî’nin gözlemci tarzını göstermektedir.

Sahnedeki benzer figürler “ritim” ilkesini oluştururken bu bağlamda kompozisyonda “bütünlük” sağlanmıştır. Sol taraftan gelen alayın yarım gözükmesi “devamlılık” hissini, atlı figürlerin bir parça heybetli görünümü ise “hiyerarşi” unsurunun etkinliğini göstermektedir.

Resimdeki altın oran incelendiğinde, atlı figürlerin kısmen ilgi merkezlerine yerleştiğini görmekteyiz (Bkz. Çizim 13). Renk açısından değerlendirdiğimizde ise, figürlerin giysileri arasında düzenli dağıtılmış sıcak-soğuk renkler dikkat çekmektedir. Bir figürün elbisesinde kullanılan rengin, başka bir figürün başlığında ya da kuşağında kullanılması görsel bütünlük sağlamıştır diyebiliriz. Tonlamalı boyanan ağaç ve bulutlar sahneye hacim kazandırırken, atların koşum takımlarında kullanılan altın detaylarda dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 9).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Üç farklı yerden gösterilen zemin boşluğu ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 10).

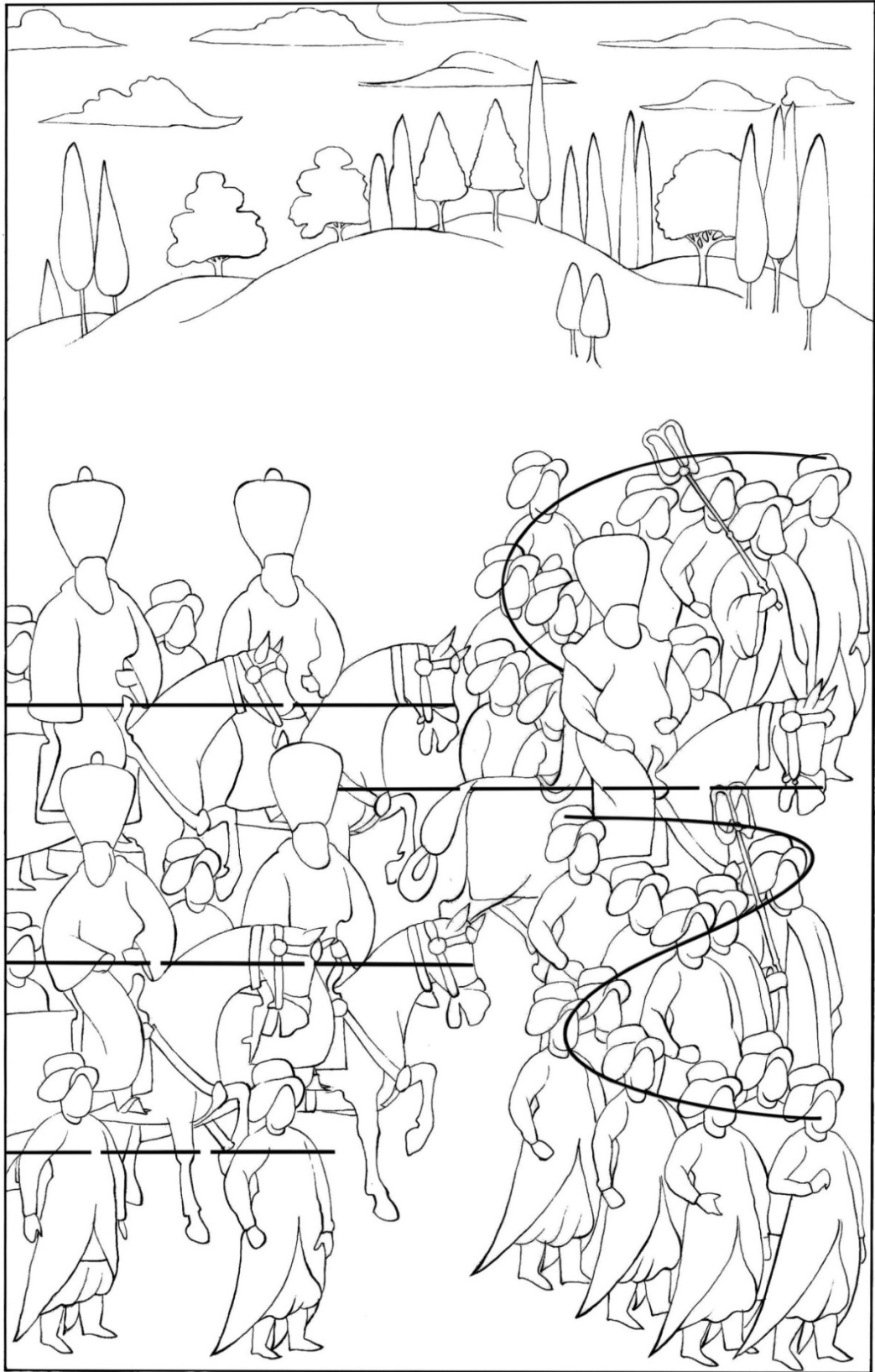
⁶⁷ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 699.



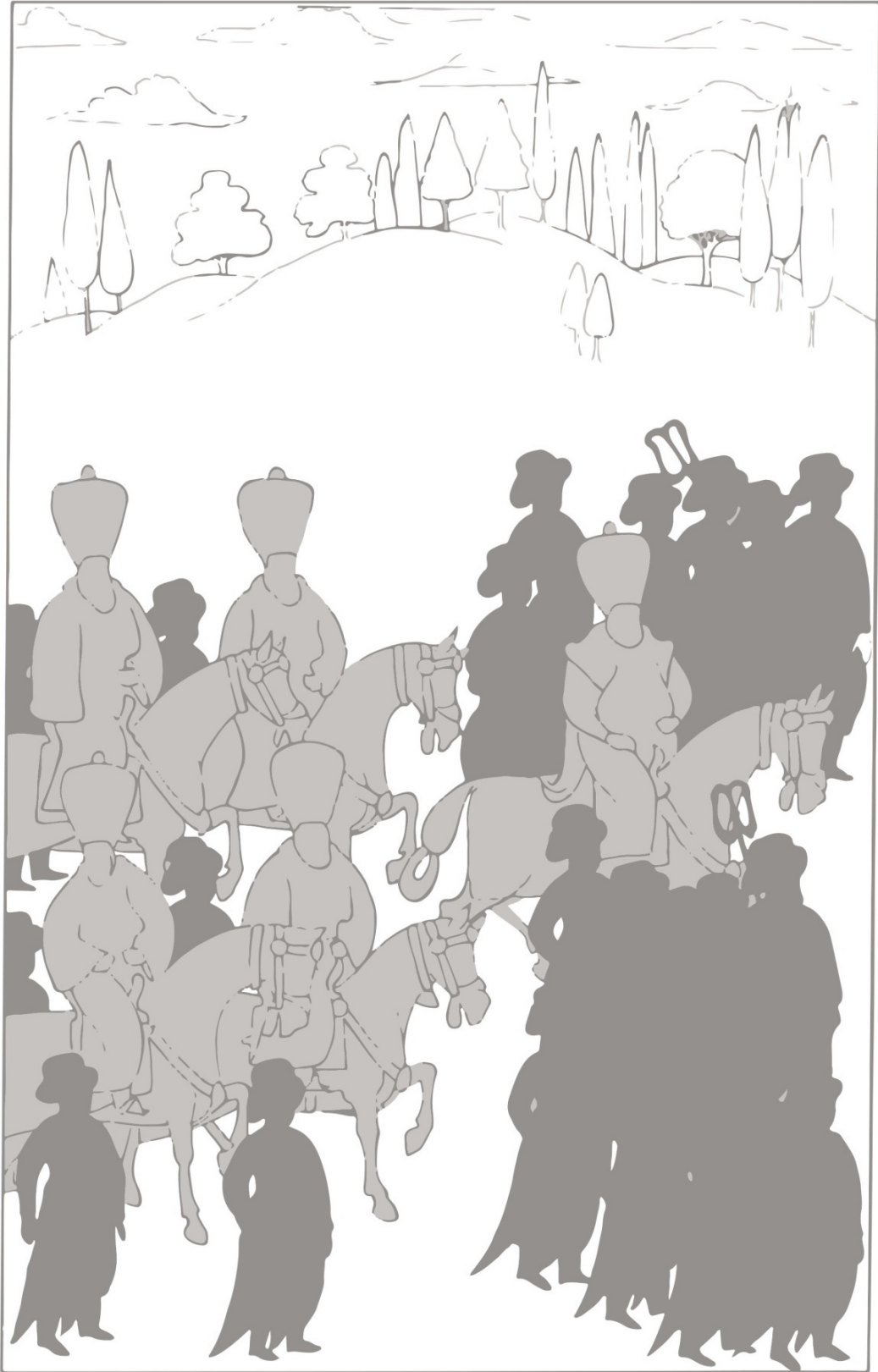
Resim 9. Sultan Ahmed'in Okmeydanı'na alayla gelişi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 13b)



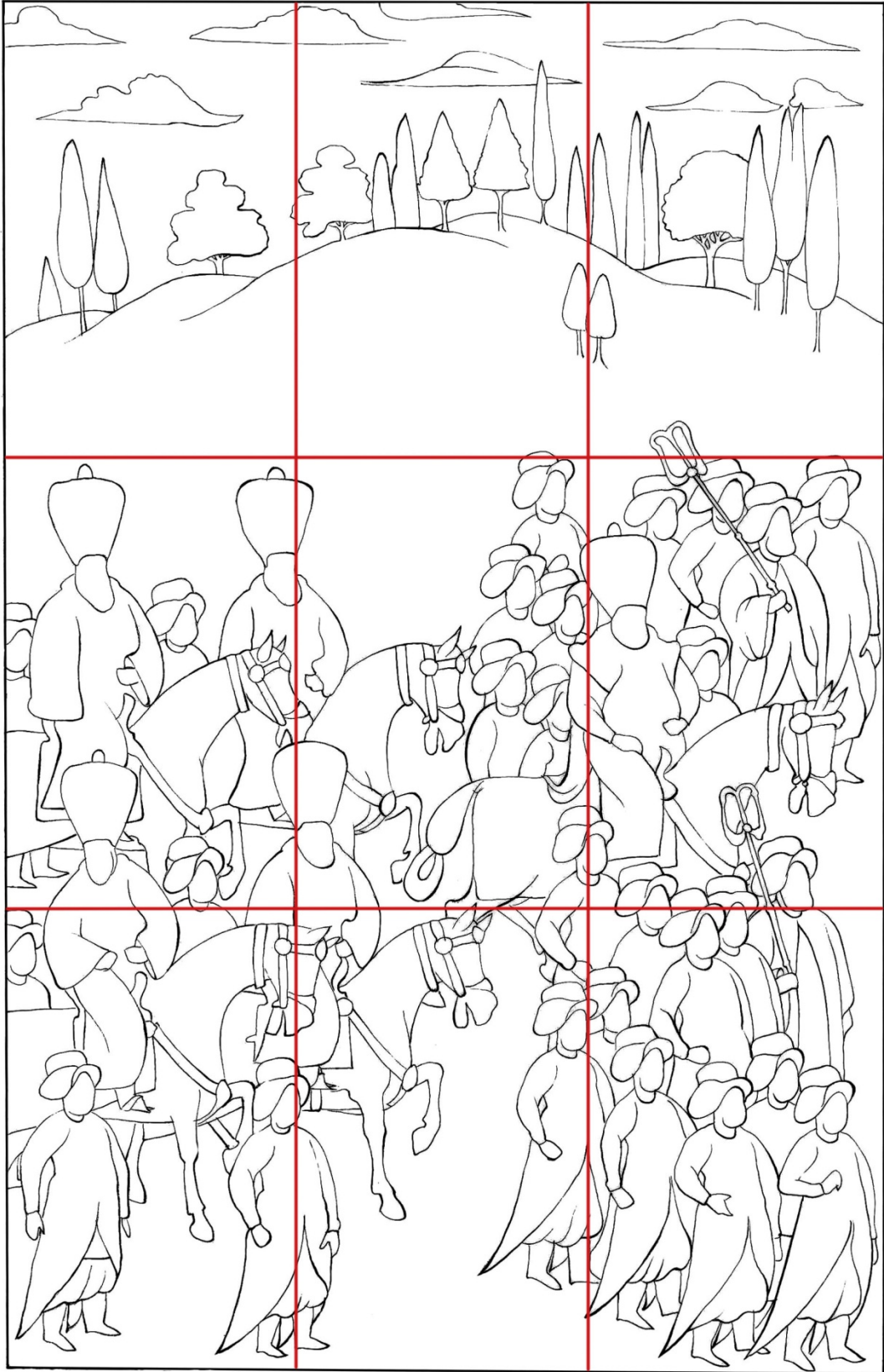
Resim 10. Leka dengesi (TSMK, A. 3593, y. 13b)



Çizim 11. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 13b)



Çizim 12. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 13b)



Çizim 13. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 13b)

3.5. TSMK, A. 3593, y. 17b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni

Bu sahnede, Sadrazam İbrahim Paşa'nın vezir Mehmet Paşa'yı huzuruna kabul etmesi tasvir edilmiştir.

17 no'lu varağın kompozisyon düzenininin 2/3'lük kısmını Sadrazam'ın çadırı, gökyüzü, yeryüzü ve figürler oluşturmaktadır. Sadrazam ve vezirin, sağ ve sol tarafındaki üçerli figür gruplarının dizilişi "simetrik denge" oluştururken, resmîyetin ve otoritenin vurgulanacağı tasarımlarda kullanılan bu ilkenin, Levnî tarafından 17. Yy' da resmî bir sahnede uygulandığını görmekteyiz.

Levhanın altına paralel dizilmiş üçlü figür grubu ve sol alt köşede tasvir edilmiş beş figür ile de ciddiyet bir parça giderilerek sahnede canlılık sağlanmıştır. Böylelikle izleyici resmî bir duruma tanıklık ederken bir yandan da hareketli gruplarla enerjiyi hissetmektedir. Figür oran-orantılarındaki benzerlik dikkat çekerken, sanatçı her birinin sakal ve kürk taramalarında gösterdiği farklılıkla güçlü gözlem yeteneğini ortaya koymaktadır. Çadırın etrafını çevreleyen "zokak" denen perdenin belli bir açıdan kesilerek yerleştirilmesi sahnede derinlik sağlamaktadır (Bkz. Çizim 14, Çizim 15).

Merkeze yerleştirilmiş olan vezir hem konum hem de kıyafet rengi farkıyla sahnede "vurgu" niteliğindedir. Yine benzer figürler "ritim" oluştururken, "bütünlük" hissini de beraberinde getirdiğini görmekteyiz. Sahneyi çevreleyen çadırın yarım kalan kısımları "devamlılık" etkisi uyandırırken, Sadrazamın bir miktar heybetli oluşu "hiyerarşi" ilkesinin varlığını göstermekte ve beyazlar içinde tasviri onu diğer figürlerden ayırır niteliktedir.

Altın oran incelendiğinde, Sadrazam ve vezirin ilgi noktalarında olması, sahnede dikkat çeken figürleri bize açıkça sunmaktadır (Bkz. Çizim 16).

Renk açısından değerlendirdiğimizde, kompozisyonda genel bir canlılığın olduğunu söyleyebiliriz. Karşıdan bir bakış açısıyla çadırın tüm detaylarının gösterildiği bu sahne ile döşemelerde zengin renk, desen ve işlemlerin kullanıldığını görmekteyiz. Figürlerdeki altın ve gümüş işlemler dikkat çekerken, soğuk-sıcak renk kullanımında denge sağlanmıştır. Çadır, gökyüzü ve yeryüzünün kesiştiği alanların koyu tonlanması sahneye derinlik katmakta, ağaçlardaki taramalar dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 11).

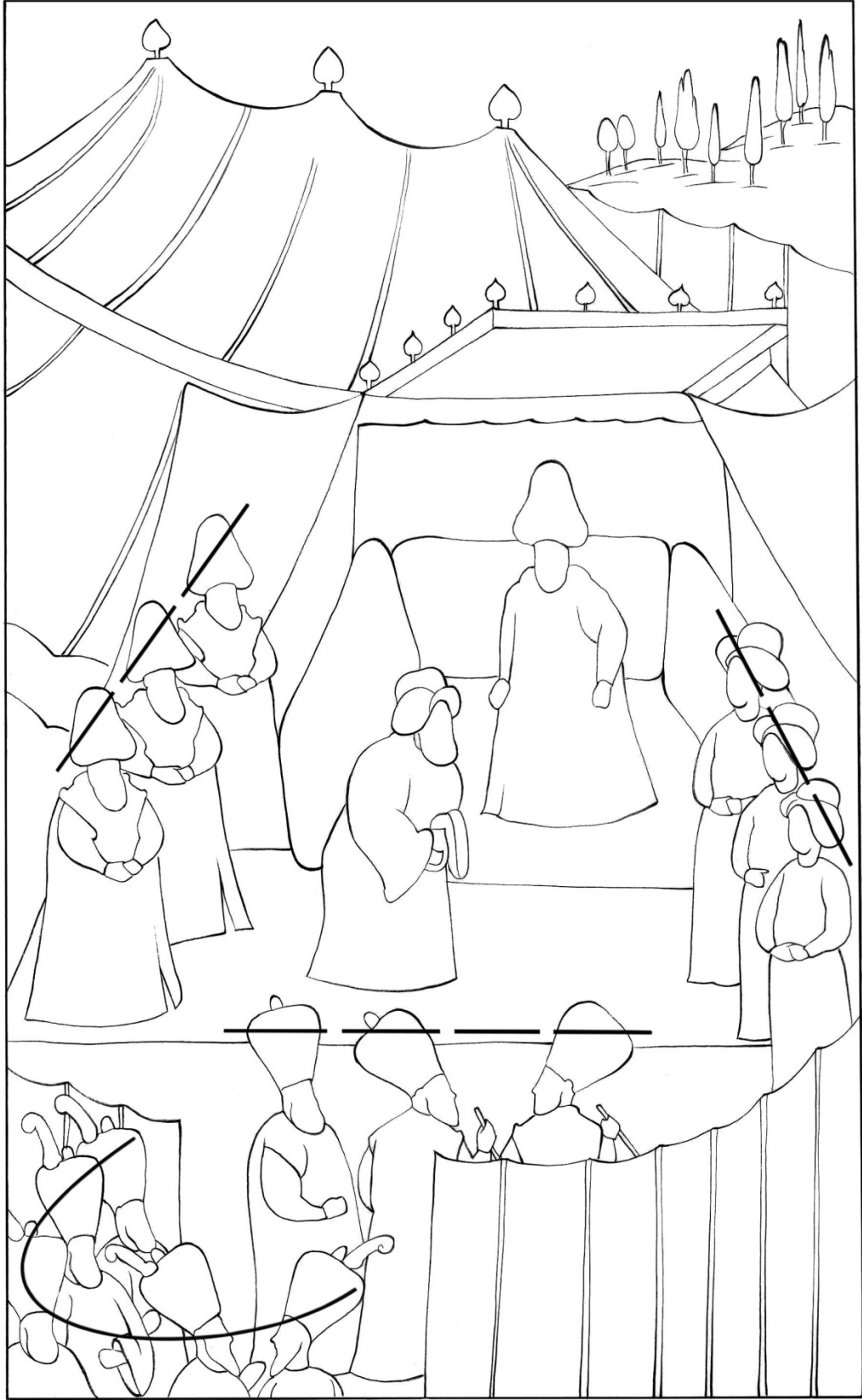
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Sanatçı yoğun süsleme ve detayları barındıran bu levhada, üç farklı yerden gösterdiği zemin ile boşluk sağlayarak gözün öğeler arasında geçişini kolaylaştırmıştır (Bkz. Resim 12).



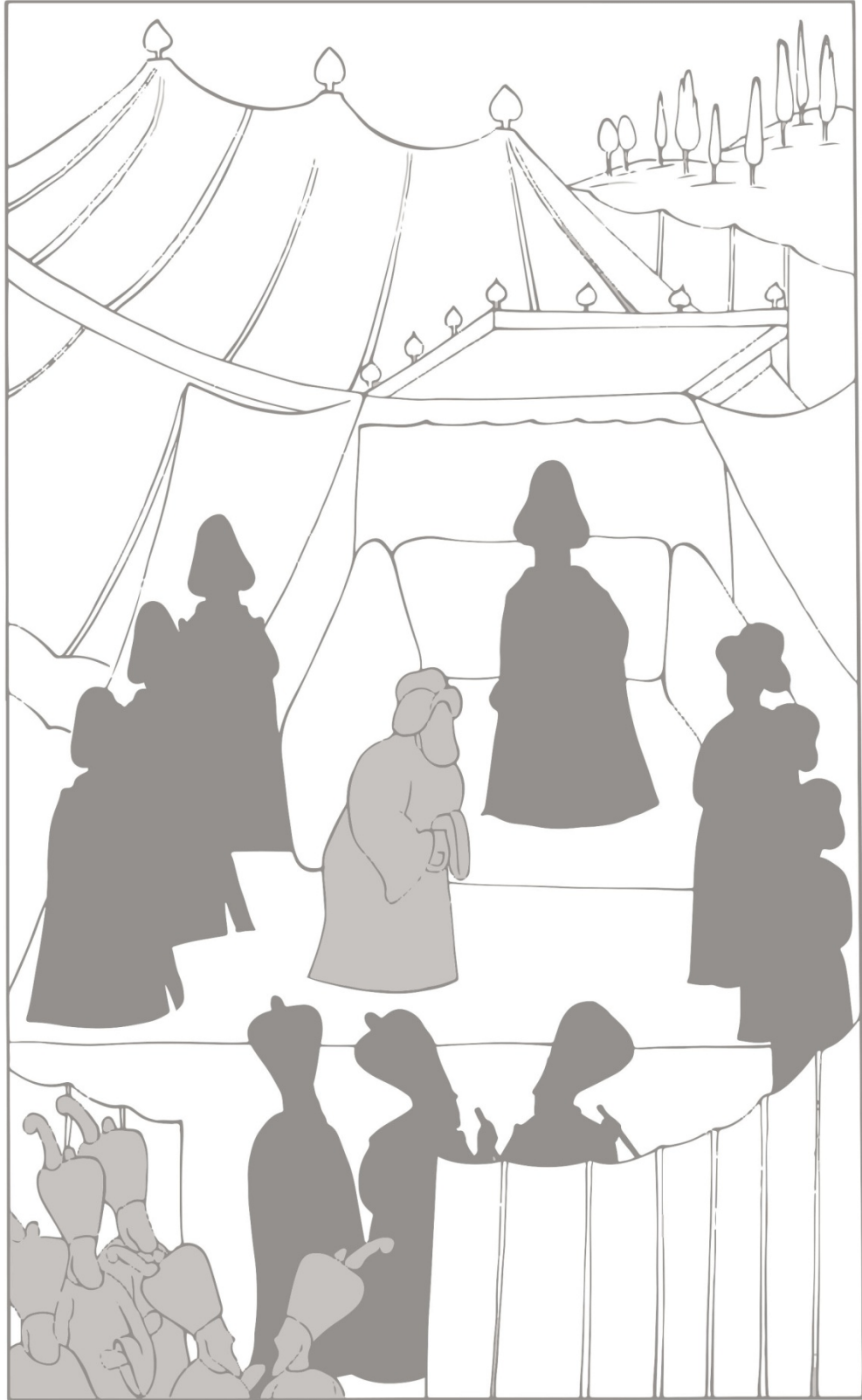
Resim 11. Vezir Mehmet Paşa'nın Sadrazam tarafından kabulü, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 17b)



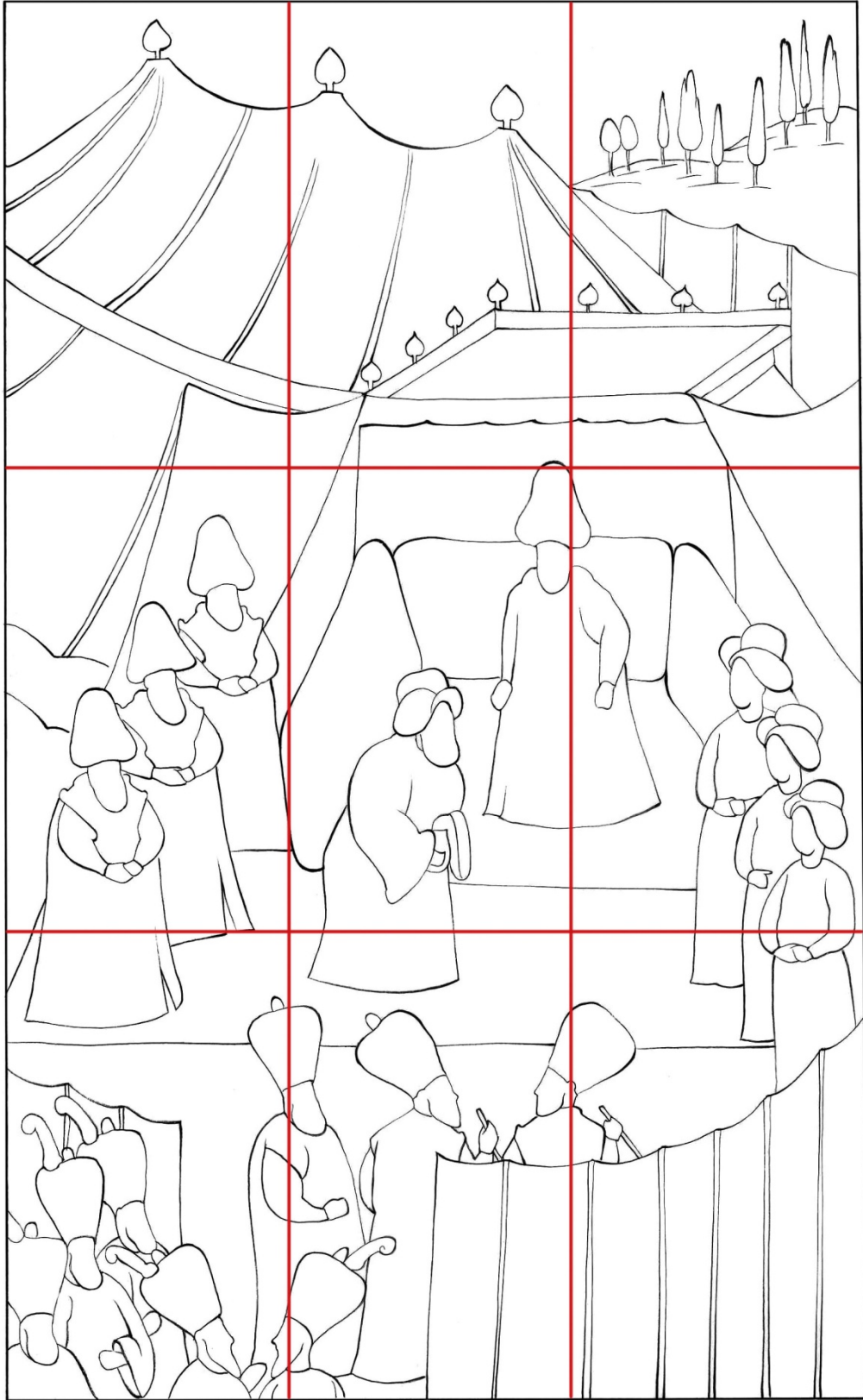
Resim 12. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 17b)



Çizim 14. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 17b)



Çizim 15. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 17b)



Çizim 16. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 17b)

3.6. TSMK, A. 3593, y. 22b-23a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sultan'ın, Sadrazam ile birlikte gösterileri izlemesi ve bir yandan yeniçerilere verilen ziyafet sahnesi, karşılıklı bu iki minyatürde tasvir edilmiştir.

İki sahne birlikte incelendiğinde, sağ tarafta (22b) daha durağan bir anlatım hâkimken, sol tarafta (23a) hareketli sahne dikkat çekicidir. Bu tür sahneler için Esin Atıl kitabında şöyle belirtir:

Sağdaki seyirci sayfasına, gösteri alanındaki etkinlikleri seyreden devlet erkânı, soldaki gösteri sayfasına da etkinlikler ve yer yer onları izleyen halk yerleştirilmiştir. Bütün seyirci-gösteri sahneleri sağdan sola okunur, ilk olay sultanın önünde yapılırken, öbür etkinlikler karşı sayfada yer alır. Durağan arka plan ve hareketli ön planla belirginlik kazanan seyirci sayfalarının tümünün kompozisyon düzeni neredeyse birbirinin eşidir. Buna karşılık gösterilere ayrılan sayfa yeni olaylarla sürekli değişmektedir. Bir başka deyişle, bu sahneler tekrarlayan ve benzeri olmayan tekil öğelerin bir karışımıdır.⁶⁸

22b no'lu varanın kompozisyon düzeninde, sayfanın 2/3'lük kısmı devlet erkânı için ayrılmış ve bu durağan dizilmiş figür grupları levhanın üst ve sağ kenarlarına yerleştirilerek, ortada gösteriler için boşluk sağlanmıştır. Çadırların çiziminde ve sahnenin sağ üstünde geriye doğru küçülen çadır dizisiyle derinlik hissi verilmiştir. Bu monotonluğa karşı, sayfanın en alt kısmını da gülünç tavırları ile göstericiler oluşturmuş ve böylelikle sahnede canlılık sağlanmıştır.

23a no'lu varakta ise, sayfanın 3/3'lük kısmının neredeyse tamamını figürler oluşturmaktadır. Kalabalık figürleri tek bir sayfada göstermek için kullanılan bu diziliş biçimine "kümeleme tekniği" denilmektedir. Sahnenin sol tarafına yığılan figürlere karşı, sağ tarafta sağlanan boşlukla kompozisyonda dinginlik sağlanmıştır.

Her iki minyatürü yan yana koyduğumuzda, benzer figürlerde "ritim" ilkesini açıkça görmekteyiz. "Bütünlük" etkisini de hissettiğimiz karşılıklı bu iki minyatürde, yarım kalan unsurlarla "devamlılık" ilkesi sağlanmıştır. Görsel unsurlar arasındaki farklı ölçülendirme ile "hiyerarşi" ilkesinin etkinliği de görülmektedir. Figür düzenine baktığımızda ise, sol tarafta yer alan yeniçerilerin oluşturduğu diyagonal hareket düzeninin, sol tarafta dikey ve yatay hareket düzeni ile bozulduğunu görmekteyiz (Bkz. Çizim 17, Çizim 18, Çizim 19, Çizim 20).

⁶⁸ Esin Atıl, a.g.e. , s. 57.

Altın oran incelendiğinde, iki önemli devlet büyüğü olan Sultan ve Sadrazam ile sahneyi dikkat çekici hale getiren tulumcular ve gülünç tasvir edilen yeniçerinin 1/3 kuralının oluşturduğu çizgilerde olması dikkat çekmektedir (Bkz. Çizim 21).

Renk açısından baktığımızda, her iki sayfanın etrafına çevrelenmiş figür gruplarının zengin ve dengeli renk dağılımı gözlenmektedir. Bu canlı tonlar, ortada bırakılan nohudî zemin sayesinde daha da belirgin hale gelmektedir. Çadır süslemelerindeki detaylar, Sultan ve Sadrazam'ın oturduğu zengin bezemeli örtüleriyle dikkat çeken alçak makadlar ise ayrıca göze çarpmaktadır (Bkz. Resim 13, Resim 14).

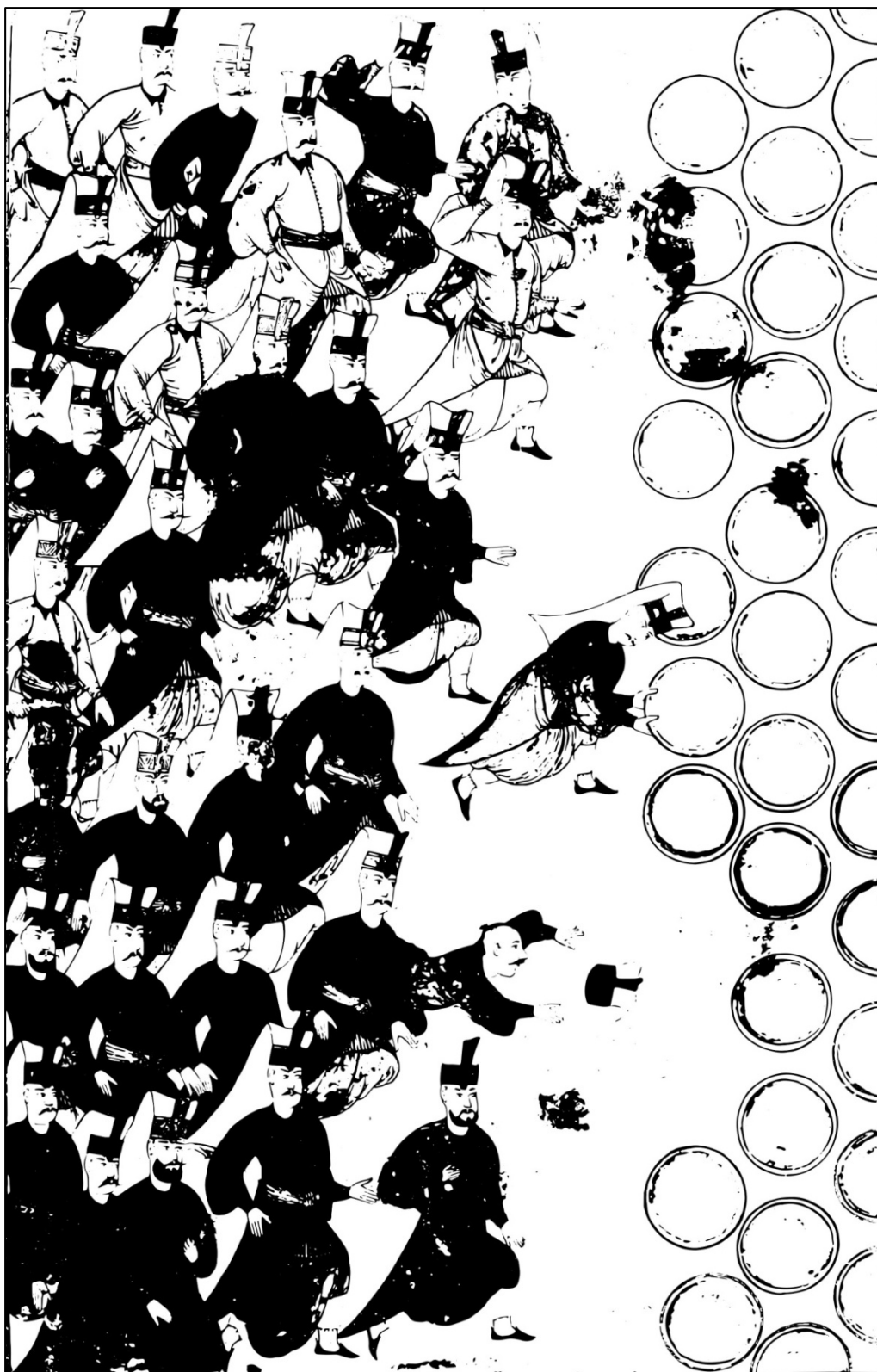
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Her iki sahnede de açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 15, Resim 16).



Resim 13. Yeniçerilere verilen ziyafet, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 23a)



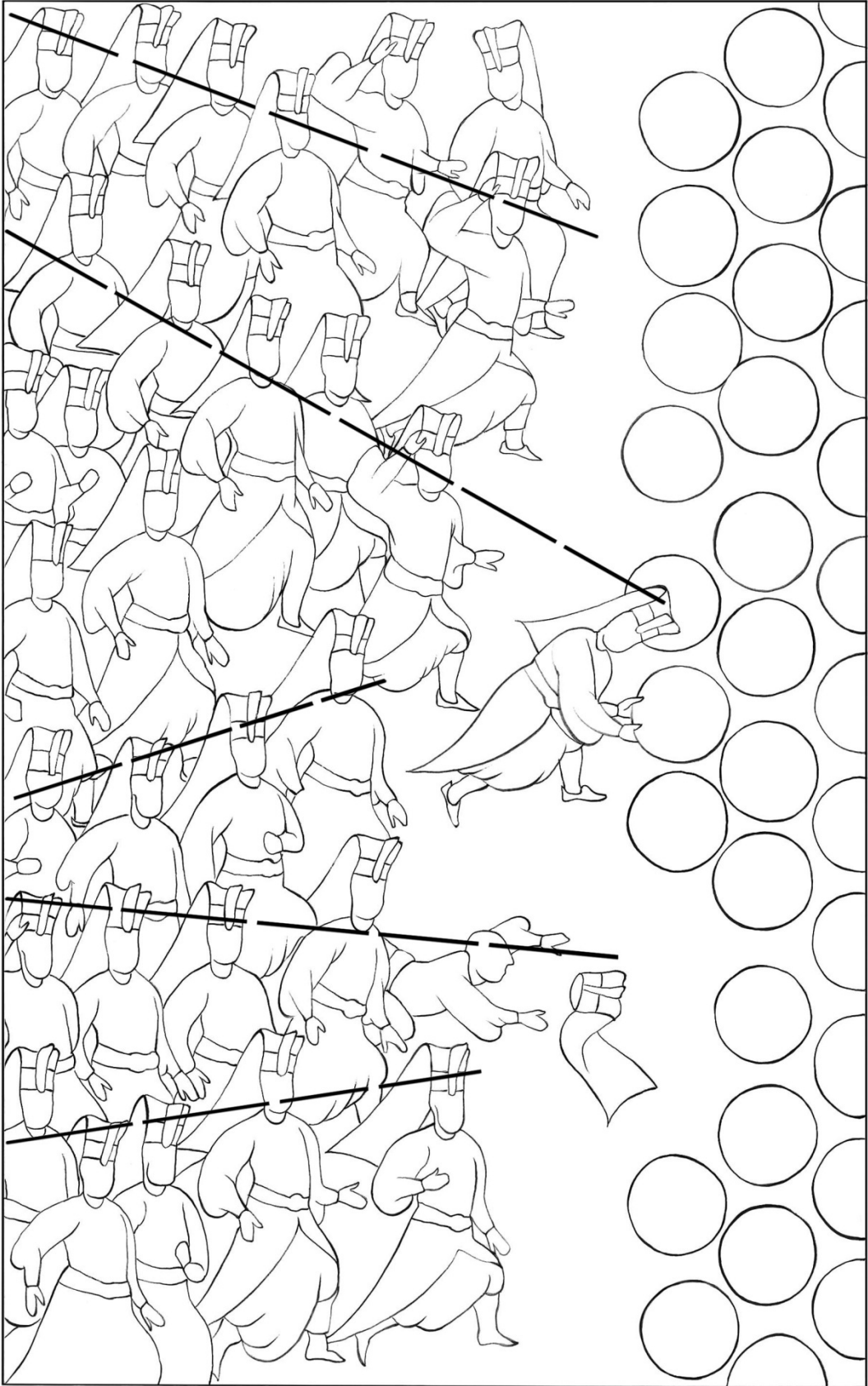
Resim 14. İlk gösteriler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 22b)



Resim 15. Leye dengesi, y. 23a



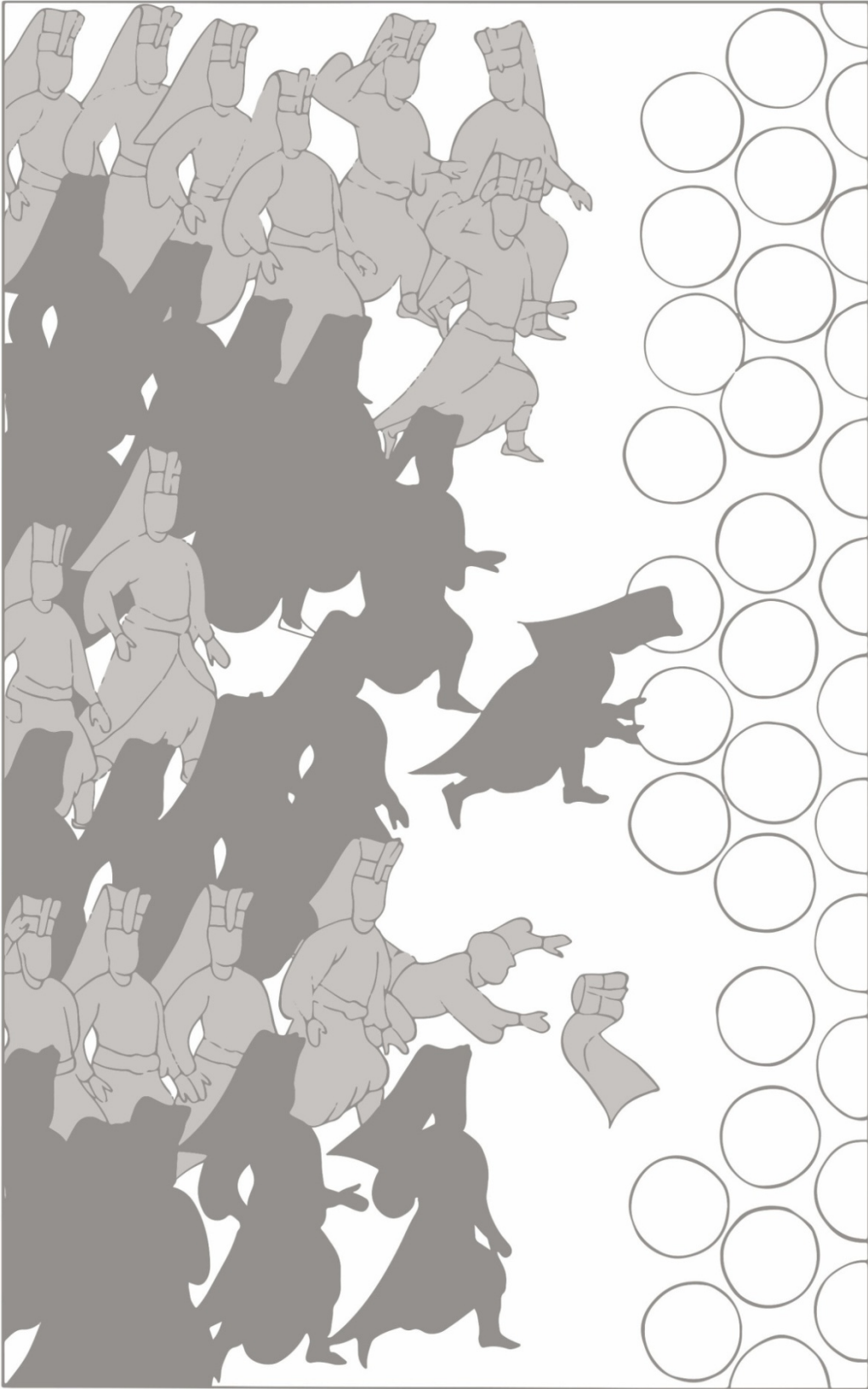
Resim 16. Leke dengesi, y. 22b



Çizim 17. Kompozisyon düzeni, y. 23a



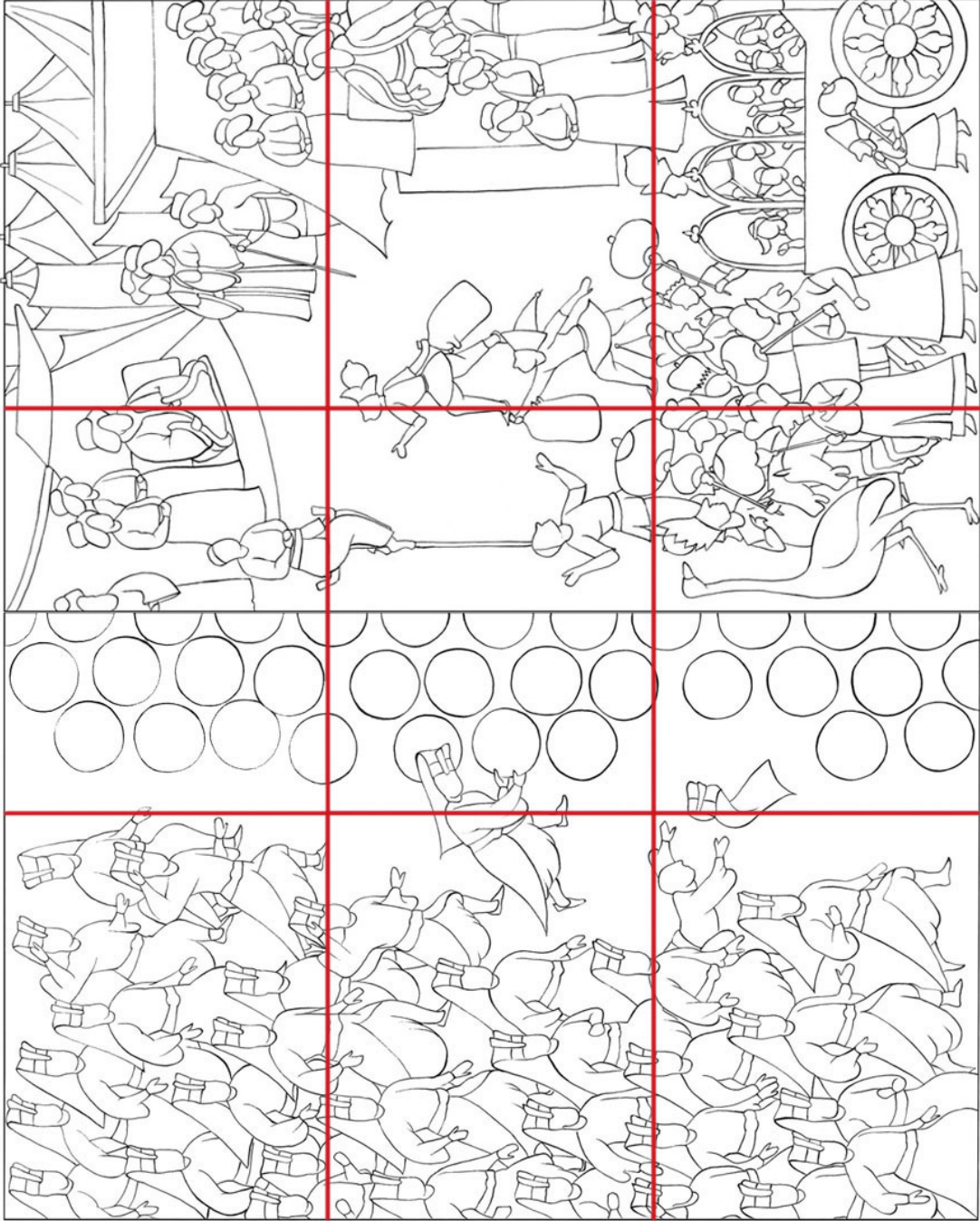
Çizim 18. Kompozisyon düzeni, y. 22b



Çizim 19. Renkli kompozisyon düzeni, y. 23a



Çizim 20. Renkli kompozisyon düzeni, y. 22b



Çizim 21. Altın oran, y. 22b-23a

3.7. TSMK, A. 3593, y. 34'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sahnede, ilk gece Okmeydanı'nda başlayan havai fişek gösterileri ile onları izleyen Sultan ve ardındaki halk tasvir edilmiştir.

34a no'lu varağın kompozisyon düzenini; figür grupları, yeryüzü, gökyüzü ve gösteri unsurları oluşturmaktadır. Sayfanın sol kenarında dikine yığılan figürler yer almakta ve dizilişleri itibari ile yay biçimini andırmaktadır. Buna karşılık sağ tarafa doğru tulumcuların ve bostancılardan yine yay biçiminde ve daha dağınık sıralandığını görmekteyiz. Aralarında şakalaşan bu figürler ile sahneye canlılık katılmıştır. Yeniçerilerin arkasına yerleştirilmiş halktan bir grubu da tasvir eden sanatçı, her kesimden insanın şenliklere yakından tanık olduğunu göstermek istemektedir diyebiliriz (Bkz. Çizim 22, Çizim 23).

Sanatçı kompozisyon düzenini kurarken, yine sahnenin ortasını boş bırakmış ve göstericileri daha yakından tasvir ederek, olayları bütünüyle nakletmek istemiştir. Bu levhada hissedilen en önemli şey, figürlerin olay anını yansıtan mimikleridir. Özellikle kompozisyonun önünde yer alan fişeği ateşleyen figürün temkinli ve heyecanlı tavrı göze çarpmaktadır.

Figürlerin arasından hem renk hem konum ile ayrılan Sultan, sahnede "vurgu" niteliğindedir. Sıralanmış halktan figürler "ritim" ilkesini etkin kılarken, beraberinde "bütünlük" de sağlamaktadır diyebiliriz. Üç noktaya yerleştirilen fişekler, bütünlük ilkesini daha da pekiştirmektedir. Yarım kalan figürler "devamlılık" etkisi sağlarken, heybetli duruşuyla Sultan "hiyerarşi" ilkesini doğrulamaktadır.

Altın oran incelendiğinde ise; Sultan'ın ve fişeklerin, 1\3 mantığına göre çizilen yatay ve dikey çizgilere denk gelmesi, bu dikkat çekici sahnede nelerin ön plana çıkarılmak istendiği hususunda tesadüflere yer verilmediğini göstermektedir (Bkz. Çizim 24).

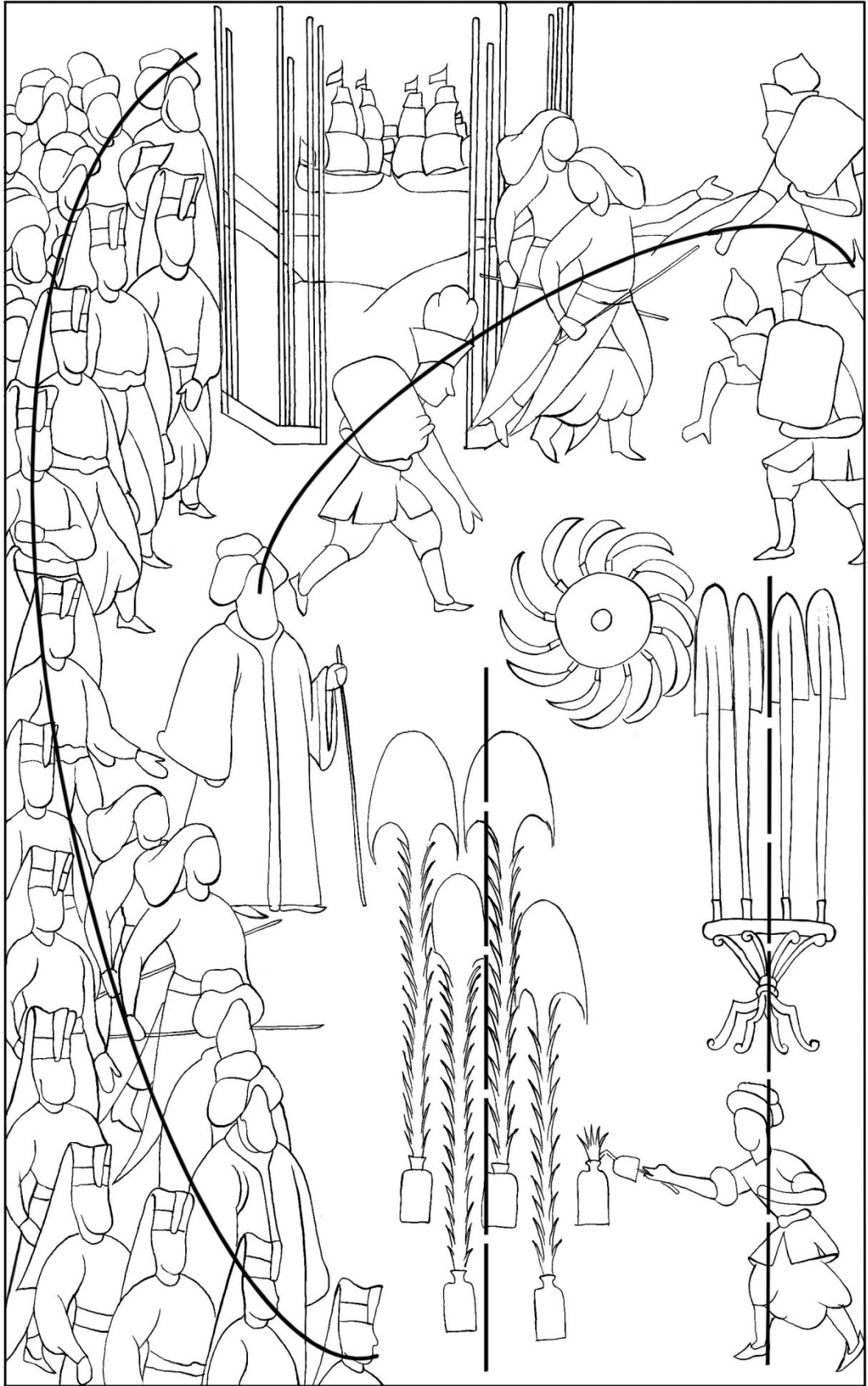
Renk açısından incelediğimizde, lacivert gökyüzü ve altınla boyanmış yıldızlar göze çarpmaktadır. Zeminin gri-mavi tonlarda renklendirilmesi gece hissini daha da baskın kılarken, Levnî'nin sık kullandığı yeşil ve nohudî renklerle boyanmış figürler arasından sıyrılan Sultan, koyu pembe rengiyle oldukça dikkat çekicidir. Levhada oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, gökyüzü ve zeminin oluşturduğu koyu değerler daha baskın gözükse de, üzerinde açık değerlerin kısmen dengeli dağıldığını görmekteyiz (Bkz. Resim 17, Resim 18).



Resim 17. Okmeydanı'nda yapılan ilk gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 34a)



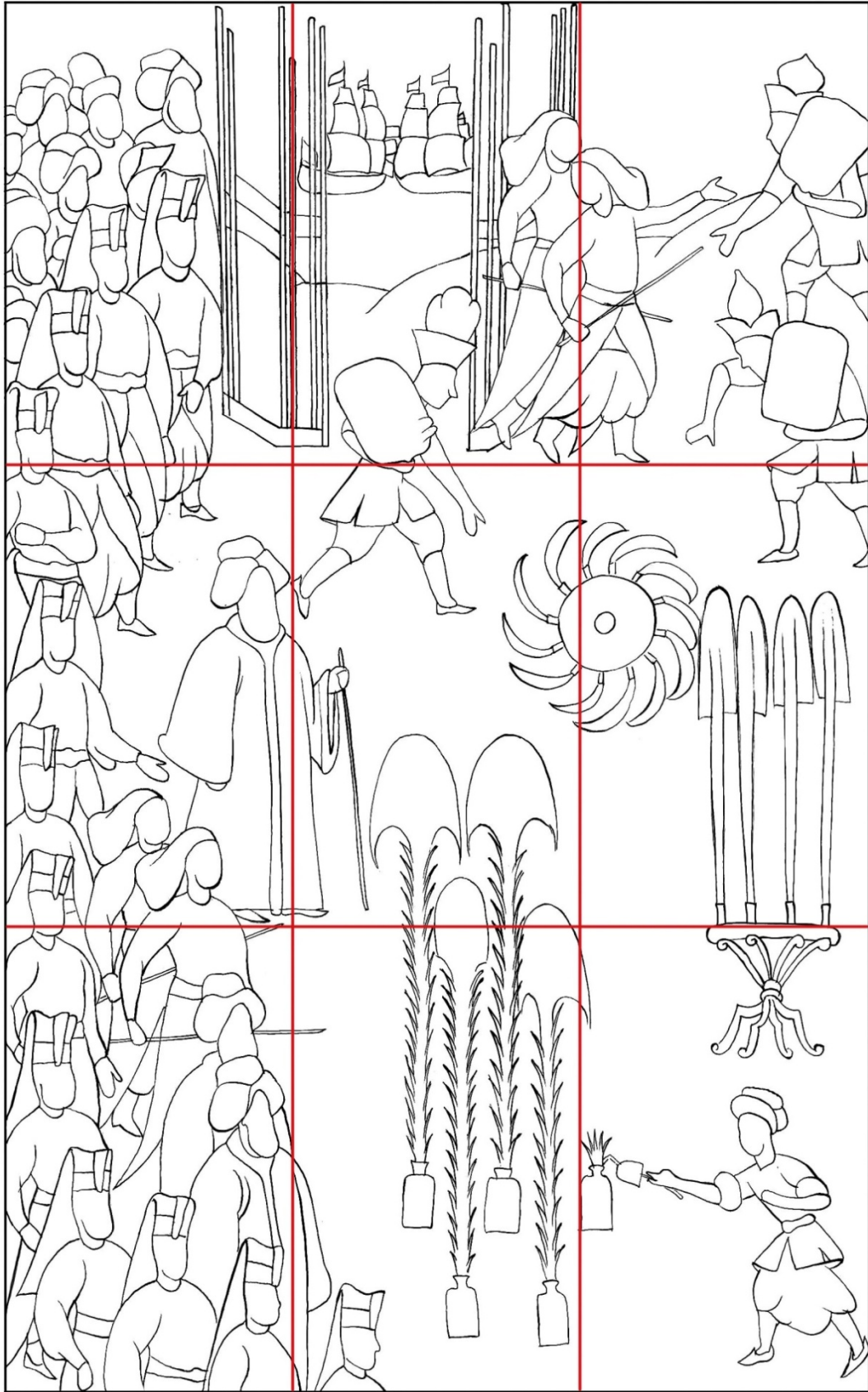
Resim 18. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 34a)



Çizim 22. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 34a)



Çizim 23. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 34a)



Çizim 24. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 34a)

3.8. TSMK, A. 3593, y. 37a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

“Bu tek levha halindeki minyatürde, ikinci günün sabahında Sultan'ın Okmeydanı'na henüz gelmediği saatlerde, Sadrazam İbrahim Paşa'nın kendi otağı önünde müzik eşliğinde oynayan çengileri seyredişi tasvir edilmiştir. Sağ yanında Kethüdâsı Mehmet Ağa oturmaktadır.”⁶⁹

37a no'lu varağın kompozisyon düzeninde; sayfanın yarısını Sadrazam ve Kethüdâsı'nın çadırları ile gökyüzü oluştururken, diğer yarısını göstericiler oluşturmaktadır. Altı kişilik sazende grubunun önünde oynayan beş çengi merkezde yer alırken, sahnenin en önünde dört tulumcu gülünç hareketleriyle tasvir edilmiştir. Sayfanın sağ ve sol kenarları da yine figürlerle çevrelenmiştir. Levhanın üstünde resmî bir hava varken alt tarafta oldukça enerjik bir hava gözlenmektedir. Farklı diziliş biçimlerinden oluşan bu sahne, izleyiciye birden fazla hareket sunmaktadır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir.

Kompozisyon düzeninde dikkati ilk çeken “simetrik denge”nin varlığıdır. Benzer figürler “ritim” ilkesini oluştururken, beraberinde “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin etkinliğini göstermektedir. Sadrazam ve Kethüdâsı'nın daha heybetli tasviri, vurgulanmak istenen görsel unsurların biraz daha büyük tutulmak istendiğini anlatmaktadır ki bu da “hiyerarşi” ilkesinin varlığını kanıtlar niteliktedir (Bkz. Çizim 25, Çizim 26).

Altın oran incelendiğinde, iki devlet büyüğünün net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını söyleyebiliriz. Ayrıca sahnede önem teşkil eden çengilerin de yine odak noktalarına yerleştirilmesi diğer dikkat çekici bir noktadır (Bkz. Çizim 27).

Renk açısından baktığımızda ise, ilk bakışta nohudî ve yeşil tonların sahnede baskın olduğunu görmekteyiz. Çengilerin ve tulumcuların desenli kıyafetleri onları diğer figürlerden ayırır niteliktedir. Zengin renk ve işlemeli örtülerle bezeli çadır detayları göze çaparken, bulutlardaki tonlamalar dikkat çekicidir. Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, oldukça koyu değerlerin baskınlığını fark edebiliriz. Zeminde kullanılan açık değerler ise kompozisyona nefes aldirmaktadır (Bkz. Resim 19, Resim 20).

⁶⁹ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 707.



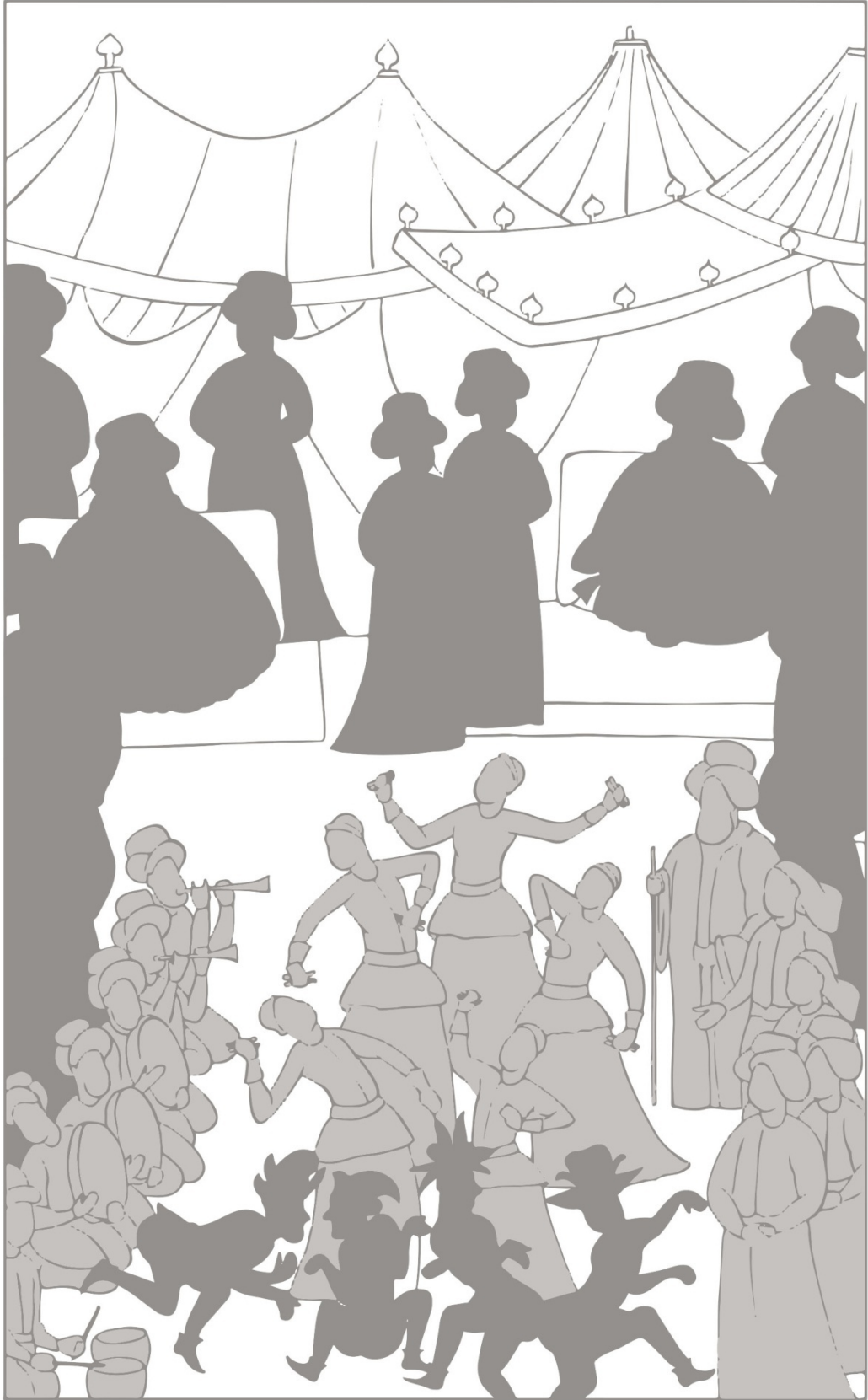
Resim 19. Müzik eşliğinde oynayan çengiler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 37a)



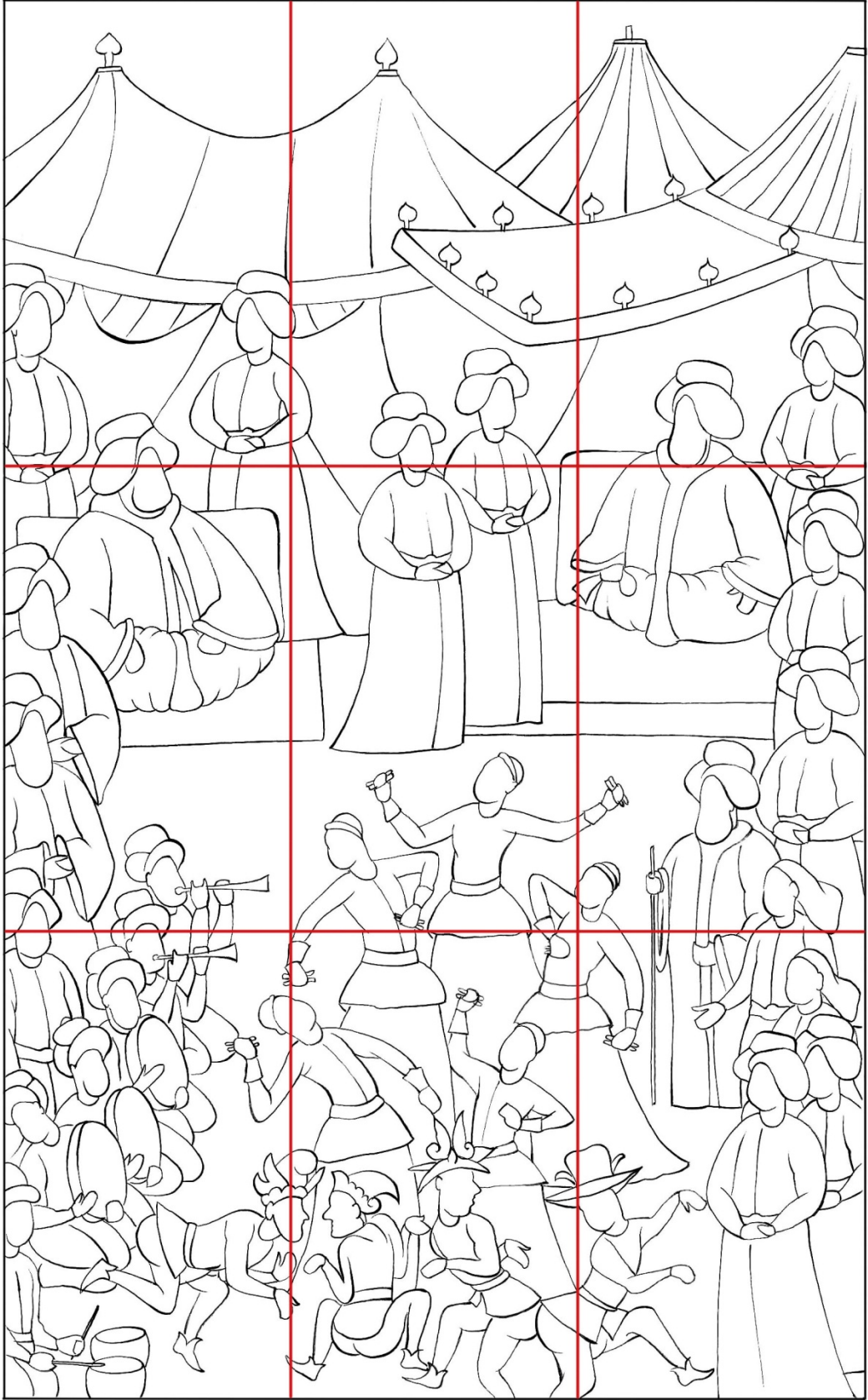
Resim 20. Leye dengesi (TSMK, A. 3593, y. 37a)



Çizim 25. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 37a)



Çizim 26. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 37a)



Çizim 27. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 37a)

3.9. TSMK, A. 3593, y. 38b-39a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Düğün için Mısır'dan getirilen göstericileri izleyen Sultan ve Sadrazam'ın tasvir edildiği bu iki sahne için Mertol Tulum kitabında şöyle belirtir:

Levnî'nin bu tasviri Vehbî'nin anlattıklarıyla uyuşmaz. Sultan'ın gecikmesi üzerine, İbrahim Paşa kendi otağı önündeki çengileri bir iki saat seyrettikten sonra saltanat otağı yanındaki seyir çadırına geçerek Sultan'a vekâlet etmek suretiyle oyunları başlatmış ve Mısırlı Hacı Şahin'in bu gösterisi dahil bütün gösteriler onun önünde sergilenmiştir.⁷⁰

38b no'lu varağın kompozisyon düzeninin 2/3'lük kısmını çadırlar oluştururken, alt kısma daha dar bir alana göstericiler yerleştirilmiştir. “S” ve yay biçiminde kıvrılan bu figürlerle sahnede canlılık sağlanmıştır. Levnî, kompozisyonun üstündeki resmî havayı dağıtmak için alt tarafa ilginç sahneler yerleştirmiştir. Bu levha ile birlikte sanatçının hayvan tasvirini de yakından görmekteyiz. Figürlerdeki sakal ve bıyık taramaları dikkat çekerken, Sultan'ın arkasına gizlenmiş şehzâde de, kürkü ve başlığındaki süslemelerle kendini belli etmektedir. Sağ ve sol kenarlardan çıkarılan çadır detaylarında perspektif kullanılarak derinlik hissi verilmiştir (Bkz. Çizim 29, Çizim 31).

39a no'lu varağın kompozisyon düzeninde, sayfanın yarısından fazlasında göstericiler bulunmaktadır. Sultan'ın etrafına yay biçiminde kıvrılmış figürler yer alırken, ilginç hareketleriyle sahnenin tamamında hâkimiyet kuran göstericiler dikey hareketlerle kompozisyonu oluşturmaktadır. Çeşitli objelerin ışık-gölge kullanılarak üç boyut etkisi ile tasvir edildiği sahnede, göstericilerin tehlikeli oyunları figürlerin mimiklerinde açıkça görülmektedir (Bkz. Çizim 28, Çizim 30).

İki levhayı yan yana koyduğumuzda, sol taraftaki sayfada “simetrik denge” gözlenirken, sağ tarafta “asimetrik denge” kurulmuştur diyebiliriz. Her iki sahnede de benzer figürlerin oluşturduğu “ritim” ilkesini, beraberinde “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin etkinliğini görmekteyiz. Ayrıca Sultan ve Sadrazam'ın heybetli tasviri “hiyerarşi” ilkesini de kanıtlar niteliktedir.

Altın oran incelendiğinde ise; Sultan ve Sadrazam'ın net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını söyleyebiliriz. Ayrıca sahnede önem teşkil eden göstericilerin de yine odak noktalarına yerleştirilmesi diğer dikkat çekici bir noktadır (Bkz. Çizim 32).

⁷⁰ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 708.

Renk açısından baktığımızda, nohudî zemin üzerinde dengeli soğuk-sıcak renk dağılımını görmekteyiz. Döşemelerdeki zıt renklerle oluşturulan desenler dikkat çekerken, nohut sarısı zemin üzerine dağıtılmış mint yeşili çadırların süslemelerindeki kırmızı ve altın detaylar kontrastlık sağlamaktadır. Göstericilerin kullandığı objelerde, ağaçlarda ve bulutlarda tonlamalı boyama ile hacim etkisi görülmektedir (Bkz. Resim 21, Resim 22).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Her iki sahnede de açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 23, Resim 24).



Resim 21. Mısırlı oyuncuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 39a)



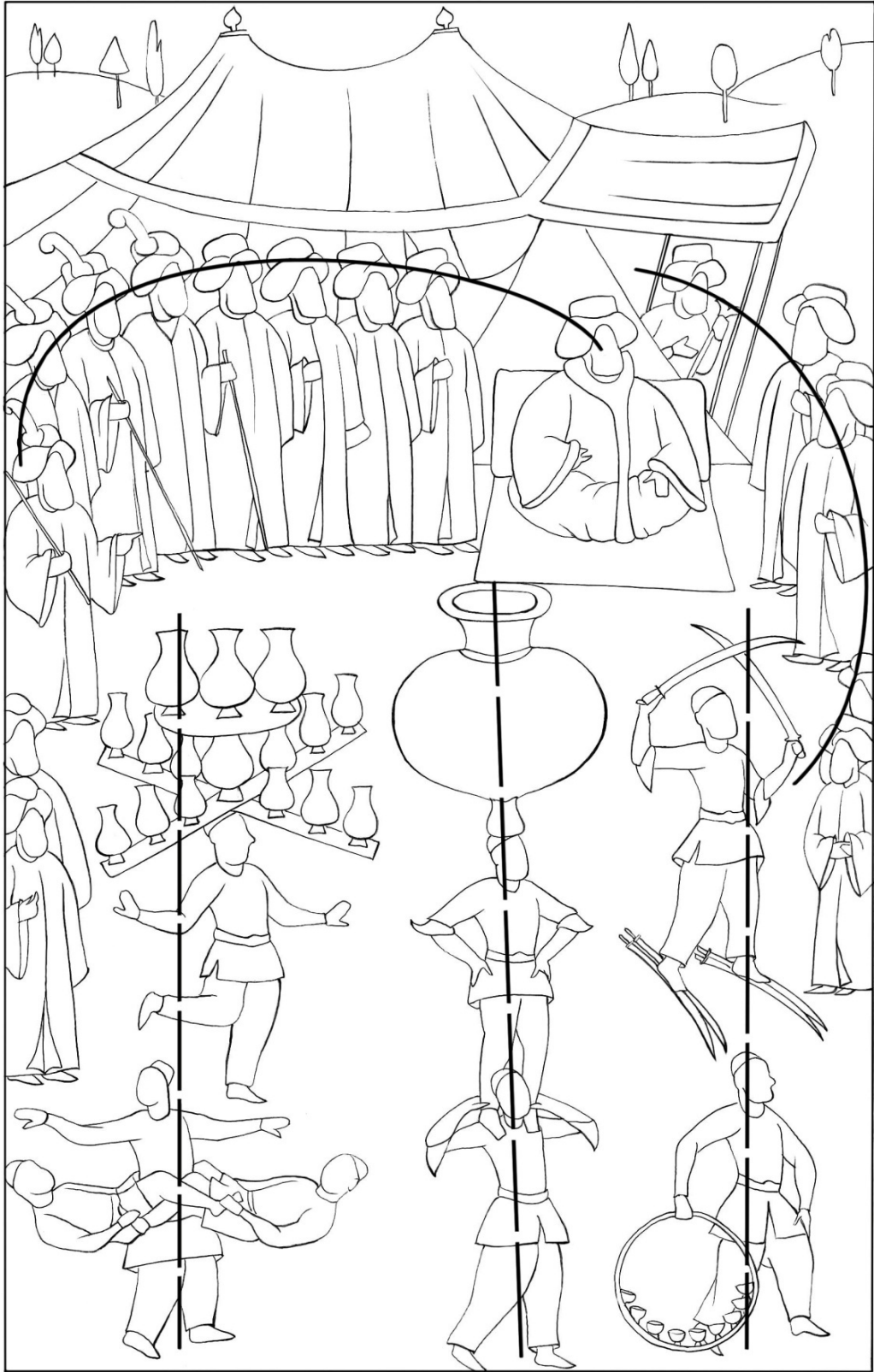
Resim 22. Mısırlı oyuncuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 38b)



Resim 23. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 39a)



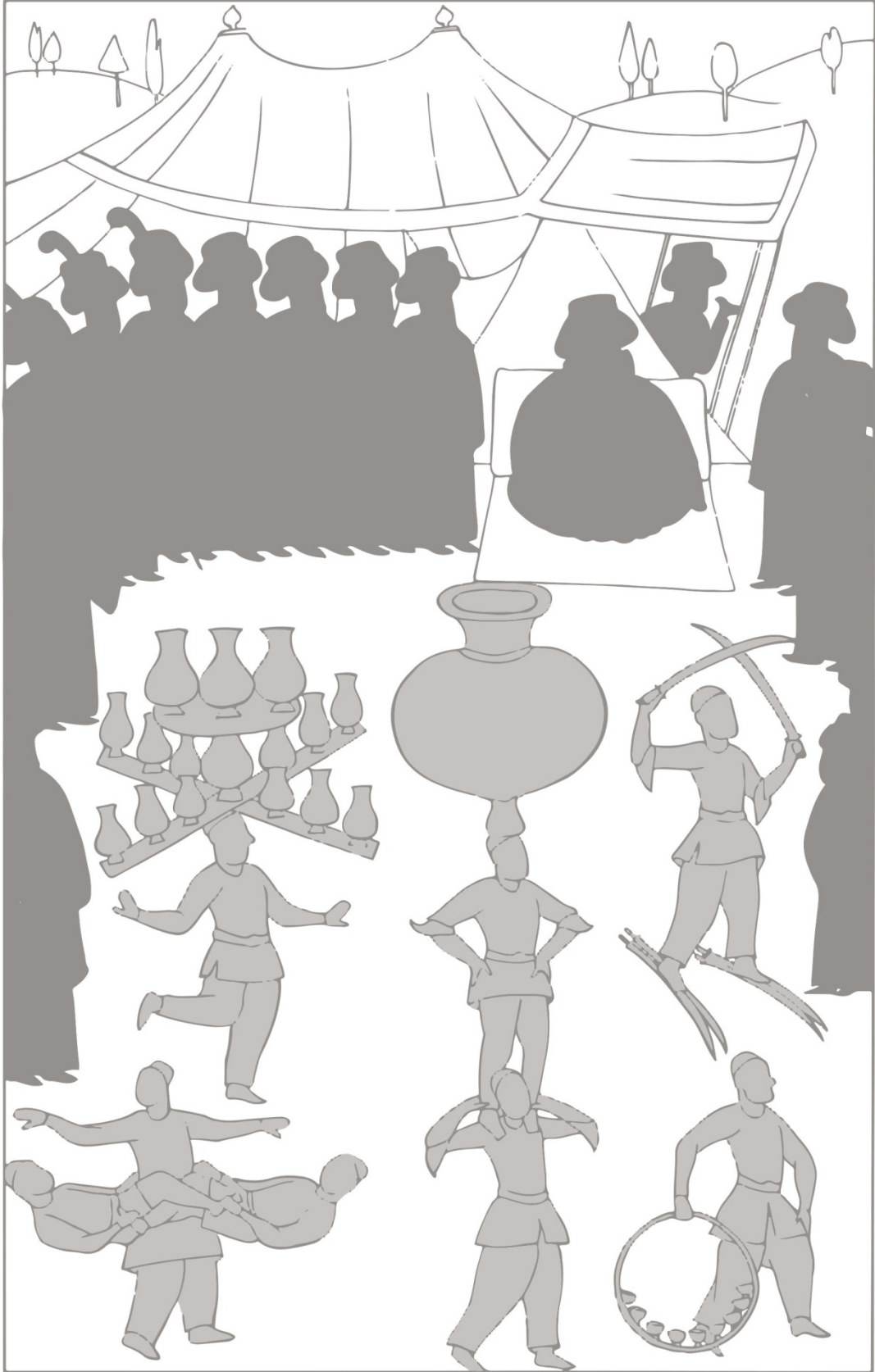
Resim 24. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 38b)



Çizim 28. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 39a)



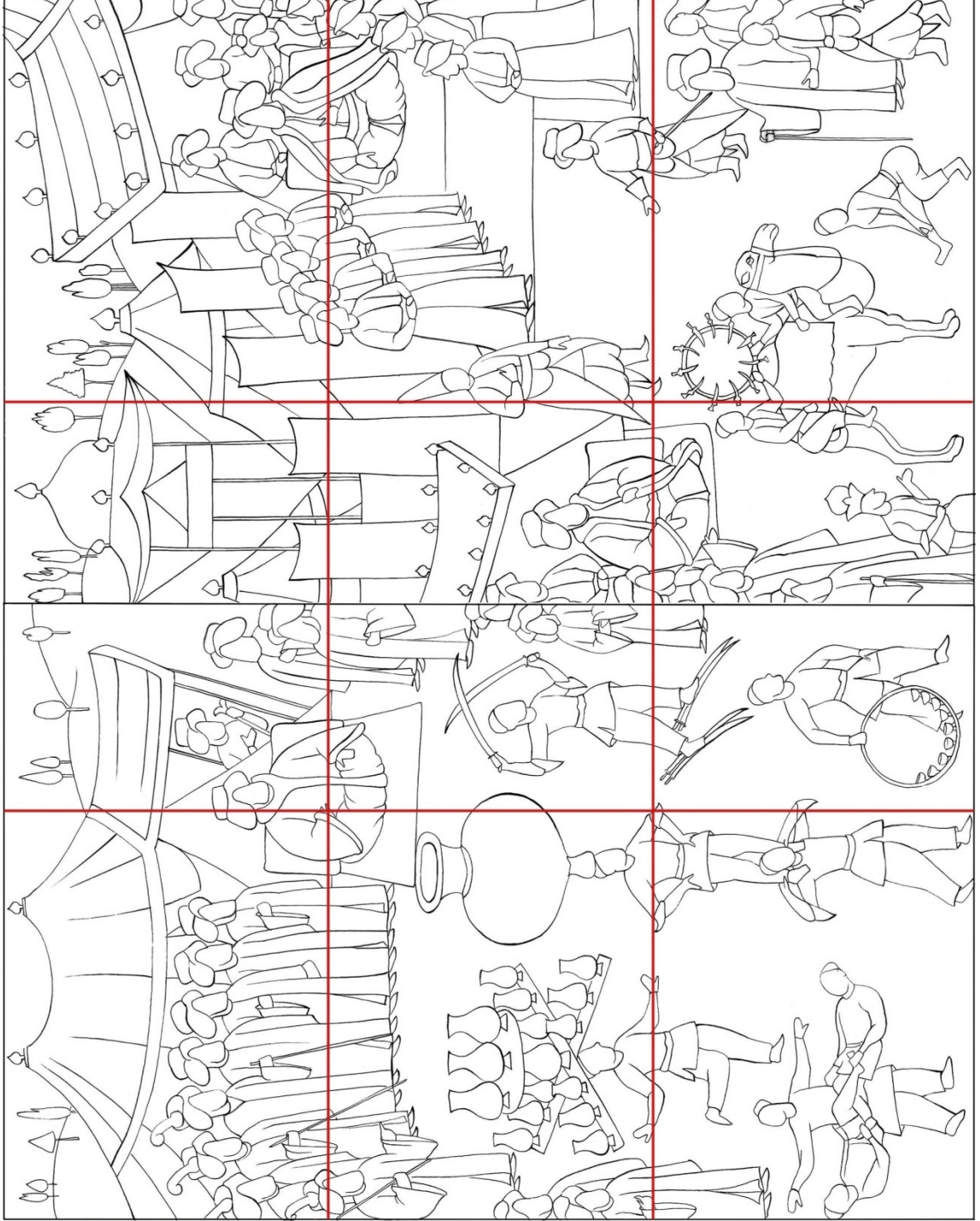
Çizim 29. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 38b)



Çizim 30. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 39a)



Çizim 31. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 38b)



Çizim 32. Altın oran (TSMK, A. 3593,
y. 38b-39a)

3.10. TSMK, A. 3593, y. 42b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sultan, çadırında usta ciritçilerin gösterilerini izlerken tasvir edilmiştir. “Ön plandaki bir grup ciritçi karşı sayfadaki gruba cirit savurmaktadır. Bu levhada Haseki Ağa ile birkaç bostancı da yer alır.”⁷¹

42b no'lu levhanın kompozisyon düzeninin yarısını Sultan'ın otağı oluşturmaktadır. Sultan'ın etrafına figürler yay biçiminde dizilmiştir. Sayfanın diğer alt yarısı da büyük ölçüde zemin boşluğuna ve sol tarafa yönelmiş ciritçilere ayrılmıştır. Ciritçilerin oluşturdukları hareketli tutumlar, üstteki monotonluğu yok etmekte ve sahneye canlılık katmaktadır (Bkz. Çizim 33, Çizim 34).

Karşıdan bir bakış açısıyla tasvir edilen çadırın tüm detayları gösterilirken, Sultan'ın etrafındaki minderler çizimiyle perspektif sağlanmıştır. Çadırın sol arka tarafına gizlenmiş bir grup figürle de derinlik hissi verilmiştir. Sakal, bıyık ve kürk taramaları dikkat çekerken, figürlerin mimikleri ve bakış yönlerindeki farklılıklar sanatçı tarafından tasvir edilmiştir.

Sahnenin üst kısmında, Sultan'ın her iki tarafına yay biçiminde sıralanan figürler “simetrik denge” oluşturmuştur diyebiliriz. Benzer figürlerin oluşturduğu “ritim” ilkesini, beraberinde “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin etkinliğini görmekteyiz. Ayrıca Sultan'ın net bir şekilde heybetli tasvir edilişi ile şehzâdenin bütün figürlere oranla daha küçük tasviri “hiyerarşi” ilkesinin de etkinliğini kanıtlar niteliktedir.

Altın oran incelendiğinde, Sultan'ın net bir şekilde ilgi merkezinde kaldığını söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 35). Renk açısından baktığımızda ise, “Serpme iri dikine şemselerle bezeli sarı çadır içi kumaşının yerdeki mor yaygının eklektik motifleri dikkati çeker.”⁷² Kontrast renklerle oluşturulan çadır ve motiflerin canlılığı sahnede dikkat çekerken, ağaçların tonlamalı boyanmasıyla hacim etkisi sağlanmıştır (Bkz. Resim 25).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk-doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Sanatçı yoğun süsleme ve detayları barındıran bu levhada, üç farklı yerden gösterdiği zemin ile boşluk sağlayarak gözün öğeler arasında geçişini kolaylaştırmıştır (Bkz. Resim 26).

⁷¹ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 709.

⁷² Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 133.



Resim 25. Ciritçilerin gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 42b)



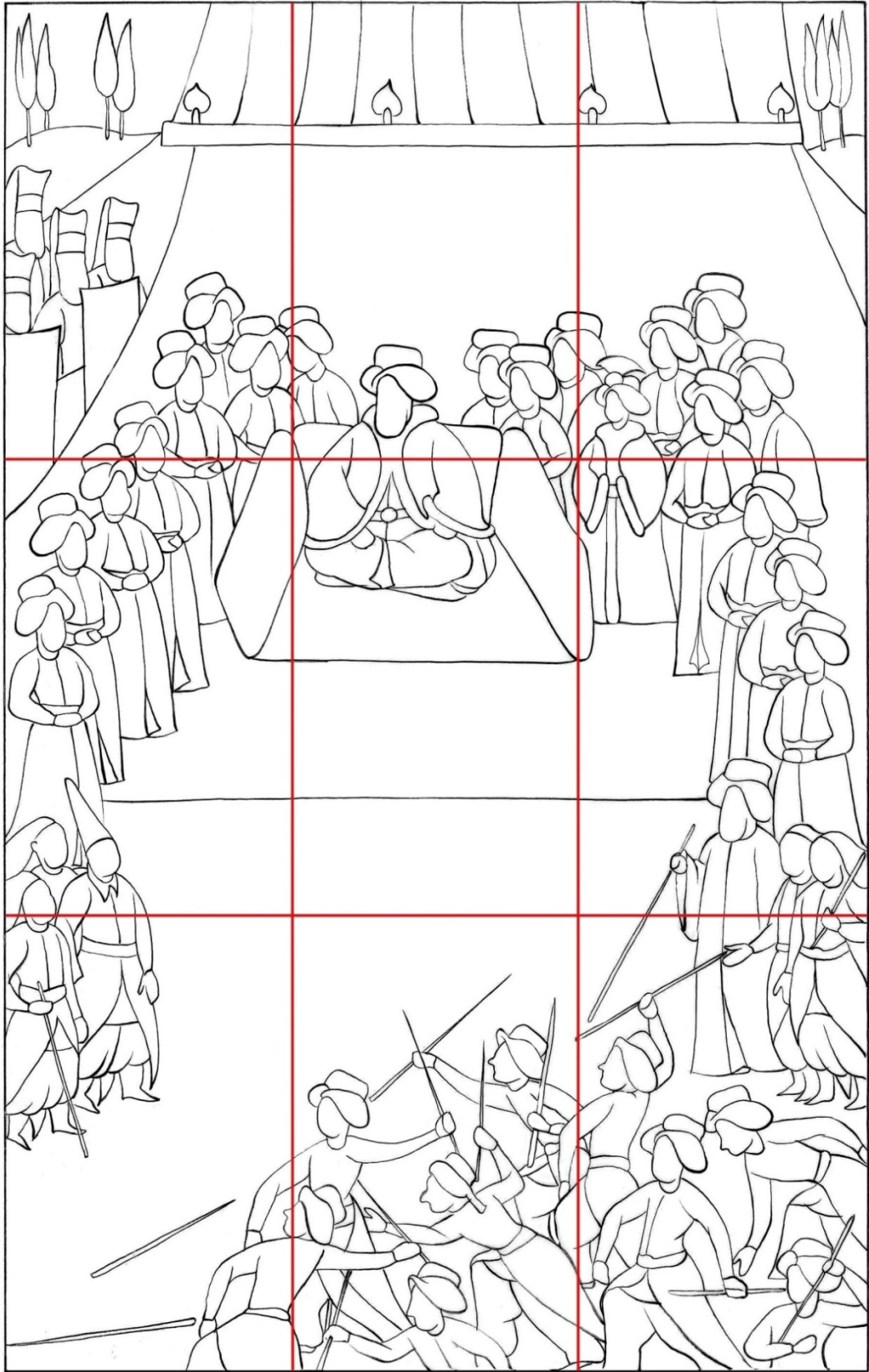
Resim 26. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 42b)



Çizim 33. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 42b)



Çizim 34. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 42b)



Çizim 35. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 42b)

3.11. TSMK, A. 3593, y. 45a'nın Kompozisyon ve Renk Düzen

“Yaklaşık 20 m. boyundaki, gizli bir mekanik düzenle hareket ettirilen çektirinin Sultan'ın önünden geçişi resimlenmiştir.”⁷³

45a no'lu levhanın kompozisyon düzeni üç kısımdan oluşmaktadır. Üst kısımda eğimli bir şekilde sağ tarafa yönelmiş figür grubu ile gökyüzü ve doğa unsurları yer alırken, orta kısımda göz alıcı renkleriyle yelkenli bulunmaktadır. Alt kısmı da yine sağa yönelmiş figürler oluşturmaktadır.

Kompozisyonun genelinde monotonluk gözlenmektedir diyebiliriz. Bundan önceki levhalarda resmedilen canlılığın aksine bu dingin sayfa ile sanatçının izleyiciye nefes aldirmek istediğini görmekteyiz. Aynı kostümdeki figürler kendi aralarında grup oluştururken, aynı oran-orantıya da sahip oldukları görülmektedir. Belli bir düzende devam eden bu sahnede monotonluk hâkim olsa da, sanatçı farklı mimik ve hareketteki figürleri kompozisyonuna dâhil etmiştir.

Merkeze yerleştirilmiş yelkenli hem ihtişamı hem de göz alıcı renkleri ile “vurgu” ilkesinin varlığını kanıtlar niteliktedir. Bu benzer ama kendi içinde gerek mimikleri, gerekse kostümleriyle farklılık gösteren figürler “ritim” ilkesini beraberinde de “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin varlığını kanıtlamaktadır. Görsel unsurlar arasında oluşturulan boyut farklılıkları ile “hiyerarşi” ilkesi görülmektedir (Bkz. Çizim 36, Çizim 37).

Altın oran incelendiğinde, yelkenlinin odak noktasında kaldığını söyleyebiliriz ki bu sahnenin en dikkat çekici unsuru bu ihtişamlı yelkenli çektiridir (Bkz. Çizim 38). Renk açısından baktığımızda ise, “vurgu” niteliğindeki yelkenlinin tam anlamıyla ustaca renklendirildiğini görmekteyiz. Özellikle kırmızı üzerine altın işlemeli sancakların gölgeli boyanması ve ağaçların tonlamalı tasviri göze çarpmaktadır. Gül İrepoğlu kitabında bu sahne için: “Levni'nin “renkli” anlamındaki mahlasını hak ettiği kompozisyonlardandır.”⁷⁴ demesi ayrıca önemli bir noktadır (Bkz. Resim 27).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 28).

⁷³ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 710.

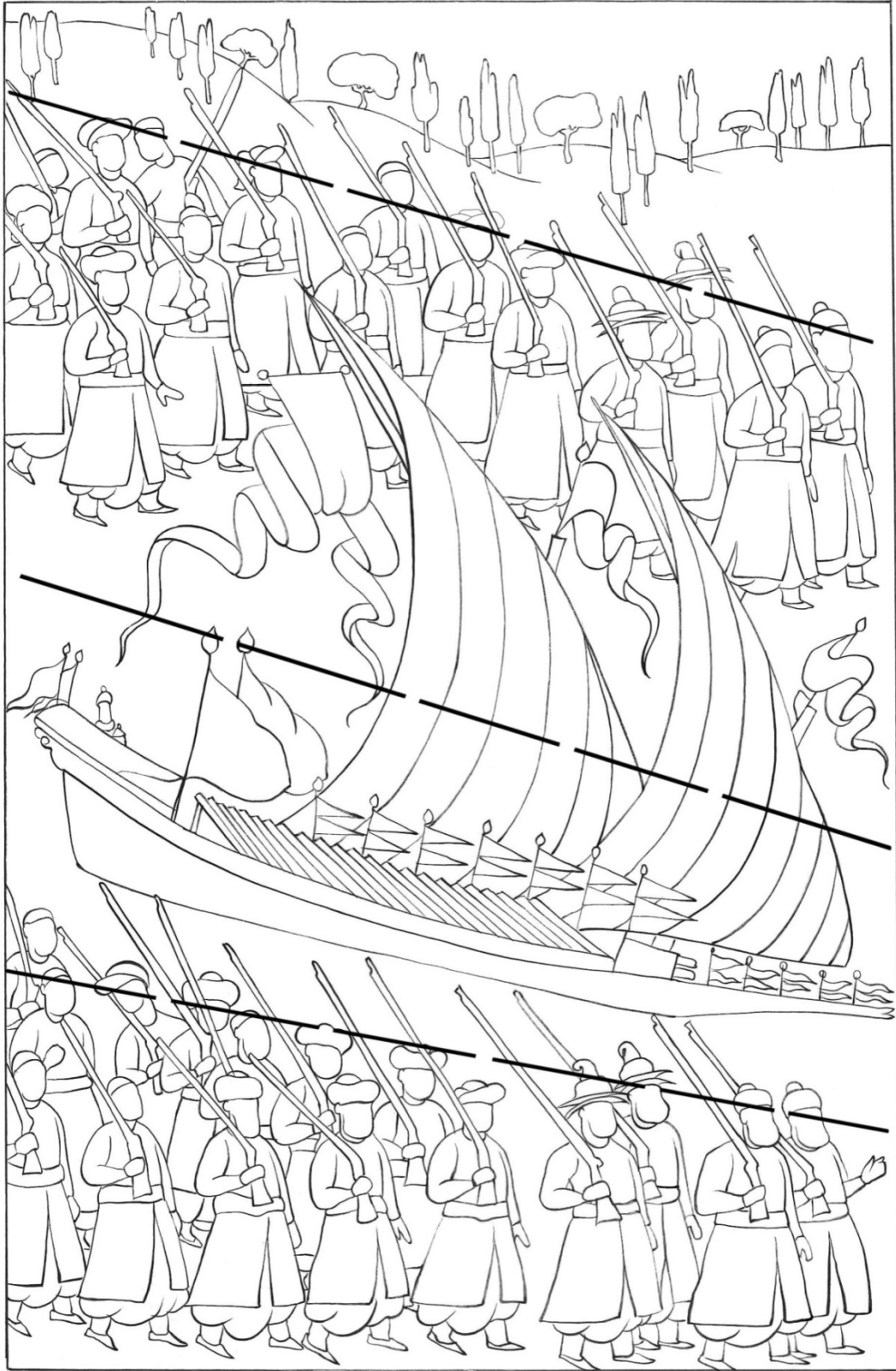
⁷⁴ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 134-135.



Resim 27. Karadan yürütülen yelkenli çektiri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 45a)



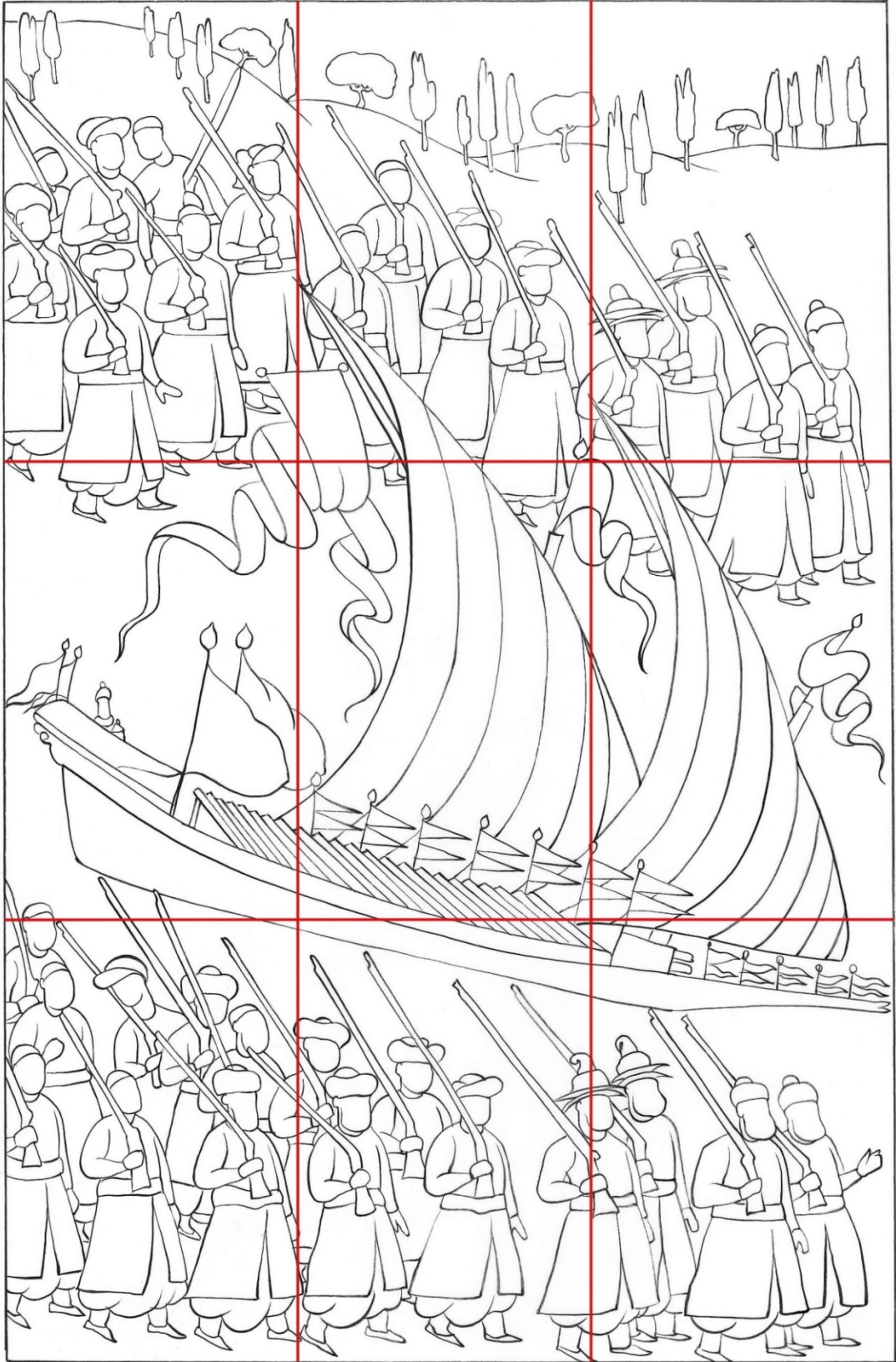
Resim 28. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 45a)



Çizim 36. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 45a)



Çizim 37. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 45a)



Çizim 38. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 45a)

3.12. TSMK, A. 3593, y. 47a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Karada yürütülen kale ve onu çeken maket şeklindeki filin tasvir edildiği bu görkemli sahne için Gül İrepoğlu kitabında şöyle belirtir:

*Topçu alayının hazırladığı, renkli işlemeli örtülü, korkunç görünümlü bir fil “timsali” tarafından çekilen, içinden ateş edilen iki katlı bir döner kale maketi, üç at “timsali” ve kaleye ateş eden askerlerin yaptığı savaş oyunları gösterisi, şenliklerin gözde gösterilerindedir.*⁷⁵

47a no'lu varağın kompozisyon düzeninin yaklaşık 2/3'lük kısmını, kale ve onu çeken fil maketi oluşturmaktadır. Kale ve fil maketinin yarattığı dikey ve yatay hareketlere karşı, diğer kenarlara yay biçiminde sıralanan figürler sahneye canlılık katmaktadır. Tepenin arkasına yerleştirilen halktan bir grupla kompozisyonda derinlik sağlanırken, kalenin ayrıntılarında ve atların dizilişlerinde perspektif görülmektedir. Önceki incelediğimiz levhalardan farklı olarak bu sahnede gökyüzüne daha çok yer ayırdığımızı ve bulutların daha yakından tasvir edildiğini görmekteyiz. Figürlerdeki mimik, heyecan ve hareketli tavırlar göze çarpmakta ve böylelikle izleyici olay anını hissetmektedir diyebiliriz (Bkz. Çizim 39, Çizim 40).

Heybeti ve göz alıcı rengiyle fil ve kale kompozisyonda “vurgu” niteliği taşıırken yine benzer figürler “ritim” ilkesini etkin kılmakta ve beraberinde “bütünlük”, “devamlılık” ilkelerini getirmektedir. Sahnenin içindeki görsel unsurların boyut farklılıkları ile “hiyerarşi” görülmektedir.

Altın oranı incelediğimizde, sahnenin en göz alıcı öğeleri olan döner kale ve filin ilgi noktalarında net bir şekilde kaldığını söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 41). Renk açısından baktığımızda, sıcak-soğuk dağılımının kısmen dengeli olduğunu, filin dikkat çekici sarı ve mercan renkli örtüsünün sahnedeki en gözde unsur olduğunu görmekteyiz. Filin üstündeki örtü renkleri ile kalenin bayraklarındaki renklerin aynı oluşu, sahnede renk dengesini sağlamıştır. Top ve tüfeklerden çıkan dumanların ve bulutların açık-koyu tonlamalı boyanması ise sahnede hacim sağlamaktadır (Bkz. Resim 29).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, sahnenin genelini açık değerlerin oluşturduğunu görmekteyiz. Araya dağıtılan koyu lekelerle denge sağlanmak istenmiş ve en koyu değer fil maketi olarak belirlenmiştir. (Bkz. Resim 30).

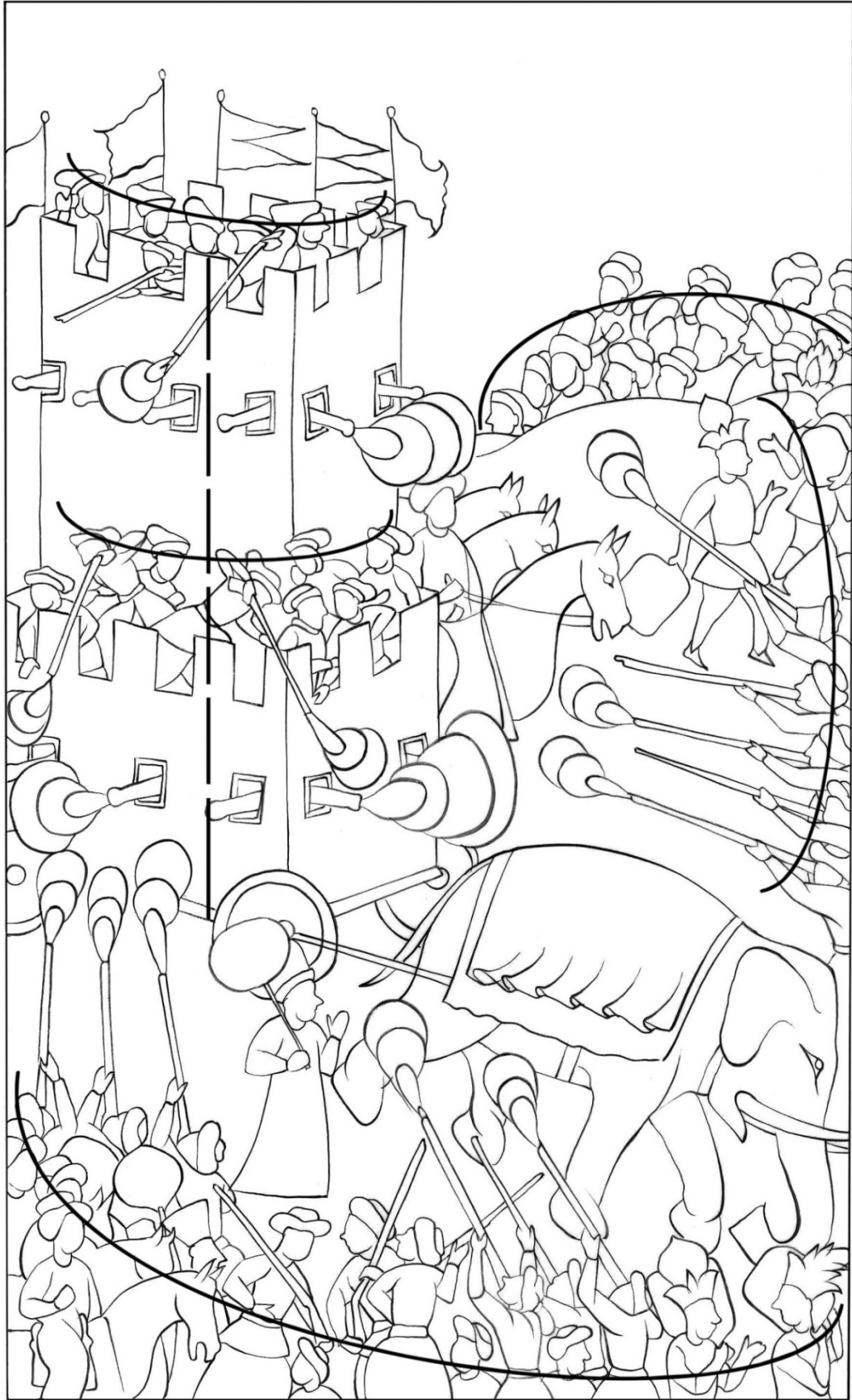
⁷⁵ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 135.



Resim 29. Karada yürütülen döner kale ve onu çeken fil, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 47a)



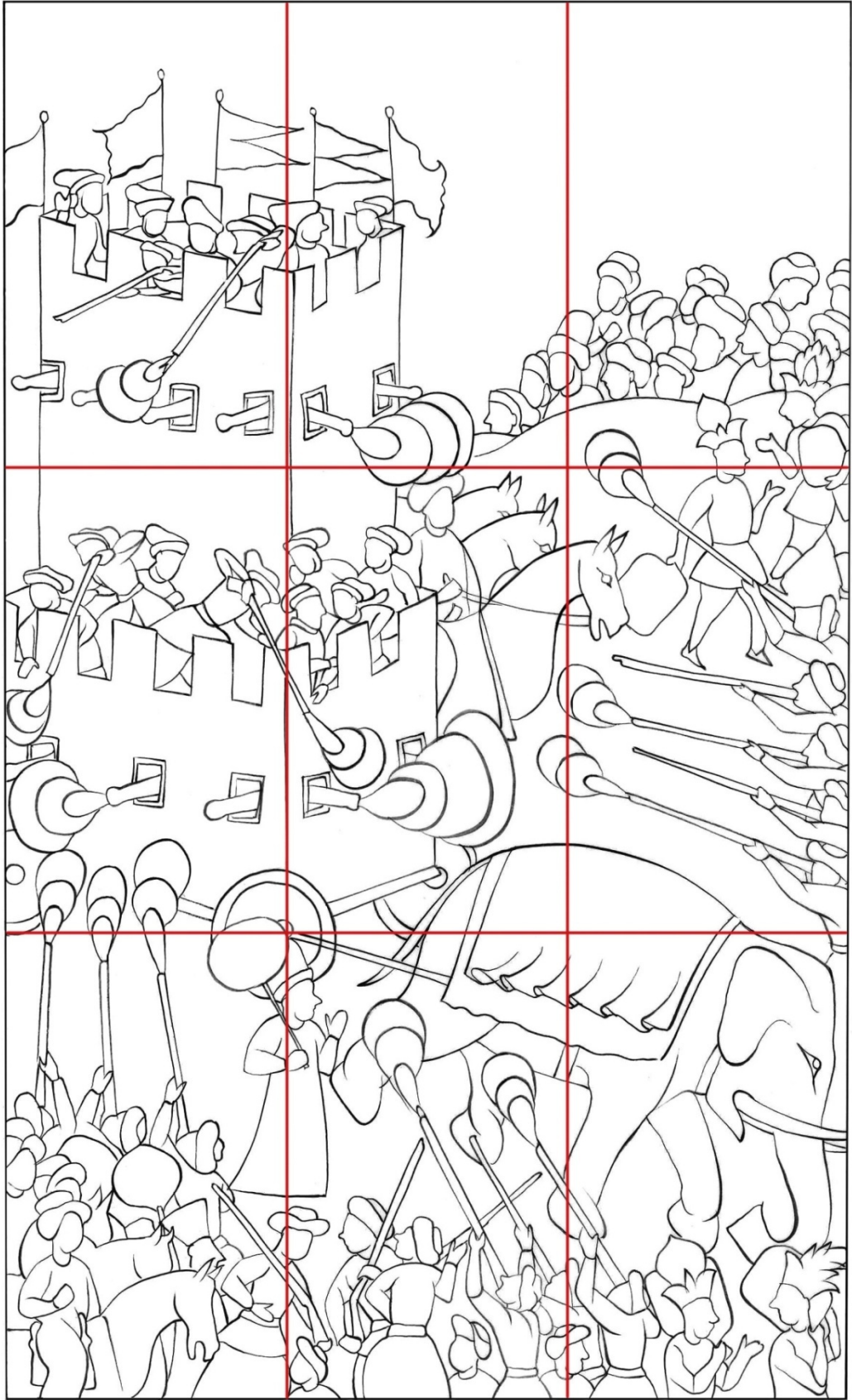
Resim 30. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 47a)



Çizim 39. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 47a)



Çizim 40. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 47a)



Çizim 41. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 47a)

3.13. TSMK, A. 3593, y. 50a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Kazasker ve kadıllara verilen ziyafetin tasvir edildiği bu sahne, devam etmekte olan şenliklerin arasında sakin, durağan bir hava yaratır.

50a no'lu levhanın kompozisyon düzenininin 2/3'lük kısmını çadır ve üstteki ziyafet sofrası oluştururken, kalan kısmını da yine sofraya ve etrafına dizilen figürler oluşturmaktadır. Bu ziyafet sahnesi için Esin Atıl kitabında şöyle belirtir: "Gösterilere verilen ilk ara öğle ziyafetidir. Kendi içinde bütünlüğü olan bu dairesel kompozisyon, katılanlara sürmekte olan eğlenceleri izlemeye devam etmeden önce bir anlık dinlenme (ve enerji toplama) imkânı verir."⁷⁶ Kompozisyonda aynı tip figürlere karşı, yeşil sarıklı iki figür dikkat çekmekte ve bunların kadı oldukları düşünülmektedir. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal ve bıyık taramaları dikkat çekicidir.

Her iki sofranın etrafına 11'şer figür ile sayfa kenarlarına karşılıklı 8'er figür yerleştirilerek "simetrik denge" sağlanmıştır. Benzer figürler "ritim" ilkesinin varlığını göstermektedir ve yine beraberinde "bütünlük", "devamlılık" ilkelerinin etkinliği hissedilmektedir (Bkz. Çizim 42, Çizim 43).

Bu dairesel kompozisyonun altın oranı incelendiğinde, her iki sofranın da net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını görmekteyiz (Bkz Çizim 44). Renk açısından değerlendirdiğimizde ise, ilk dikkati çeken karşıdan bir bakış açısıyla tasvir edilen çadırın sarı ve kırmızı renkleridir. Çadır örtüsü kırmızı üzerine dikine şemselerle bezenmiştir. Farklı renk kıyafetleriyle figürler dengeli dağıtılmış, altın ve gümüş objelerde kullanılarak verilen ziyafetin önemi, şenliğin zenginliği vurgulanmıştır (Bkz. Resim 31).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Özellikle iki kadının kompozisyondaki koyu değerleri dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 32).

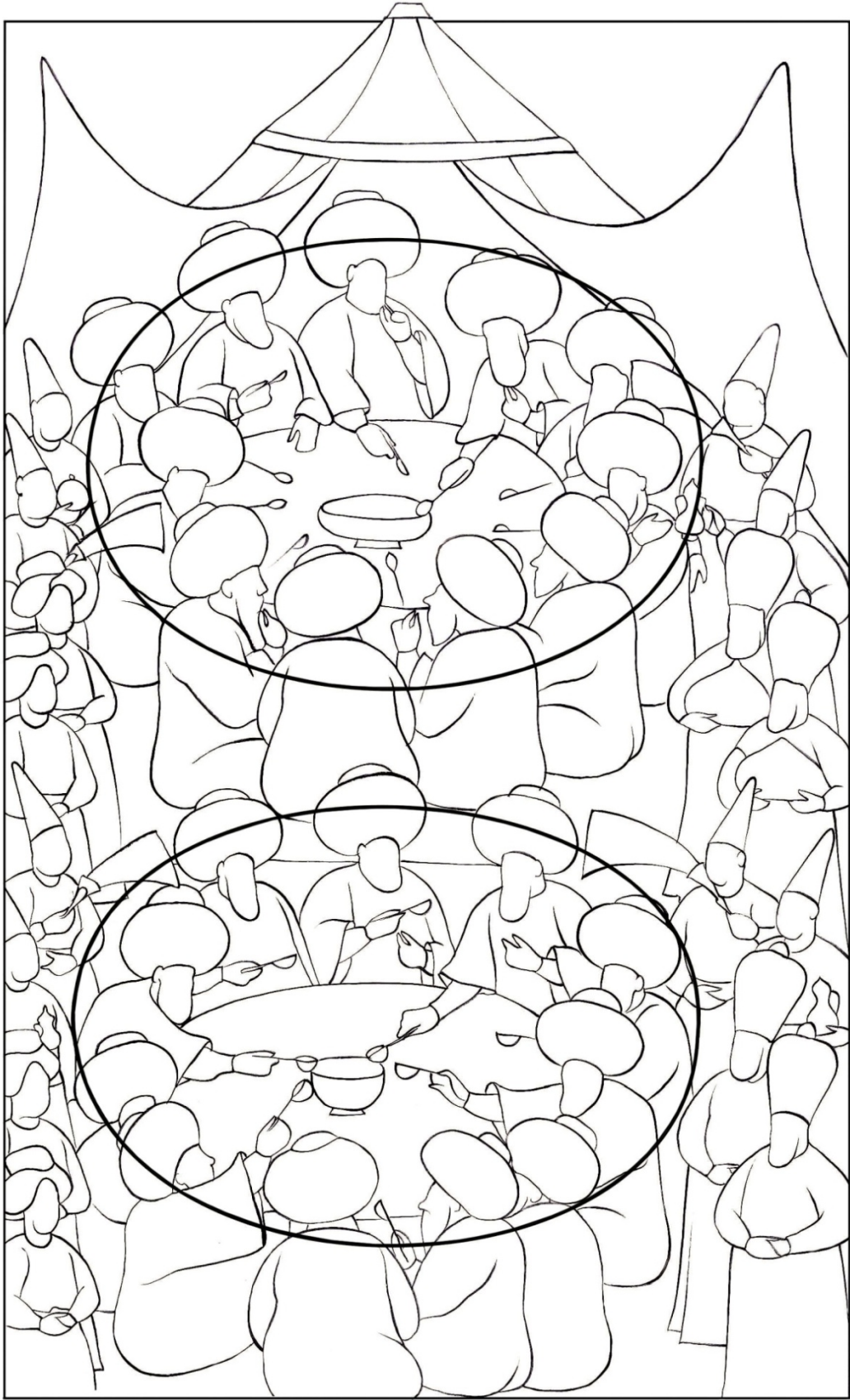
⁷⁶ Esin Atıl, a.g.e. , s. 57.



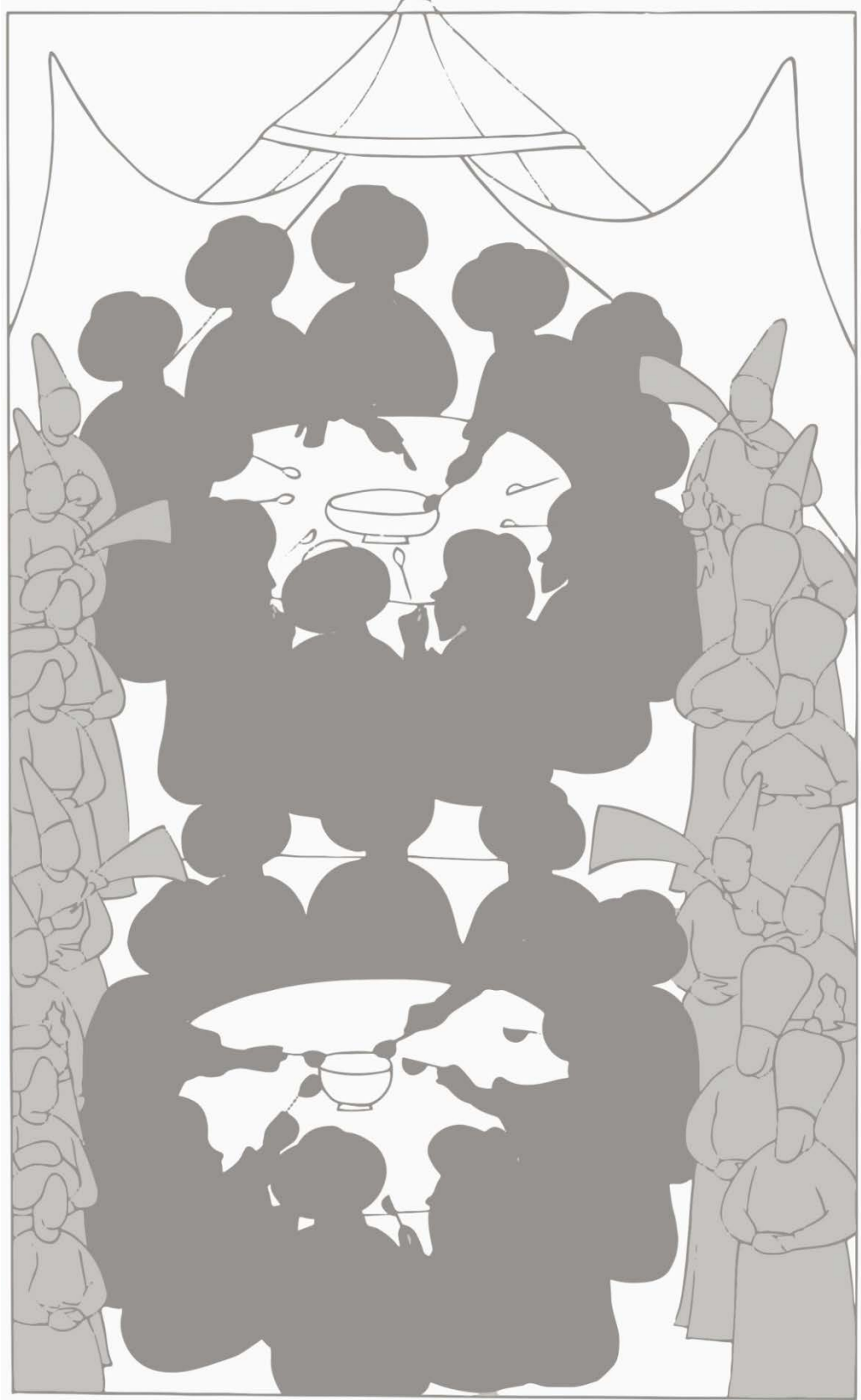
Resim 31. Kazasker ve kadılara verilen ziyafet, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 50a)



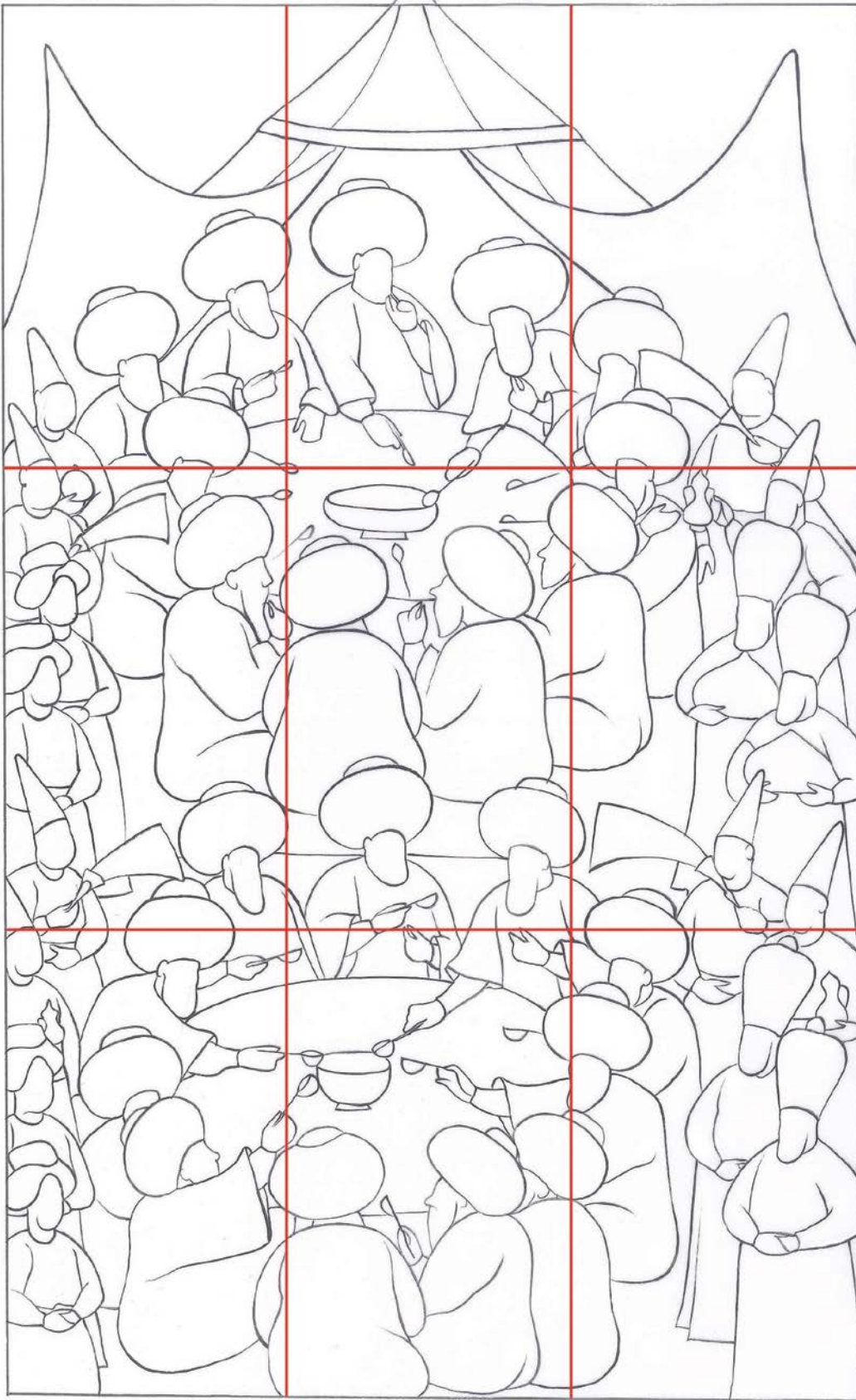
Resim 32. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 50a)



Çizim 42. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 50a)



Çizim 43. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 50a)



Çizim 44. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 50a)

3.14. TSMK, A. 3593, y. 52a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Bu sahnede havai fişek gösterileri anlatılmaktadır. “Efrâsiyâb'ın türbesi” adı verilen ateş ocağı sahnede önemli yer tutmaktadır. Bu renkli fişeklerle dolu ateş ocağının tepesinde leylek figürü bulunur. Yanda ise “akabe” adı verilen ateş ocağı ve sahnenin önüne yerleştirilmiş izleyicilerin dikkatini çeken yedi başlı ejder şeklindeki fişek yer almaktadır.⁷⁷

52a no'lu varağın kompozisyon düzeninde, sayfanın 1/3'lük kısmını gökyüzü ve halktan figürler oluştururken, altta kalan 2/3'lük kısım ise tamamen yeryüzüne, üç gösteri unsuruna ve dört figüre ayrılmıştır. Tepenin arkasına yay gibi kıvrılan halktan bir grup figür heyecanlı tavırları ile dikkat çekerken, aynı zamanda sahneye derinlik kazandırmaktadır. Göstericiler, fişekleri ateşlerken temkinli tavırları ile dikkat çekmekte, sayfanın sağ kenarından çıkan iki tulumcu da sol tarafa yığılan figürleri dengelercesine yerleştirilmiş ve sahnede canlılık sağlamıştır. Kompozisyonun en ilgi çeken unsuru olan yedi başlı ejder şeklindeki fişek ise sayfanın önüne yerleştirilmiştir. Bu da izleyiciyi doğrudan etkilemektedir (Bkz. Çizim 45, Çizim 46).

Sahnedeki “vurgu” niteliğindeki unsur şüphesiz ki hem renk hem de boyut itibari ile “Efrâsiyâb'ın türbesi” adı verilen ateş ocağıdır. Sahnenin sol tarafına kıvrılan figür grupları “ritim” oluştururken beraberinde “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin etkinliklerini getirmektedir. Farklı boyutlardaki görsel unsurlar ile de “hiyerarşi” sağlanmıştır.

Altın oran incelendiğinde, net bir şekilde izleyici gruplarının ve fişeklerin odak noktalarında kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 47). Renk açısından baktığımızda ise, gece sahnesinin en iyi verildiği minyatürlerdendir diyebiliriz. Lacivert zemin üzerine altınla işlenmiş ay ve yıldızların detaylı tasviri oldukça dikkat çekicidir. Zemin gri-mavi tonlarında renklendirilmiş ve gece etkisi tamamen hissettirilmiştir. Soğuk renkli zeminde sıcak renkli figürler dikkat çekerken, ejderin tonlamalı tasviri ile hacim sağlanmıştır (Bkz. Resim 33).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, koyu renk değeri üzerine açık değerleri ile figür grubu, ateş ocağı ve ejder dikkat çekicidir. Böylelikle üç farklı yerde sağlanan açık değerler ile gözün öğeler arası geçişi kolaylaştırılmıştır (Bkz. Resim 34).

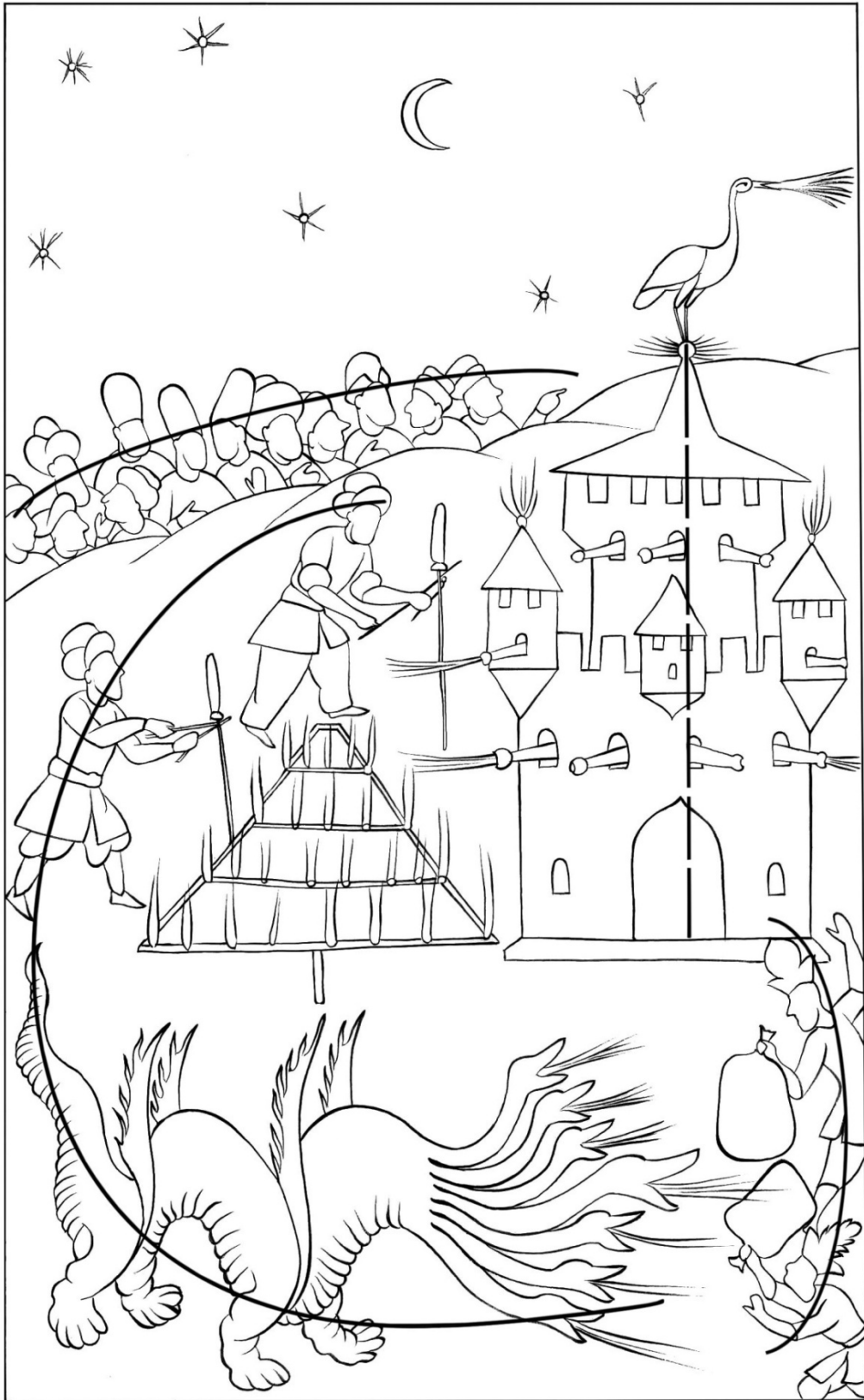
⁷⁷ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 713.



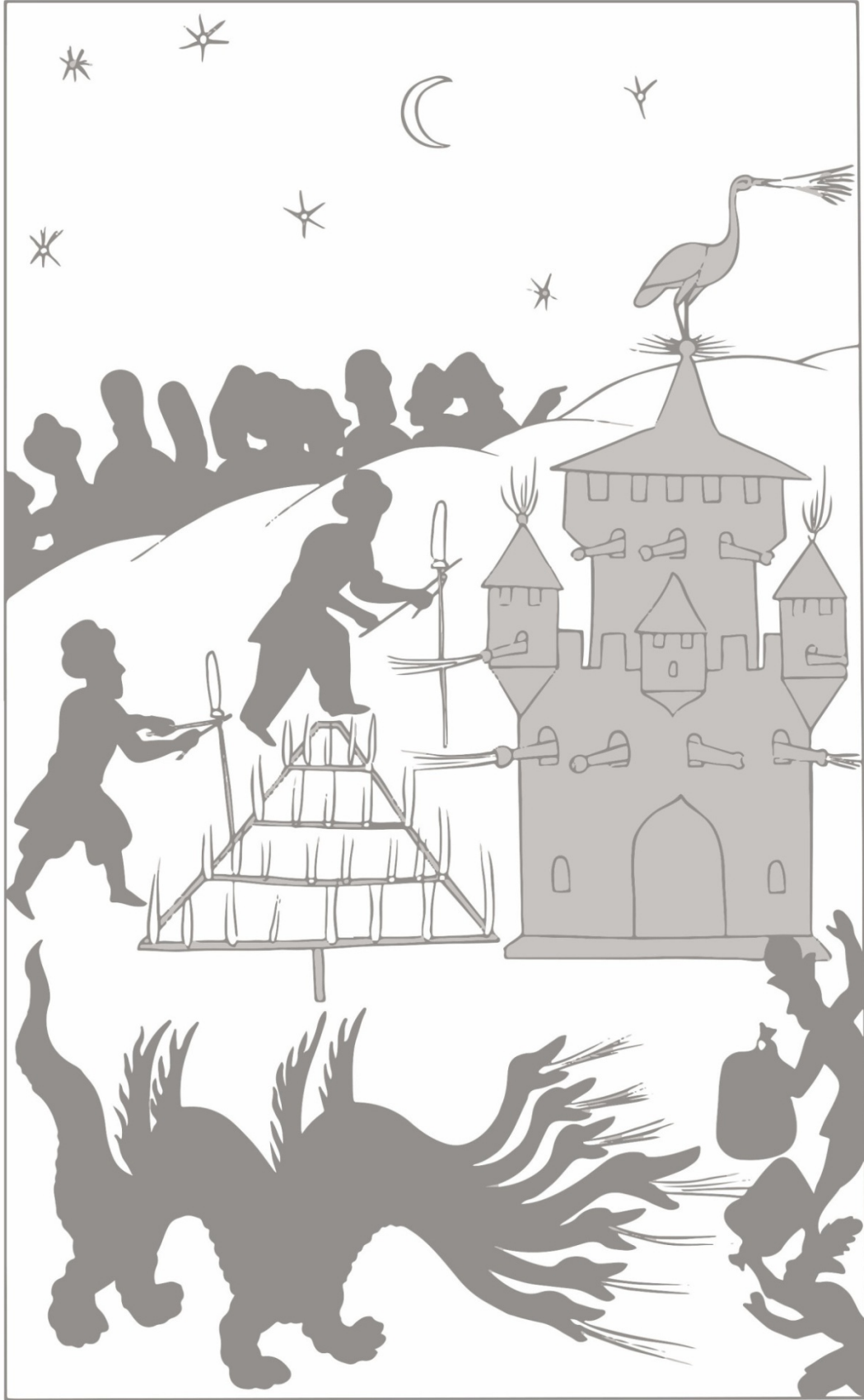
Resim 33. Okmeydanı'nda yapılan fişek gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593, y. 52a)



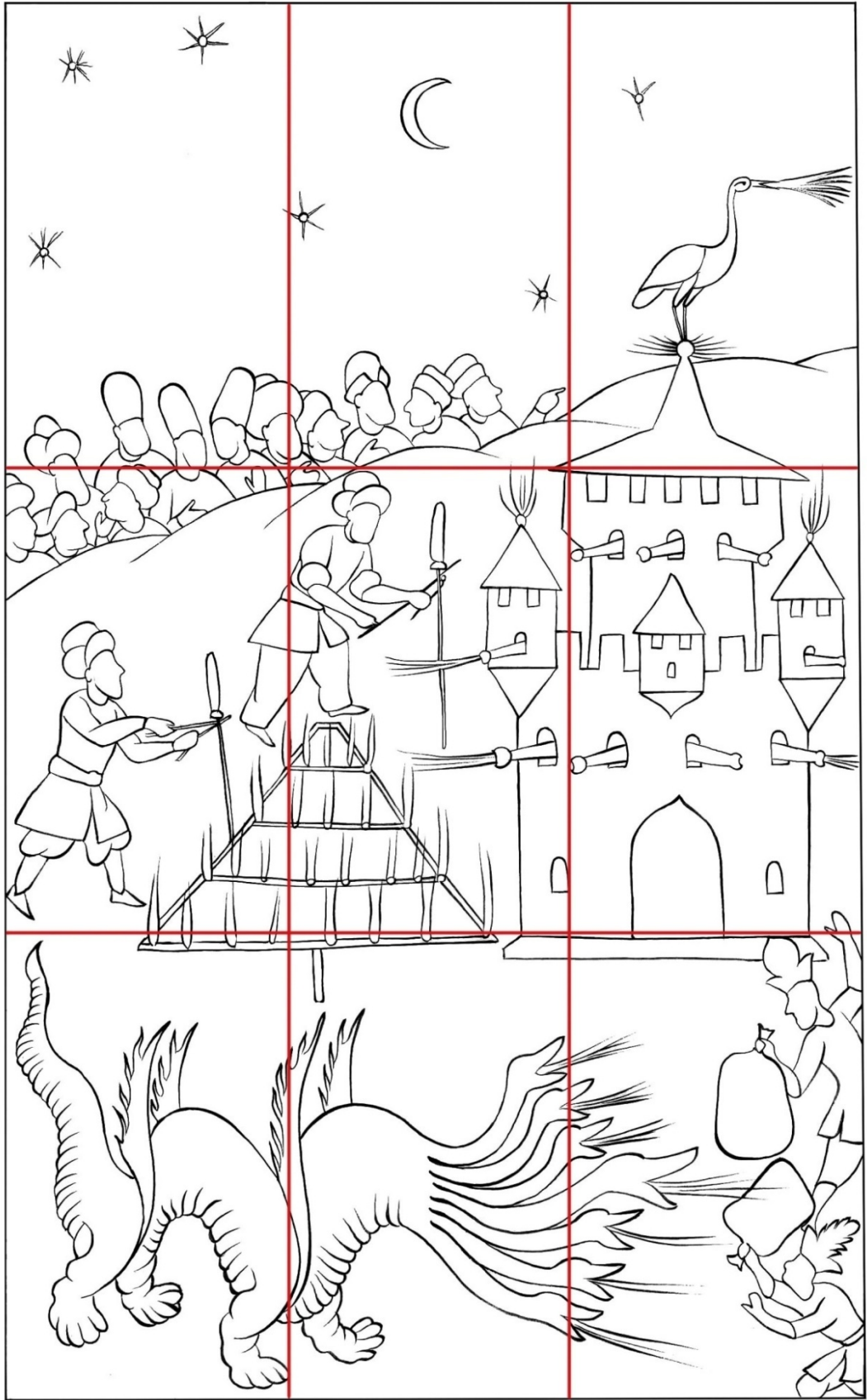
Resim 34. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 52a)



Çizim 45. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 52a)



Çizim 46. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 52a)



Çizim 47. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 52a)

3.15. TSMK, A. 3593, y. 54a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Bu sahnede, Okmeydanı'nda gösterileri ile dikkat çeken cambazlar ve sazandeler eşliğinde dans eden rakkaslar tasvir edilmiştir.

54a no'lu varağın kompozisyon düzeninde; sayfanın 1/3'lük kısmını gökyüzü, bir grup figür ve ip cambazı oluştururken, altta kalan 2/3'lük kısımda ise yeryüzü ve diğer gösteri grupları yer almaktadır. Tepenin ardına yay biçiminde dizilen figürler sahneye derinlik katmaktadır. Sayfanın sol tarafına dikine yığılmış figürler ile yay biçiminde dizilmiş sazandelerin arasında kalan gösterici dikkat çekerken, sağ tarafa doğru yerleştirilmiş çember oluşturan rakkaslar ile de hareketlilik sağlanmıştır. Tulumcular ilginç tavırlarıyla bu kompozisyonda da yer almakta ve sahneye canlılık katmaktadır. Sanatçı, halktan İzleyicilerin her birini ustalıkla farklı portre olarak işlemiştir (Bkz. Çizim 48, Çizim 49).

Meraklı bakışlarıyla cambazı izleyen halk tepenin arkasına sıralanmış ve "simetrik denge" sağlamıştır. Bu kendi içinde oldukça zengin ama aynı zamanda benzerlik taşıyan figürler "ritim" duygusunu bize verirken, aynı zamanda "bütünlük" ve gözün kesintisiz geçişleriyle "devamlılık" ilkelerinin etkinliğini göstermektedir. Kompozisyona ilk bakıldığında gözün üç noktaya gittiğini görmekteyiz. Bunlar rakkaslar ile iki cambazdır. Bu üçleme ile sanatçı sahnedeki bütünlük ilkesini pekiştirmiştir.

Altın oranı incelediğimizde ise, yine dikkat çekici unsurların ilgi merkezlerinde kaldığını açıkça görebiliyoruz ki bu da bize Levnî'nin bilinçli bir şekilde bu kompozisyonu kurduğunu kanıtlar niteliktedir (Bkz. Çizim 50).

Renk açısından baktığımızda ise; nohudî zemin üzerine canlı renkleriyle figürler dikkat çekicidir ve özellikle rakkasların işlemeli, kontrast renkli kostümleri sahneye canlılık katmaktadır. Bulutların ve tepelerin tonlamalı boyanması ile hacim etkisi sağlanmıştır. Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 35, Resim 36).



Resim 35. Cambazların, sazende ve rakkasların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 54a)



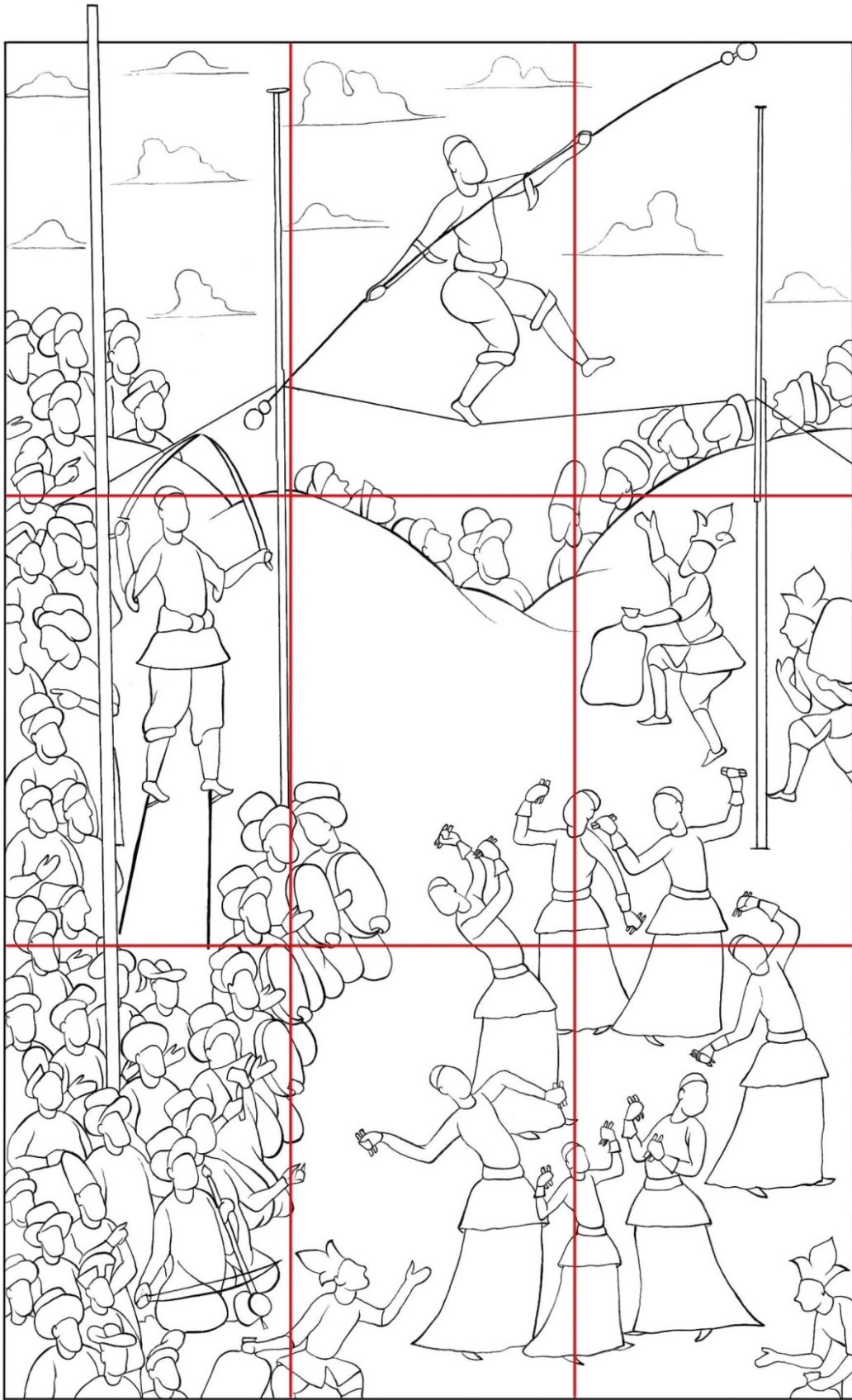
Resim 36. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 54a)



Çizim 48. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 54a)



Çizim 49. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 54a)



Çizim 50. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 54a)

3.16. TSMK, A. 3593, y. 58a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Okmeydanı'ndaki müzisyen, zurbaz ve ayı güreşçisinin gösterilerinin tasvir edildiği bu sahne için Gül İrepoğlu kitabında şöyle bahseder:

*Yan yana, diğerleriyle birlikte bir yay çizercesine dönen bir çizgi izleyerek dizilmiş, dizleri üzerinde oturmuş def çalan beş müzisyen, Levnî'nin Surnâme-i-Vehbî resimlerindeki, hatta daha da geniş anlamda tüm çalışmalarındaki yaklaşımın bir mikro kozmosu gibidir.*⁷⁸

58a no'lu varağın kompozisyon düzeninin neredeyse 2/3'lük kısmını yarım daire biçiminde sayfanın sağına dayandırılmış sazendeler oluşturmaktadır. Sol üst köşede dört figürün yay biçiminde dizilişine karşı, sahnede dikey hareketlilik sağlayan altı Mısırlı gösterici bulunmaktadır. En ilginç tavırlı göstericiler her zamanki gibi sayfanın önüne resmedilmiştir. Ayı ile güreşen figürün bir parça çerçeveden dışarı taşırılarak çizilmesi bütün dikkati oraya yöneltilmektedir. Hayvan tasvirlerine de rastladığımız bu kompozisyonda, keçiye binen maymun tasviri oldukça ilginçtir. Doğa unsurlarına baktığımızda ise, büyük ağacın merkeze yerleştirildiğini görmekteyiz. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu merkezî anlayışın Doğu geleneğinden geldiği düşünülmektedir. Müzisyenlerin çaldıkları çalgıların her birinin gerçeğine uygun tasviri de dikkat çekmektedir (Bkz. Çizim 51, Çizim 52).

Figürler arasındaki bu uyum, aynı zamanda her birinin yüzündeki farklılık, Levnî'nin tasvir yeteneğini açıkça ortaya koymaktadır diyebiliriz.

Çerçevenin bir miktar dışına çıkarılarak tasvir edilmiş ayı güreşçisi, hem konum hem de boyut itibarı ile sahnede “vurgu” niteliğindedir. Yine benzer figürler “ritim” ilkesini oluştururken “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin de etkinliğini hissetmekteyiz. Sahne içindeki görsel unsurların farklı boyutlandırılması ile “hierarchy” sağlanmıştır.

Altın oranı incelediğimizde ise, ayı ve güreşçinin net bir şekilde odak noktasına yerleştirildiğini görüyoruz (Bkz. Çizim 53). Renk açısından baktığımızda, hem pastel hem de canlı renklerin bir arada kullanıldığı ilginç bir sahnedir diyebiliriz. Sazendelerin çalgılarındaki altın ve gümüş işlemler de ayrıca dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 37).

Leke dengesine baktığımızda ise, özellikle açık değerdeki zemin üzerindeki ayı güreşçisinin koyu değerini net bir şekilde görmekteyiz ki bu da bizlere “vurgu”nun etkinliğini göstermektedir (Bkz. Resim 38).

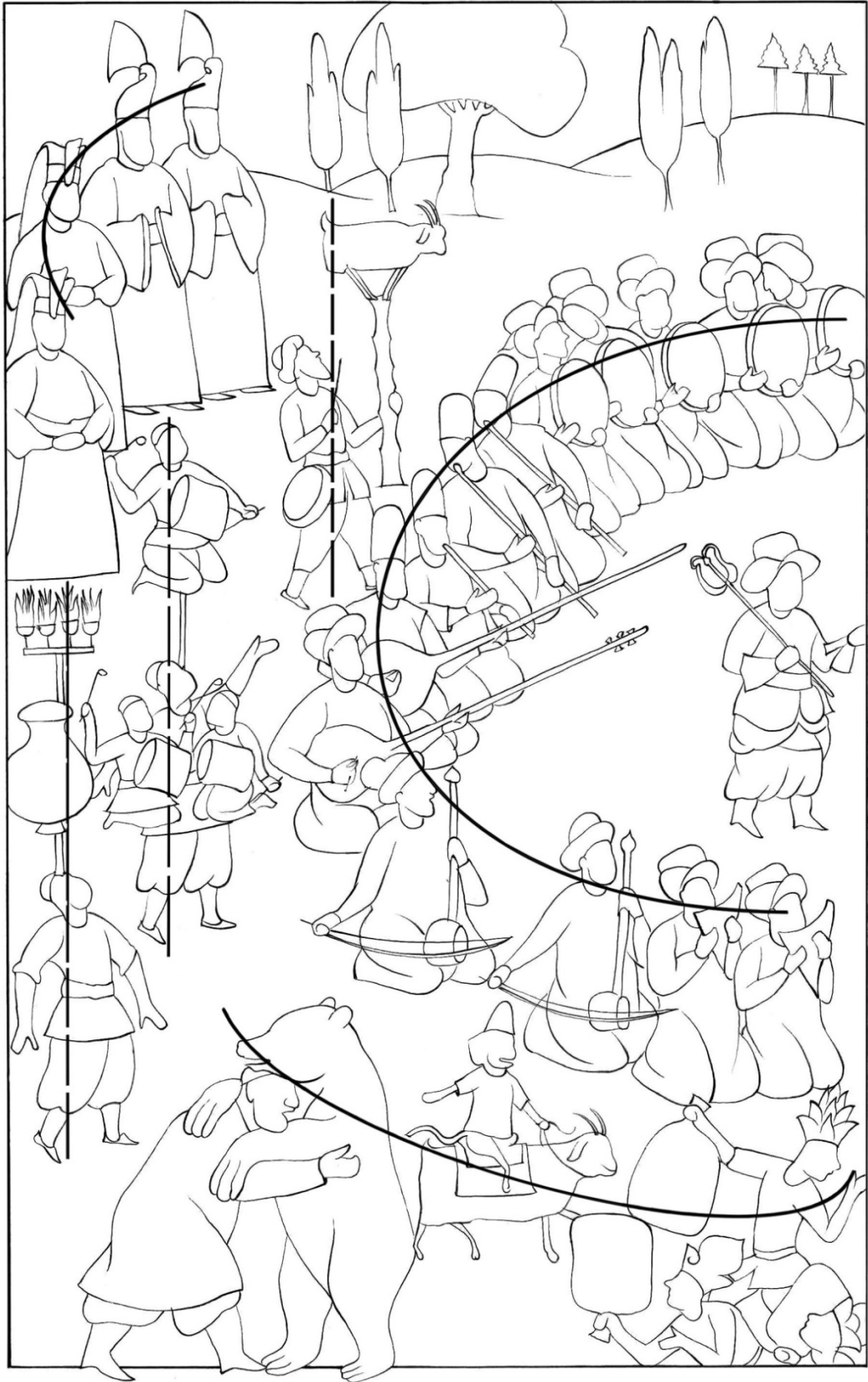
⁷⁸ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 139.



Resim 37. Düğünün dördüncü günündeki gösteriler, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 58a)



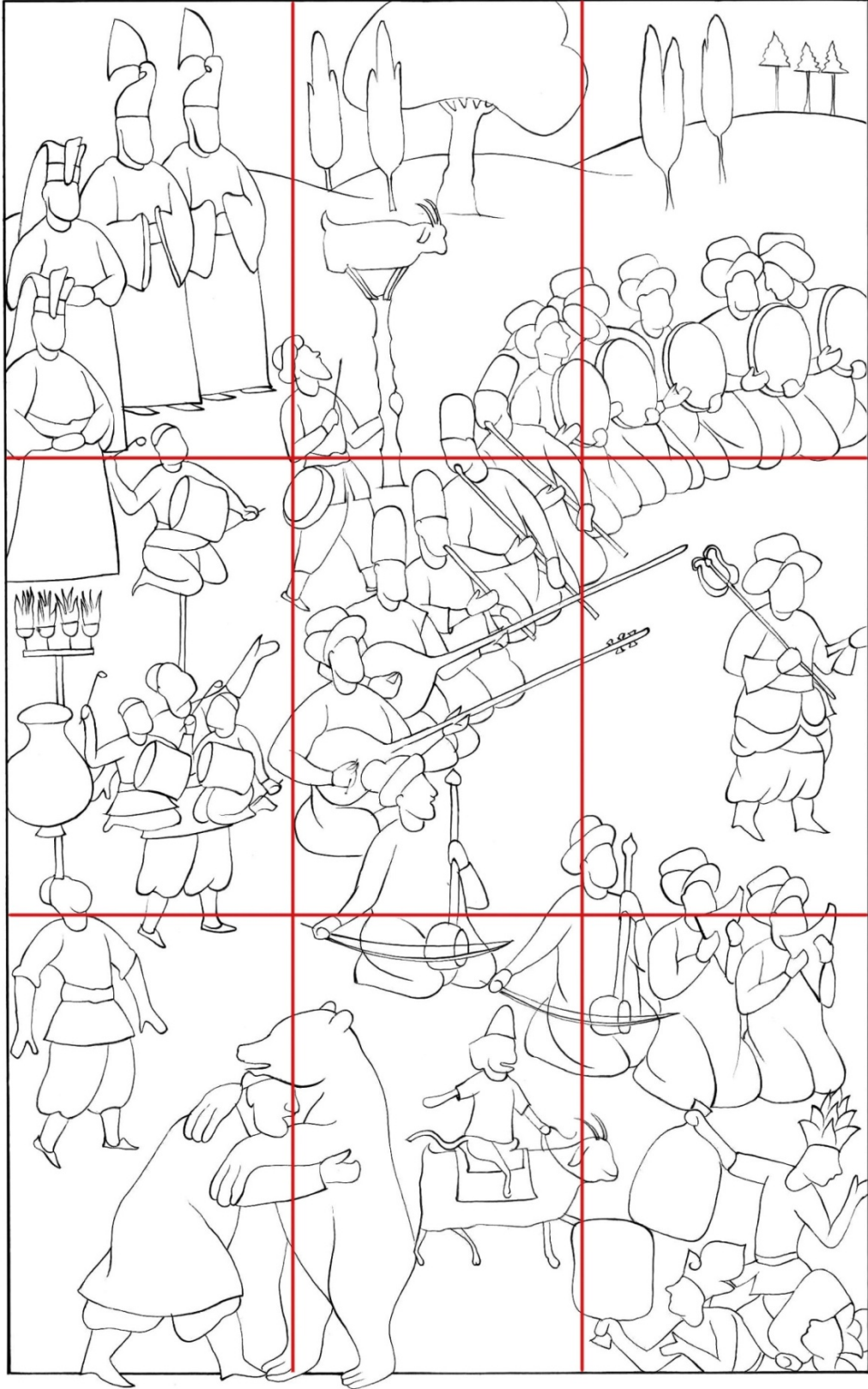
Resim 38. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 58a)



Çizim 51. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 58a)



Çizim 52. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 58a)



Çizim 53. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 58a)

3.17. TSMK, A. 3593, y. 59b-60a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sultan ve Sadrazam, Mısırlı zurbazların ilginç gösterilerini izlerken tasvir edilmiştir.

59b no'lu varağın kompozisyon düzeninin 2/3'lük kısmını Sultan'ın çadırı ve figürler oluştururken, altta geriye kalan 1/3'lük kısım ise, Sadrazam'ın çadırına ve Mısırlı göstericilere ayrılmıştır. Sayfanın sağ kenarına yerleştirilmiş Sultan'ın çadırı tüm ayrıntılarıyla resmedilmiştir. Her iki yanına dikine yığılmış figürler sıralanırken, sol alt kenara ise Sadrazam, Sultan'ın duruş yönünün tam zıttı tarafına yerleştirilmiş ve önündeki ilginç gösteriyi izlerken tasvir edilmiştir. Bir eşşeğe bağlanmış figürün çemberden geçişinin tasvir edildiği bu enteresan gösteri, sayfanın en önünde yer almaktadır. Çadırın etrafını çevreleyen perdenin çiziminde perspektif görülmekte ve arkasına sıralanmış dört yeniçeri de sahnede derinlik sağlamaktadır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 55, Çizim 57).

60a'nın kompozisyon düzeninde, 1/3'lük kısım gökyüzü ve doğa unsurlarına ayrılmışken, altta kalan 2/3'lük geniş alan ise tamamen göstericilere ayrılmıştır. Sanatçı burda da halktan figürleri sayfanın sol ve alt kenarlarına yay şeklinde sıralarken, bir grup figürü tepenin arkasına yine yay biçiminde adeta gizlenmiş vaziyette tasvir etmiştir. Sayfanın ortasında kalan göstericilerin oluşturduğu dikey hareketlilik ile canlılık sağlanmıştır. Ağaç ve bulut tasvirlerinde detaycılık göze çarparken, iki sıra halinde kuşlar da sahneye dahil edilmiştir. Çok sayıda kadın tasvirlerinin de bulunduğu bu kompozisyonda, dönemin şenliklerine kadınların da yakından tanık olduğu anlaşılmaktadır (Bkz. Çizim 54, Çizim 56).

Her iki minyatürü yan yana koyduğumuzda; sağ tarafta (59b), sahnenin üstünde Sultan ve etrafındaki figürler "simetrik denge" oluştururken, sol tarafta (60a), dikey hareketleriyle göstericiler yine aynı dengeyi oluşturmaktadır diyebiliriz. İki levhada da benzer figürler "ritim" ilkesini etkin kılarken, beraberinde "bütünlük" ve "devamlılık" ilkelerini de getirmektedir. Ayrıca Sultan ve Sadrazam'ın heybetli tasviri "hiyerarşi" ilkesinin etkinliğini açıkça göstermektedir.

Altın oran incelendiğinde, Sultan ve Sadrazam'ın net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını söyleyebiliriz. Ayrıca sahnede önem teşkil eden göstericilerin de yine odak noktalarına yerleştirilmesi diğer dikkat çekici bir noktadır (Bkz. Çizim 58).

Renk açısından baktığımızda; nohudî zemin üzerinde mint yeşili ve kırmızı çadırın iç örtüsü, Sultan'ın oturduğu alçak makad ve minder, zengin desen ve renklerle bezenmiştir. Sultan, açık pembe üzerine işlemeli elbisesi ve altın işlenmiş

kemeri ile dikkat çekmektedir. Ağaçların ve bulutların tonlamalı tasviri sahnede hacim etkisi sağlamıştır (Bkz. Resim 39, Resim 40).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Her iki sahnede de açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 41, Resim 42).



Resim 39. Mısırlı zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 60a)



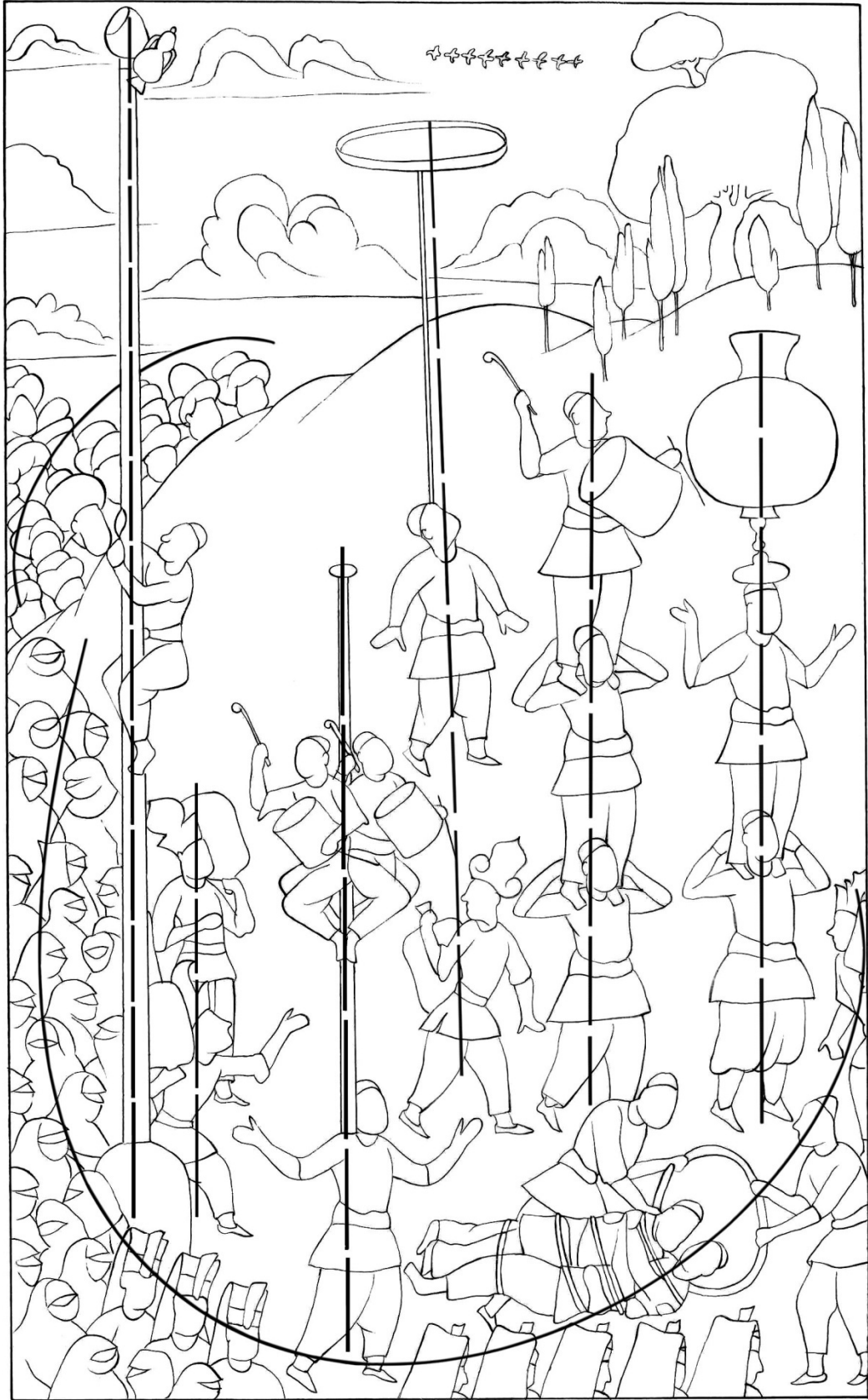
Resim 40. Mısırlı zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 59b)



Resim 41. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 60a)



Resim 42. Leye dengesi (TSMK, A. 3593, y. 59b)



Çizim 54. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 60a)



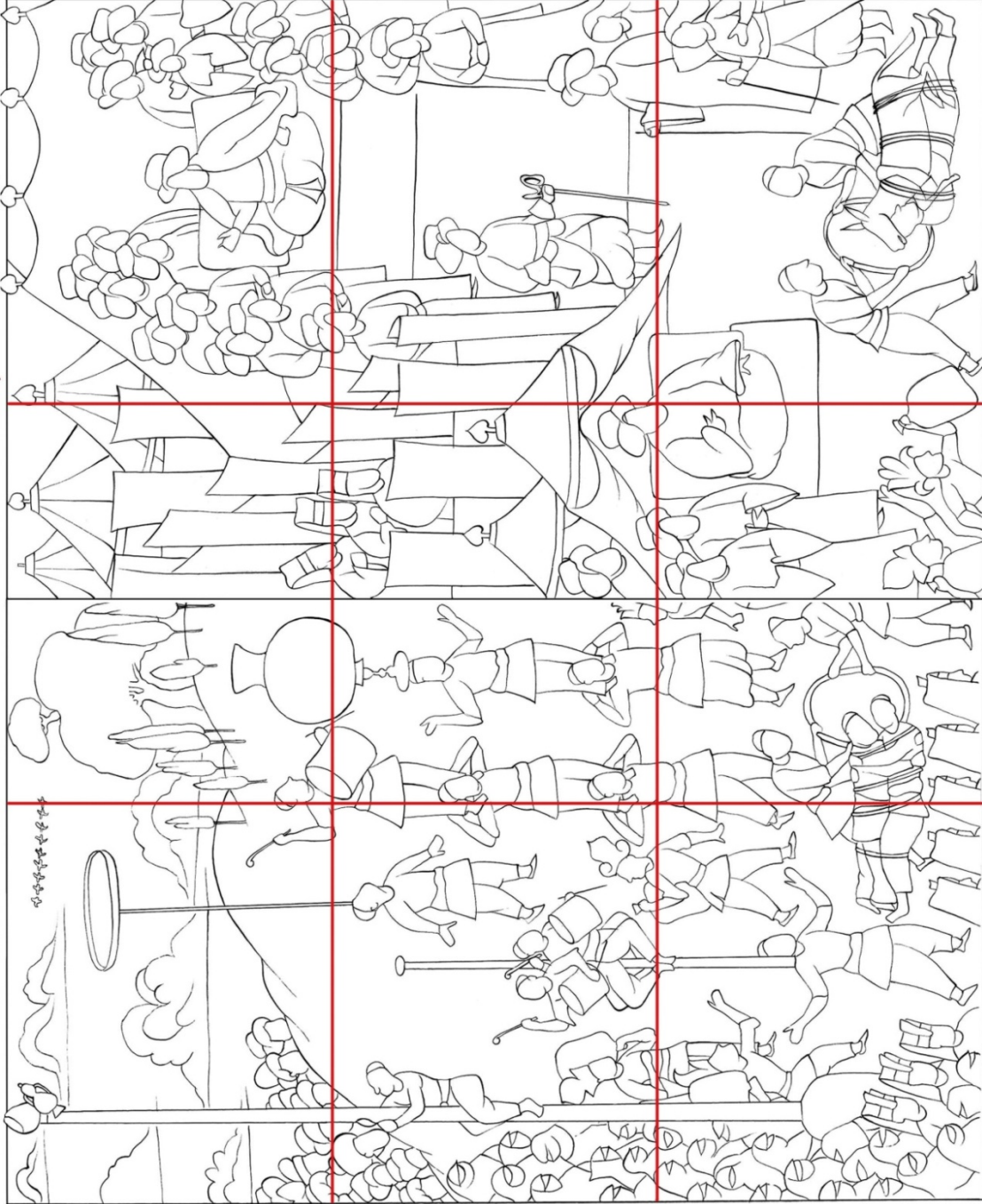
Çizim 55. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 59b)



Çizim 56. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 60a)



Çizim 57. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 59b)



Çizim 58. Altın oran (TSMK, A. 3593,
y. 59b-60a)

3.18. TSMK, A. 3593, y. 67a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Ayıcılar, afyonkeşler ve yılan oynatıcılarının tasvir edildiği minyatür, Surnâme'nin en ilginç sahnelerinden birini temsil etmektedir.

67a no'lu varağın kompozisyon düzeni iki kısımdan oluşmaktadır. Sahnenin üst kısmında gökyüzü, doğa unsurları ve durağan dizilişleriyle paralel bir hat oluşturan koruyucular ve sünnet çocukları yer almakta, alt kısımda ise farklı açılarla dizilmiş, ilginç hareketleriyle dikkat çeken figür grupları yer almaktadır. İlginç sahne sayfanın önüne yerleştirilmiştir. İkiye bölünmüş bu kompozisyonun altını yılan ve ayların yarattığı hareketlilik; figürlerin ilginç ve gülünç durumları kaplarken, üstte sünnet çocuklarının oluşturduğu sakin dizilişle karşıtlık yaratılmıştır. Levnî adeta altta yarattığı karmaşayı dindirmek istercesine sayfanın üstünde dinginlik yaratmak istemiştir. Her bir figürün mimikleri olay anını yansıtmaktadır. Dört tepecikle oluşturduğu zemindeki ağaç tasvirleri derinlik oluştururken, göçmen kuşlarının oluşturduğu “V” hareketi de kompozisyona dâhil edilmiştir (Bkz. Çizim 59, Çizim 60).

Kompozisyondaki benzer figürler “ritim” oluştururken, “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin etkinliğini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca sahenin üst kısmında çocuklar ve koruyucularının oluşturduğu görsel farklılık “hierarchy” ilkesinin varlığını bizlere kanıtlar niteliktedir diyebiliriz.

Altın orana baktığımızda, sahenin 1/3 'lük kısmını sünnet alayının geçiş tasvirinin oluşturduğunu görmekteyiz (Bkz. Çizim 61). Renk açısından incelediğimizde ise; nohudî zemin üzerinde sıcak ve soğuk renk dengesinin iyi verildiğini, pastel tonlara karşı, oldukça canlı kırmızı ve turuncu renklerin de aralara dağıtıldığını görmekteyiz. Ağaçlarda ve tepelerde tonlamalı boyamalarla hacim etkisi verilmiş, hayvan tasvirlerinde de yine tonlamalarla boyut kazandırılmıştır (Bkz. Resim 43).

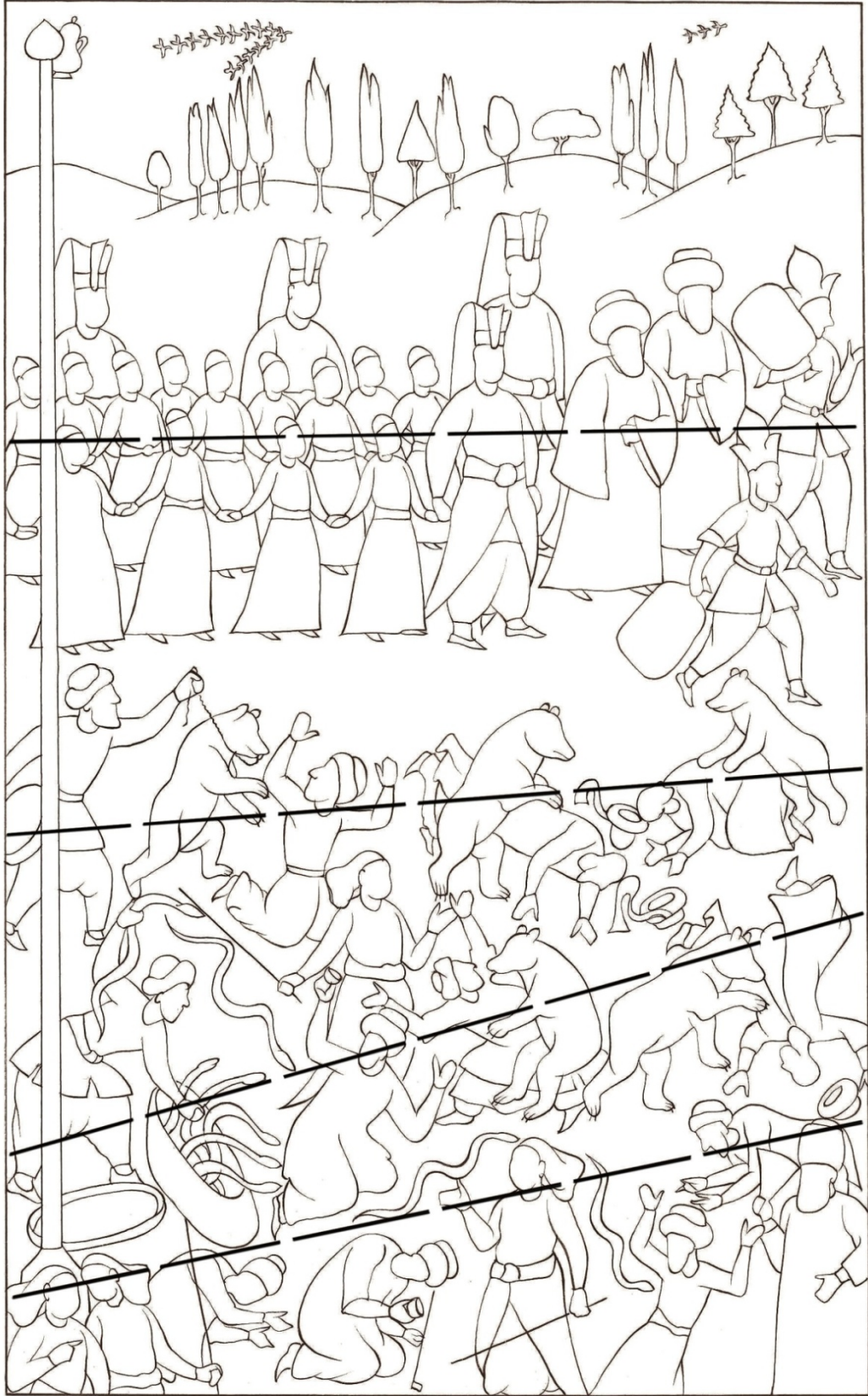
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Minyatürde açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 44).



Resim 43. Ayıcılar, afyonkeşler ve yılan oynatıcıları, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 67a)



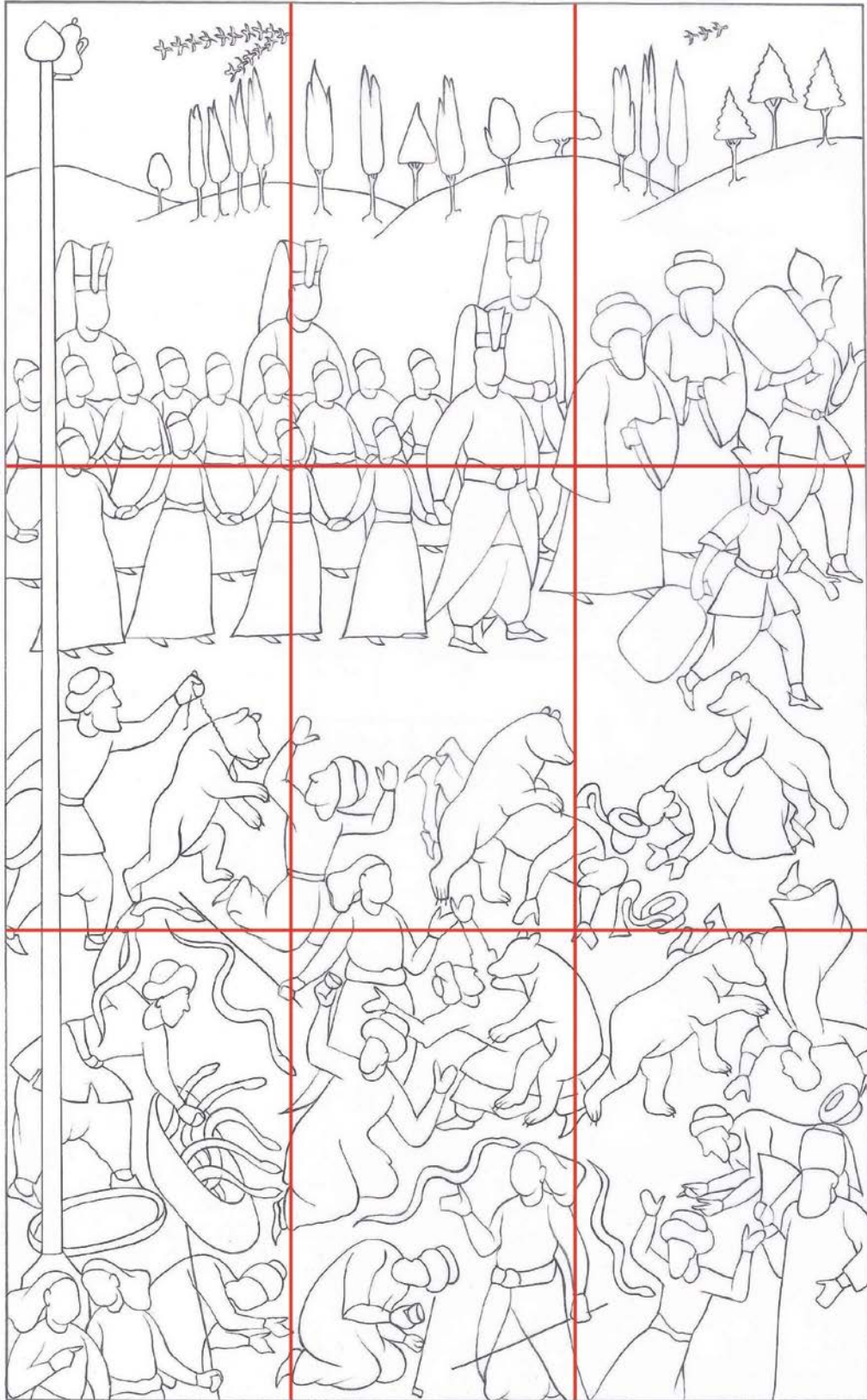
Resim 44. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 67a)



Çizim 59. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 67a)



Çizim 60. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 67a)



Çizim 61. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 67a)

3.19. TSMK, A. 3593, y. 72a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Ekinciler, değirmenciler ve ekmekçilerden oluşan üç sınıf meslek erbabının geçişi tasvir edilmiştir. “Vehbî'nin ifadesiyle “*Köylünün selamı amaçsız olmaz*” sözünü doğrularcasına padişaha armağanlarını sunup isteklerini belirtmişlerdir.”⁷⁹

72a no'lu varağın kompozisyon düzeninde, sayfanın 3/3'lük tüm kısmını figür grupları oluşturmaktadır. Sol üst köşeden kıvrılarak sağ alt köşeye yönelmiş grup “S” biçiminde hareketlilik göstermektedir. Levnî'nin kalabalık figürleri sayfaya nasıl yerleştirdiğini açıkça gördüğümüz bu kompozisyonda, figürler yer yer birbirlerinin üzerini örtse de yine de her birinin elbise detayları ve yüz ifadelerini net bir şekilde görmekteyiz.

Çocuk, yetişkin ve yaşlı olmak üzere üç farklı neslin bulunduğu sahnede, her bir figürün ifadeleri kendi yaşını belli edecek şekilde tasvir edilmiştir. Bu da sanatçının güçlü gözlem yeteneğini göstermektedir. Sol üst köşede resmedilen ekmek pişirme ocağında perspektifin ustaca kullanıldığını görmekteyiz. Hayvan tasvirlerine de yer verilen sahnede, tulumcular da meraklı tavırlarıyla her zamanki yerlerini almışlardır. Sultan'ın önüne çıkmak üzere sıralanmış bu figürlerde Levnî'nin bütünüyle resmî bir havaya girmediğini, araya dağıttığı gülünç hareketli figürlerden görmekteyiz (Bkz. Çizim 62, Çizim 63).

Bu kompozisyonda, sıralanmış figürler bizlere “ritim” ilkesini, beraberinde “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin de etkinliğini kanıtlamaktadır. Görsel unsurlardaki boyut farklılıkları ile “hiyerarşi” sağlanmıştır.

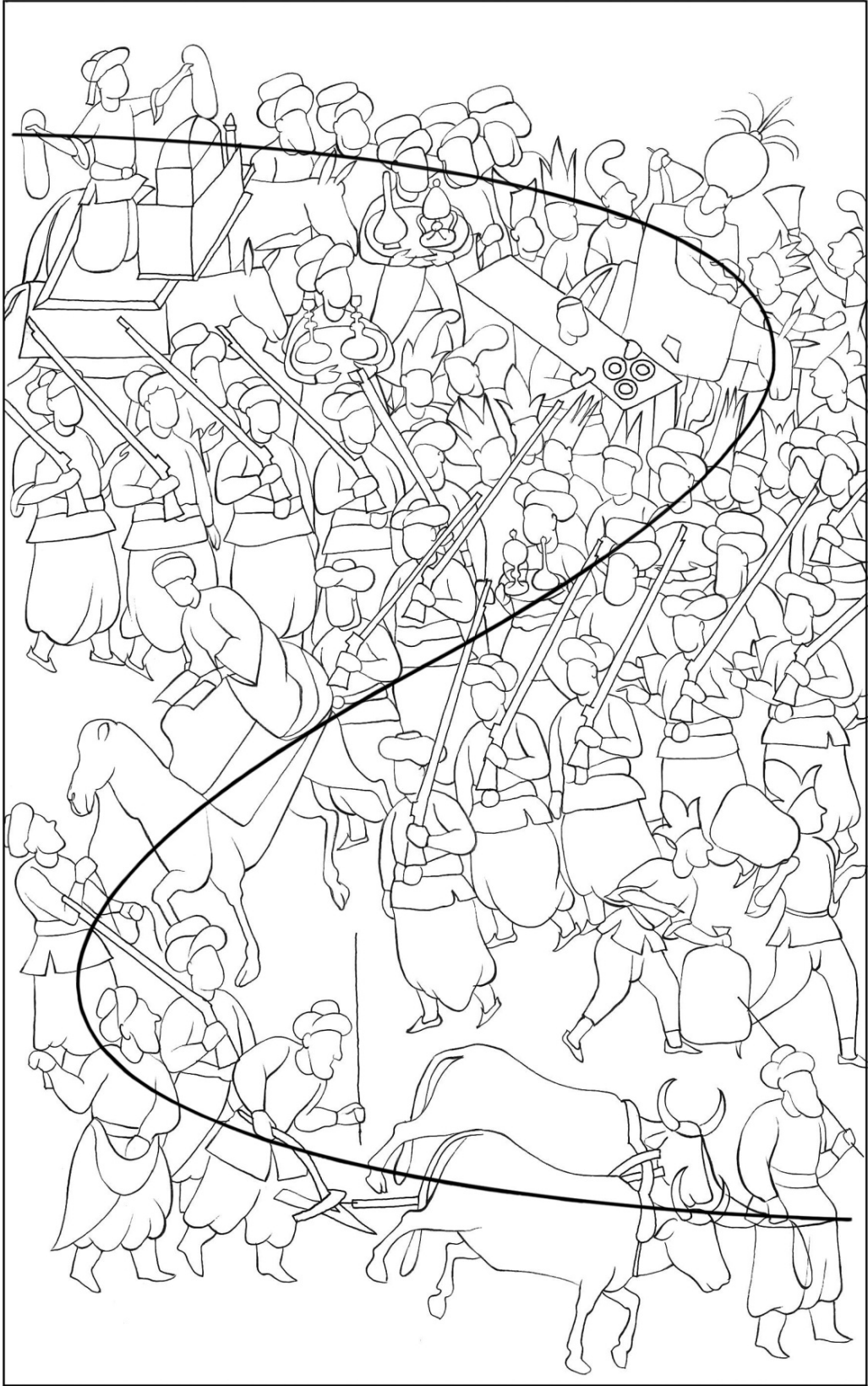
Renk açısından incelediğimizde; nohudî zemin üzerinde sıcak-soğuk renk dengesinin kurulduğunu, figürlerin elbiselerinde kontrast renklerle canlılık katılmak istendiğini açıkça görmekteyiz. Tepsi ve üzerindeki objelerin gümüş ve altın detayları ile sahne önünde yer alan iki sığın altınla boyanmış boynuzları dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 45).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonun belli yerlerinde sağlanan zemin boşluklarının oluşturduğu açık değerler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 46).

⁷⁹ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 145.



Resim 46. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 72a)



Çizim 62. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 72a)



Çizim 63. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 72a)

3.20. TSMK, A. 3593, y. 74a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Üç meslek sınıfının geçtiği bu sahnede önde kasaplar yer almaktadır. Alayın önünde eyerli ve koşumlu öküzler gitmekte ve hemen arkasında çok büyük ihtiyar yaban adamı, Levnî'nin tarzı ile biri erkek biri kadın olmak üzere çift yüzlü ve elinde çocuk kuklası tutarken tasvir edilmiştir. Hemen ardından kebabçılar ve aşçılar gelmekte ve son olarak işlenmiş postlar asılı köşküyle geçen bir genç görülmektedir.⁸⁰

74a no'lu varağın kompozisyon düzeni, sol üst köşeden başlayıp kıvrılarak sol tarafa dayanmış bir grup ve soldan sağ alt köşeye kıvrılan diğer bir grup ile ikiye bölünmüş gibidir. Grup kesintisiz tek parçadan oluşsa da ikiye bölünmüş bir izlenim yaratmaktadır. Bu durum, sanatçının kompozisyonda oluşturduğu dengeli zemin boşlukları ile sağlanmıştır diyebiliriz. “S” hareketini veren bu kalabalık gruba karşı, sol üst köşedeki kasapların ve ihtiyar yaban adamının yarattığı dikey hareketlilik sahnede canlılık sağlamaktadır. Kebabçının tezgahının çiziminde perspektif kullanılmış ve böylelikle kompozisyonda derinlik sağlanmıştır. Belli bir düzende giden figürler arasına karışmış bir grup çengi ile sahneye hareketlilik verilmiştir (Bkz. Çizim 64, Çizim 65).

Kompozisyonda hem boyut hem de konum itibari ile ihtiyar yaban adamı “vurgu” niteliğindedir diyebiliriz. Yine benzer figürler “ritim” oluştururken, “bütünlük” ve “devamlılık” ilkelerinin de etkinliğini görmekteyiz. Sahnedeki farklı boyutlardaki görsel unsurlar ile “hiyerarşi” sağlanmıştır.

Altın oranı incelediğimizde, yukarıda da belirttiğimiz gibi odak noktasında “vurgu” niteliğinde olan ihtiyar yaban adamı yer almaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi ilgi merkezine bu ilginç figür yerleştirilerek dikkat çekilmek istenmiştir (Bkz. Çizim 66).

Renk açısından baktığımızda ise; nohudî zemin üzerinde yer alan figürlerin elbiselerinde sıcak-soğuk renk dengesi sağlanmış, ara ara kullanılan baskın sıcak renklerle de kompozisyona canlılık verilmiştir. Figürlerin ellerinde taşıdıkları tepsi ve ibrikler altın ve gümüşle işlenmiş, sahnenin önünde yer alan iki sığırın boynuzlarında yine altın kullanılmıştır. Vurgu niteliğindeki figürün zengin renk ve desenle bezeli elbisesi dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 47).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Minyatürde açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 48).

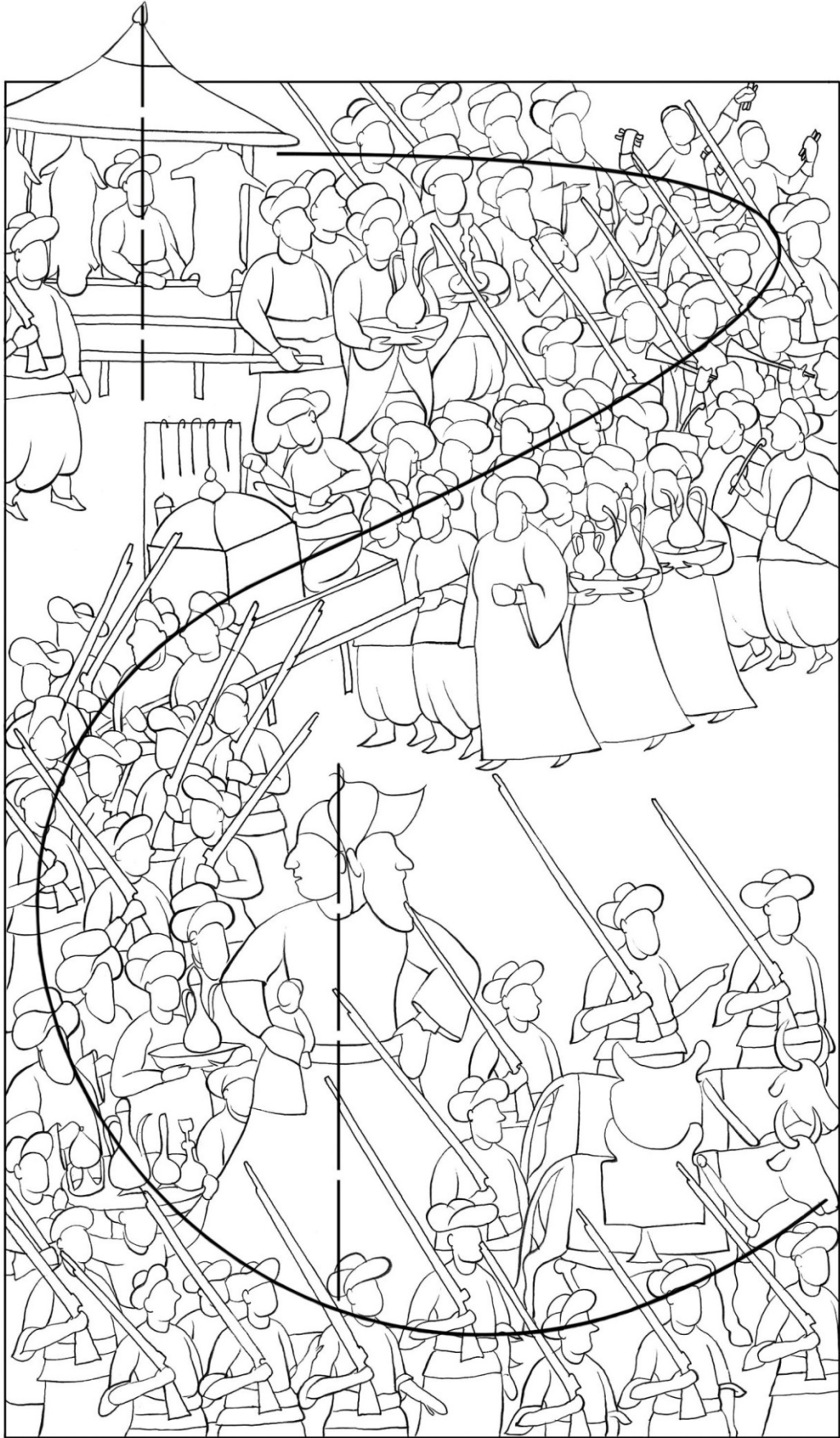
⁸⁰ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 726-727.



Resim 47. Meslek sınıflarının alayla geçişi: Kasaplar, aşçılar, kebabçılar, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 74a)



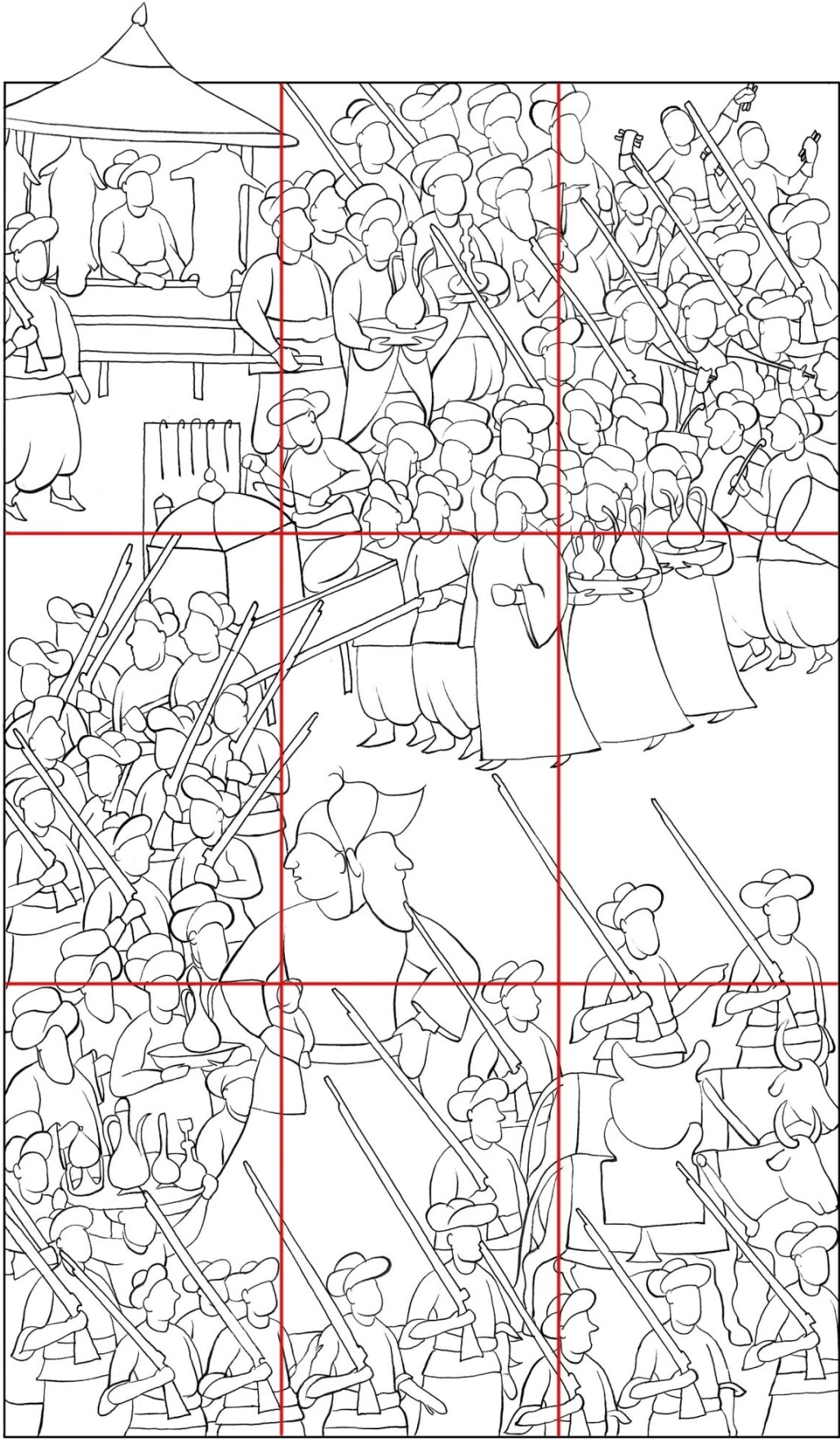
Resim 48. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 74a)



Çizim 64. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 74a)



Çizim 65. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 74a)



Çizim 66. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 74a)

3.21. TSMK, A. 3593, y. 80a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sünnet alayının geçişi ile birlikte, ip cambazının tehlikeli gösterisi ve sayfanın sol üst köşesinde kale maketi tasvir edilmiştir. “Topçular dairesinde bulunan otuz top birden gök gürültüsünü andıran bir sesle gümbürder. Bu Sultan'ın gelişinin müjdecisidir.” denmektedir.⁸¹

80a no'lu varağın kompozisyon düzeninde, sayfa dikeyden ikiye bölünmüş gibidir. Sayfanın sol kısmında dik bir tepe üzerine yerleştirilmiş kale tasvirine karşı, sağ kısımda gökyüzü ile oluşturulan derinlik ile bu etki verilmiştir. Sanatçının bu kompozisyonda, sayfanın karşılıklı köşeleri arasında denge kurduğunu görmekteyiz. Sol üst köşede kalenin patlayan topları yer alırken, sağ alt köşede değişik kostümüyle alev almış bir figür ve etrafında onu söndürmeye çalışan heyecanlı tulumcular resmedilmiştir. Sol alt köşede koruyucuları ile birlikte sünnet çocukları yarım daire oluştururken, sağ üstte tehlikeli gösterisiyle cambaz yer almaktadır. Bu kompozisyonda da dikey ve “S” kıvrımlı hareketler dikkat çekerken, bir tarafta durağan bir düzen devam etmekte, diğer tarafta ise hareketlilik sürüp gitmektedir (Bkz. Çizim 67, Çizim 68).

Kompozisyonda hem boyut hem de renk itibari ile kale maketi “vurgu” niteliğindedir. Aynı tipteki figürlerin uyumlu tekrarı “ritim” oluştururken, sahnede “bütünlük” ve “devamlılık” hissini de almaktayız. Sünnet çocuklarına karşı, koruyucuların heybetli tasviri ile de “hiyerarşi” ilkesinin etkinliğini görmekteyiz.

Altın orana baktığımızda, ip cambazının net bir şekilde odak noktasında kaldığını görmekteyiz ki bu da kompozisyonda en dikkat çeken gösterilerdendir (Bkz. Çizim 69).

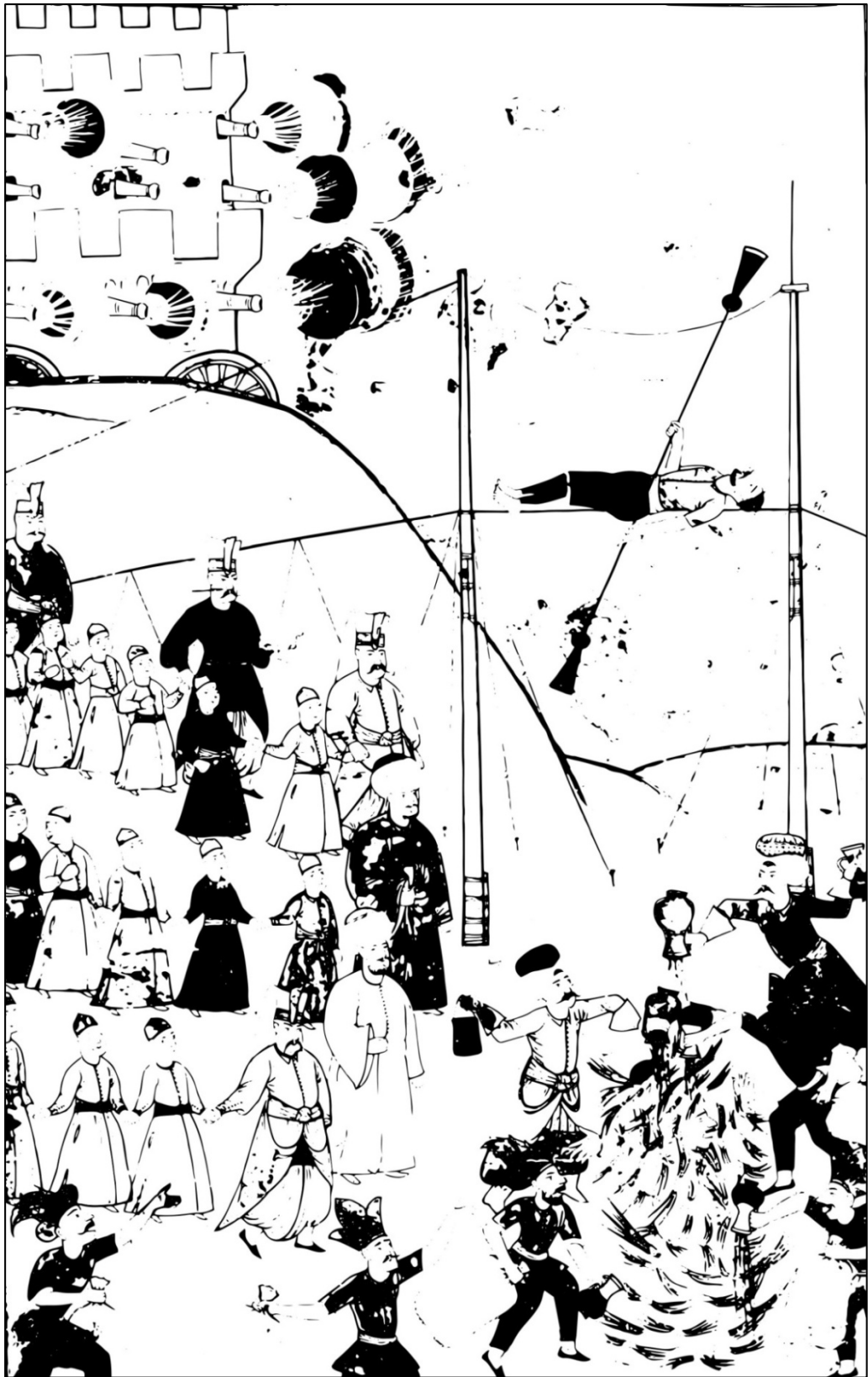
Renk açısından incelediğimizde ise; Levnî'nin sıkça kullandığı nohudî zemin üzerinde pastel tonlara karşı, arada canlı sıcak renklerin de kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca “vurgu” niteliğindeki kale maketinin beyaz tasviri ve altınla verilmiş top patlama efektlerini, sağ alt köşede figür üzerinde altınla verilmiş alevler dengelemektedir. Gökyüzünde sağlanan renk geçişleri ile toplardan çıkan dumanların tonlamalı boyanması ile hacim etkisi sağlanmıştır (Bkz. Resim 49).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, sahnenin genelini açık değerlerin oluşturduğunu görmekteyiz. Araya dağıtılan koyu lekelerle denge sağlanmak istenmiş ve izleyicinin gözünün daha rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 50).

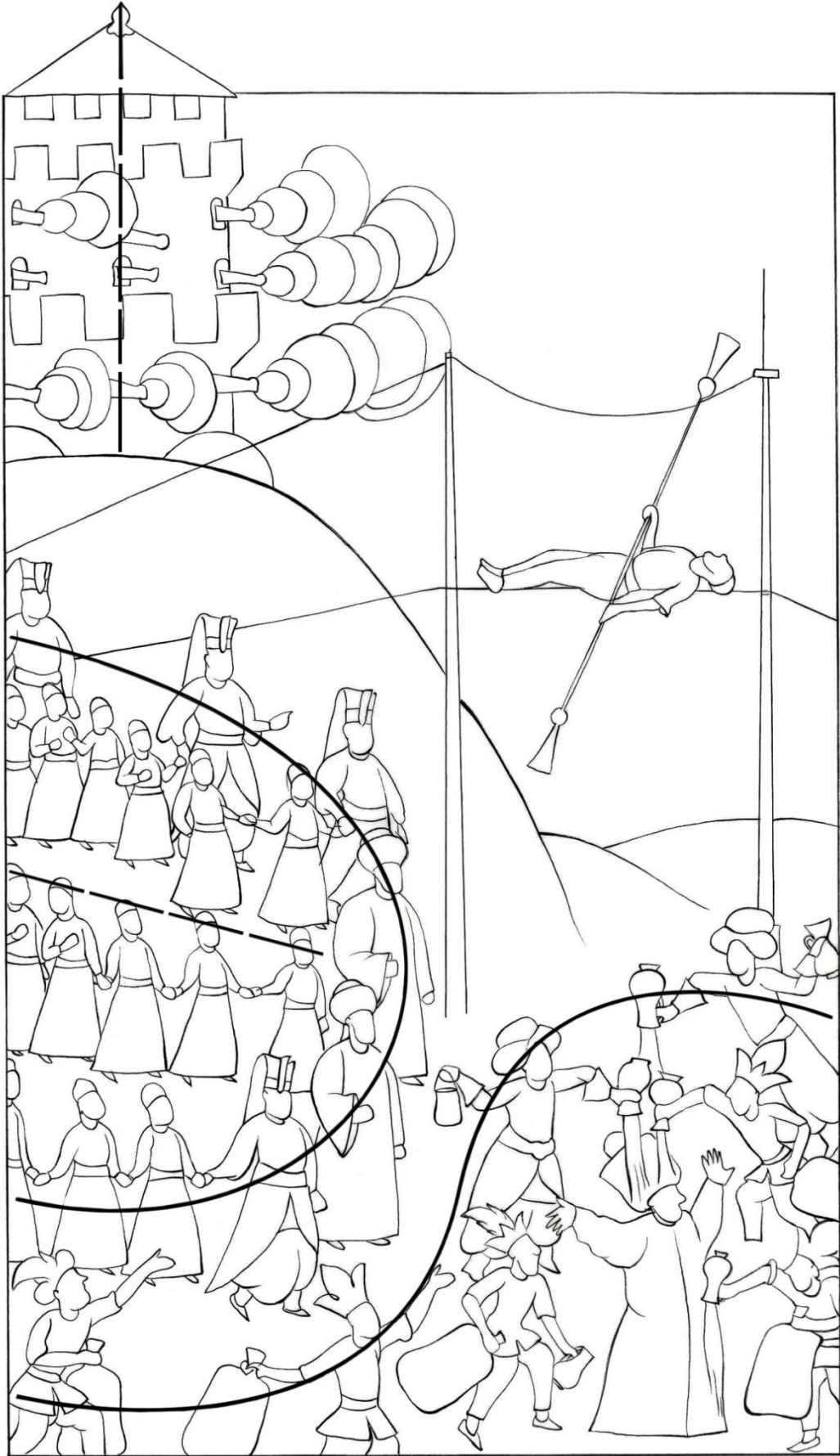
⁸¹ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 724-725.



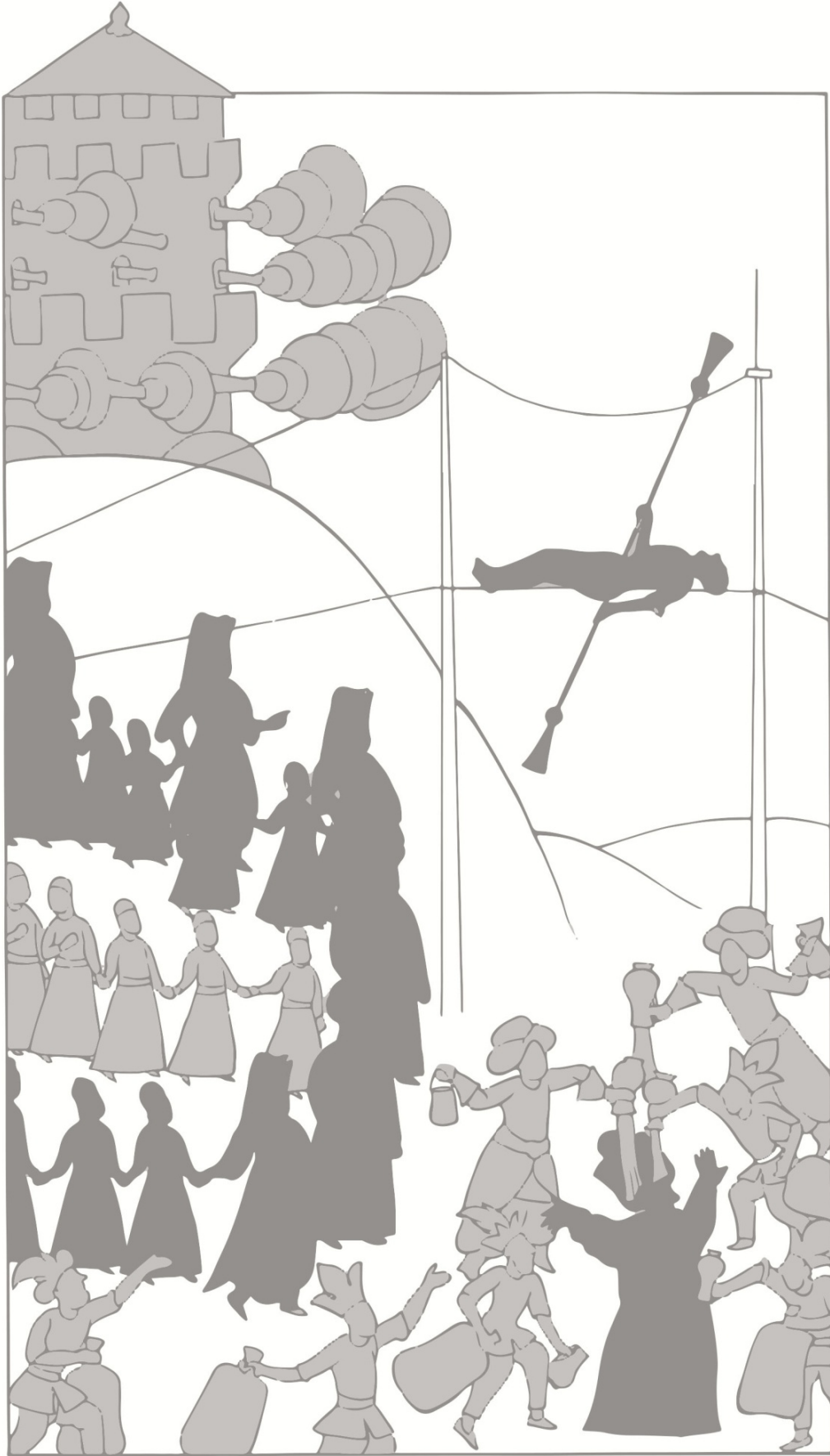
Resim 49. Kale maketiyle yapılan oyunlar ve ip cambazının gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 80a)



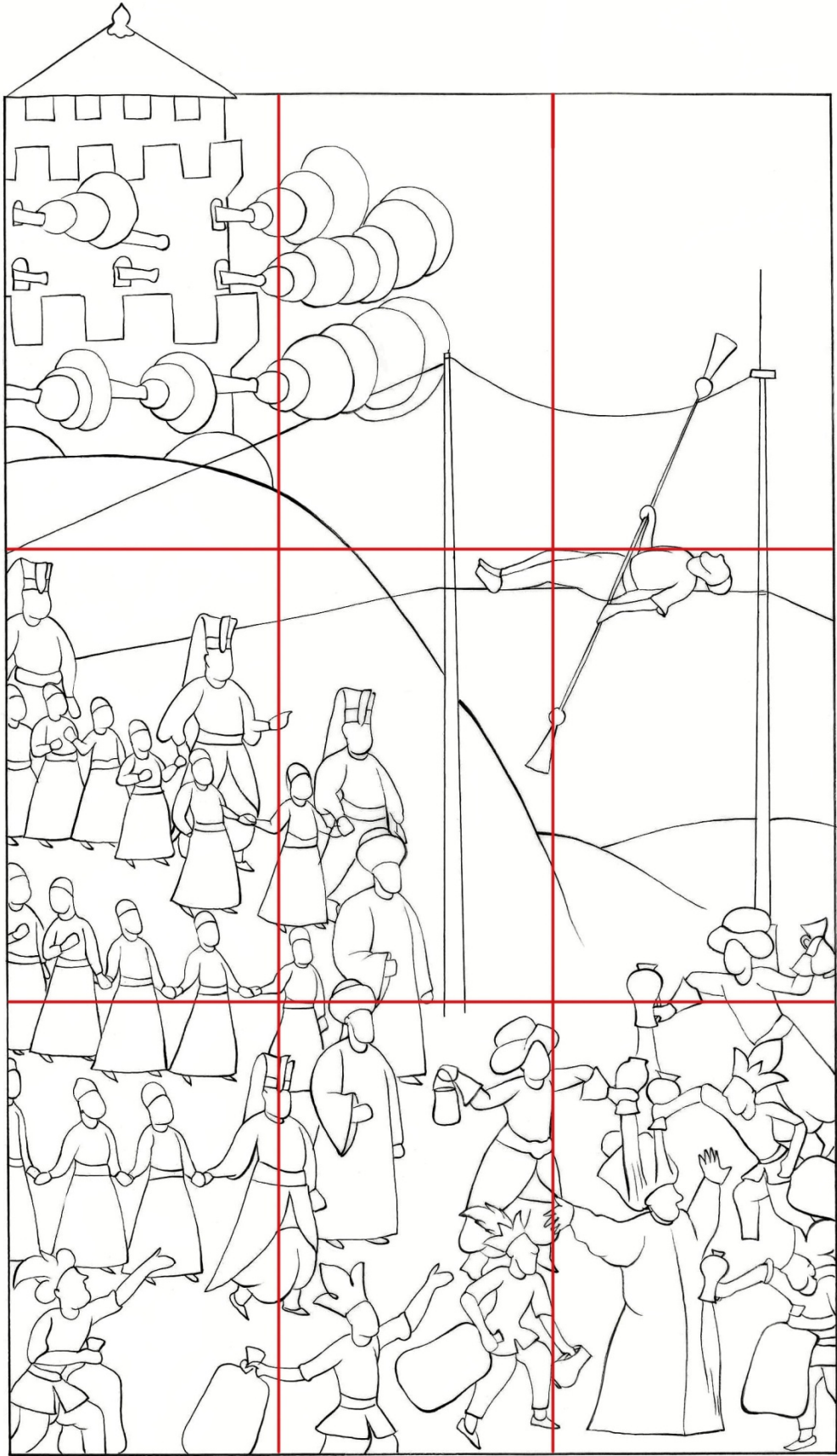
Resim 50. Leye dengesi (TSMK, A. 3593, y. 80a)



Çizim 67. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 80a)



Çizim 68. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 80a)



Çizim 69. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 80a)

3.22. TSMK, A. 3593, y. 83b-84a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sultan, Sadrazam ve Kethüdâsı Mısırlı zurbazların ilginç gösterilerini izlerken tasvir edilmiştir.

83b no'lu varağın kompozisyon düzeninin yarısını gökyüzü, Sultan'ın çadırı ve içindeki figürler oluştururken, altta kalan diğer kısım Sadrazam ve Kethüdâsı ile göstericilere ayrılmıştır. Sultanın sağ yanındaki figürler paralel hatlarla dikine yığılmışken, sol tarafındakiler yay şeklinde kıvrılmaktadır. Bu harekete denge sağlamak için sayfanın sol kenarındaki figürler de yine yay şeklinde dikine kıvrılmaktadır. Sağ alt köşeye yerleştirilmiş zurbazlar, denge gösterileriyle dikkat çekmekte ve yine ilginç olayların sahnenin önüne yerleştirildiğini görmekteyiz.

Sultan'ın çadırının etrafını saran perde ile perspektif sağlanmış, arkasına daha önceki sahnelerde de gördüğümüz bir grup yeniçeri gizlenmiştir. Böylelikle sahneye hem derinlik verilmekte hem de kendi aralarında konuşmaları doğallık sağlamaktadır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Resim 54, Çizim 71).

84a no'lu varağın kompozisyon düzeninin 1/3'lük kısmı gökyüzü ve doğa unsurlarına ayrılmışken, geriye kalan 2/3'lük kısım ise halktan figürlere, yeniçerilere ve göstericilere ayrılmıştır. Sayfanın sol kısmına birbirine paralel iki grup figür yay gibi kıvrılıp birleşmekte ve sayfayı sarmaktadır. Buna karşı, sağ tarafa doğru dikey hareketleriyle dört mısırlı gösterici ilginç hünelerini sergilemektedir. Direğin üstüne çıkmış figür de tehlikeli gösterisiyle kompozisyona canlılık katmaktadır. Bu kompozisyonda da sekiz feraceli kadın dikkat çekmektedir. Doğa ayrıntılarına baktığımızda ise, ağaçlar sayfanın sağ tarafına doğru yerleştirilmiş ve detaylı tasvir edilmiştir (Bkz. Resim 53, Çizim 70).

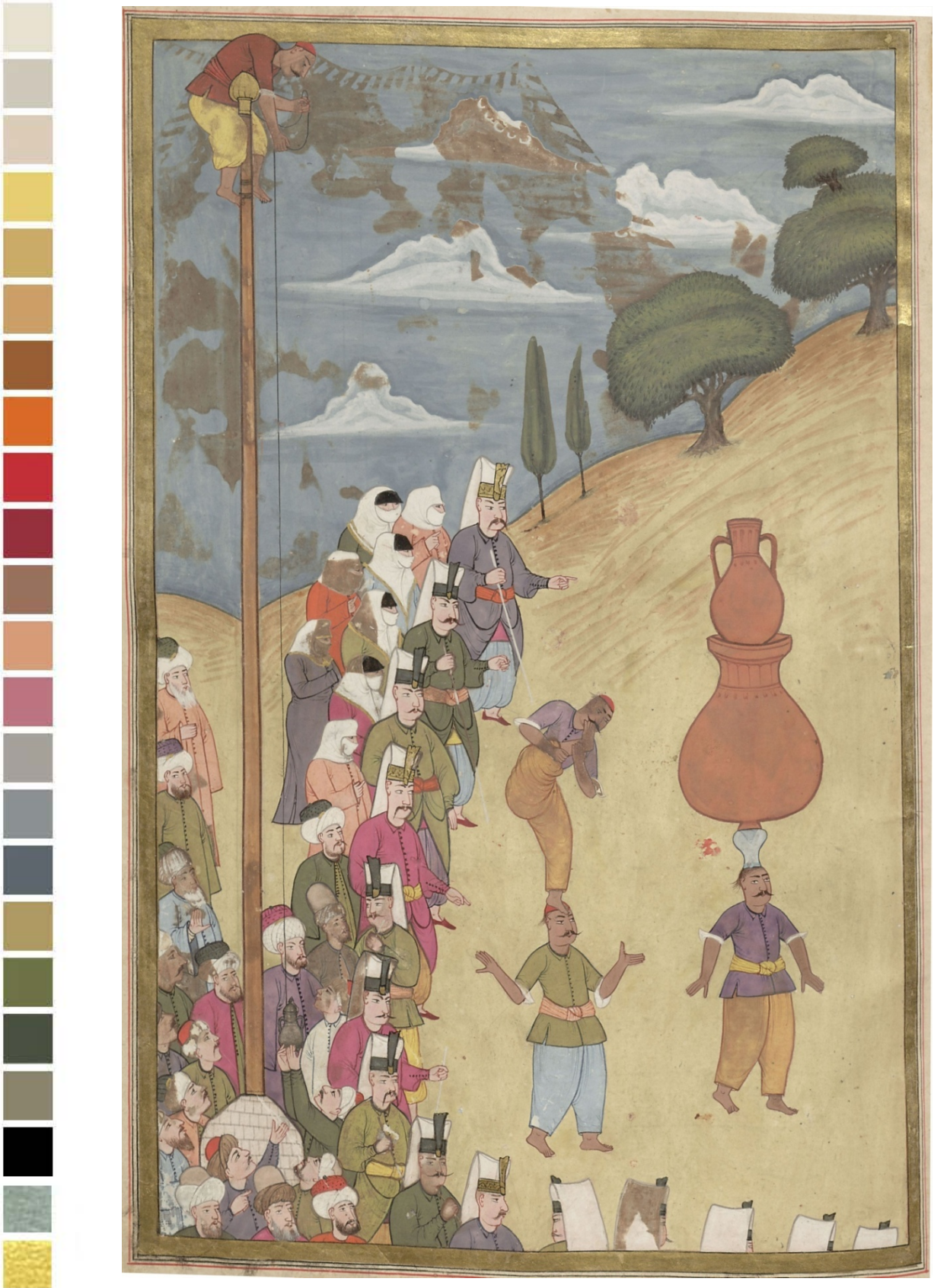
İki minyatürü yan yana koyduğumuzda sağ taraftaki (83b) kompozisyonda göstericiler kendi içinde "simetrik denge" oluştururken, sol taraftaki kompozisyon düzeninde de göstericiler kendi içinde "simetrik denge" sağlamaktadır. Her iki sahneye de baktığımızda ilk dikkatimizi çeken şüphesiz hem renk hem de boyutu ile başında büyük toprak küpler taşıyan "vurgu" niteliğindeki Mısırlı göstericidir. Yine uyumlu tekrar ile figürler "ritim" sağlarken, "bütünlük" ve "devamlılık" ilkelerini, Sultan'ın iri tasvir edilişi ile de "hiyerarşi" ilkesinin varlığını görmekteyiz.

Altın Oranı incelediğimizde, Sultan ve Sadrazam'ın kısmen odak noktalarında kaldığını söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 74).

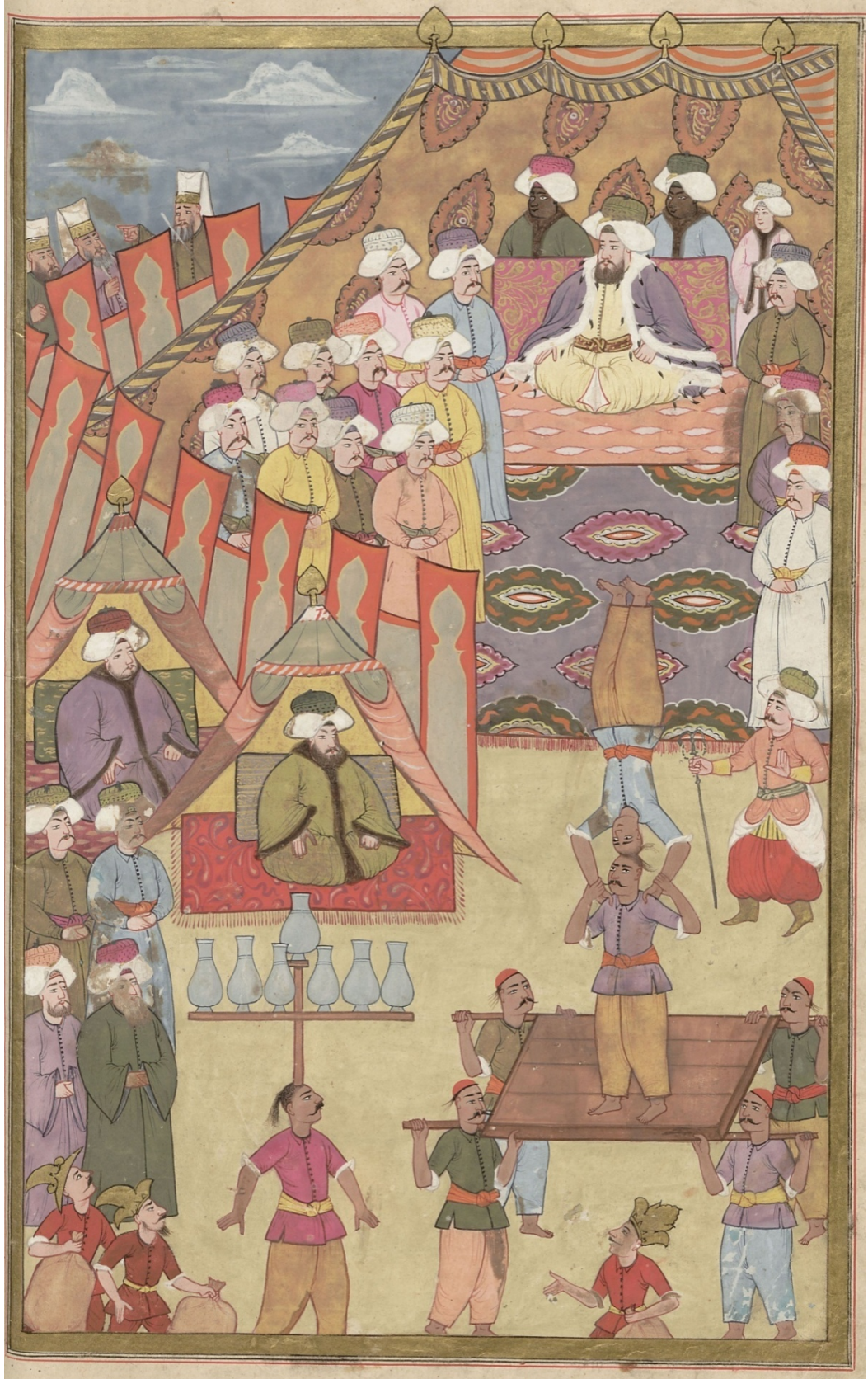
Renk açısından baktığımızda, nohudî zemin üzerinde çadırın ve döşemelerin canlı renkli işlemeleri dikkat çekicidir. Sultan tam kontrast renkli elbisesiyle tasvir

edilmiş, oturduğu alçak makad ve minderi canlı renk ve desenlerle bezenmiştir. Figürlerin elbiselerinde de sıcak-soğuk renk dengesinin sağlanmaya çalışıldığını görmekteyiz. Ağaçların ve bulutların iri ve ayrıntılı tonlamalı tasviri, göstericilerin kullandığı objelerdeki yine gölgeli boyamalar kompozisyonda hacim sağlamaktadır. Tepelerin daha koyu değerlerle renlendirildiği de ayrıca dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 51, Resim 52).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, sahnenin genelini açık değerlerin oluşturduğunu görmekteyiz. Araya dağıtılan koyu lekelerle denge sağlanmak istenmiş ve izleyicinin gözünün daha rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 53, Resim 54).



Resim 51. Zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 84a)



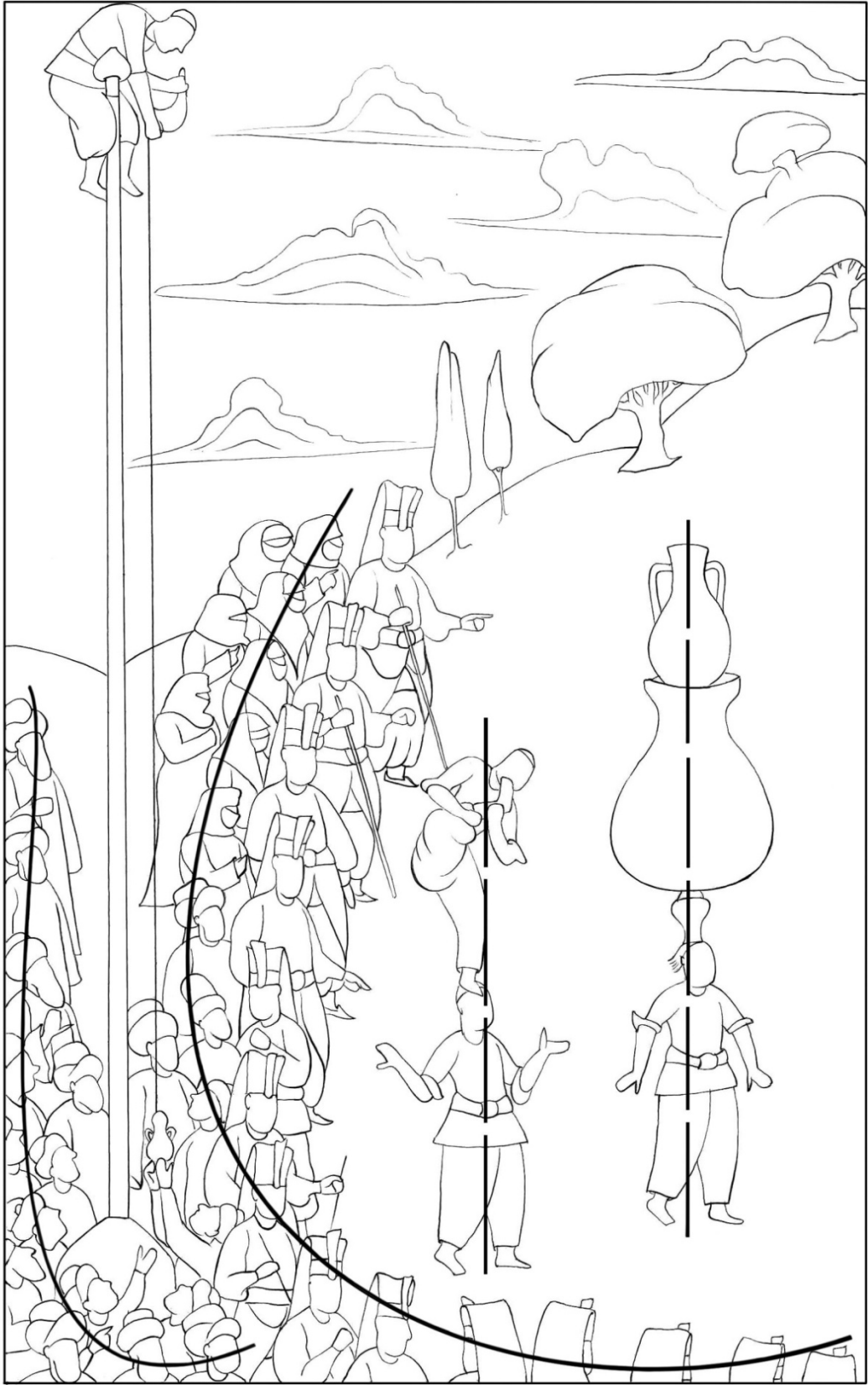
Resim 52. Zurbazların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 83b)



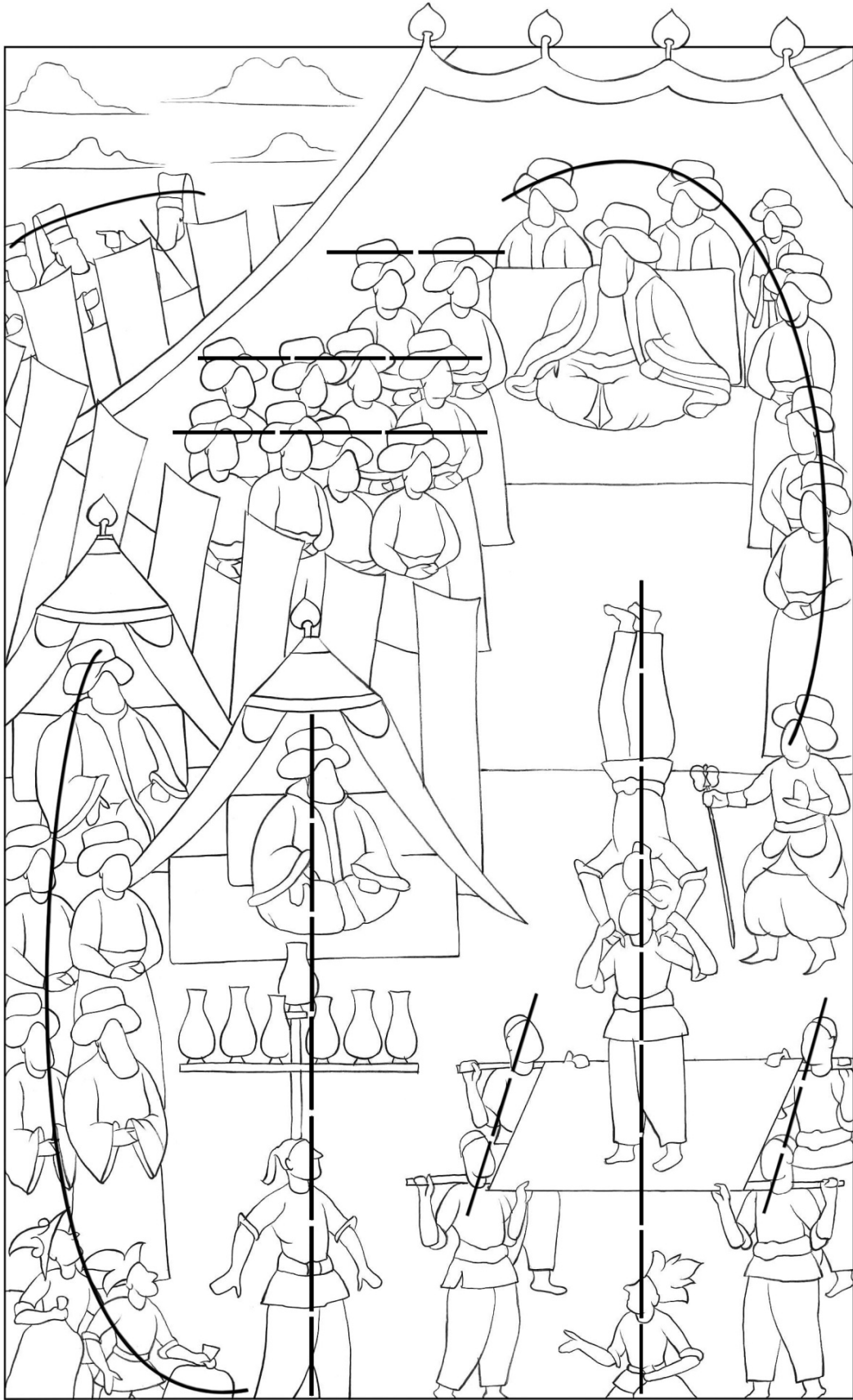
Resim 53. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 84a)



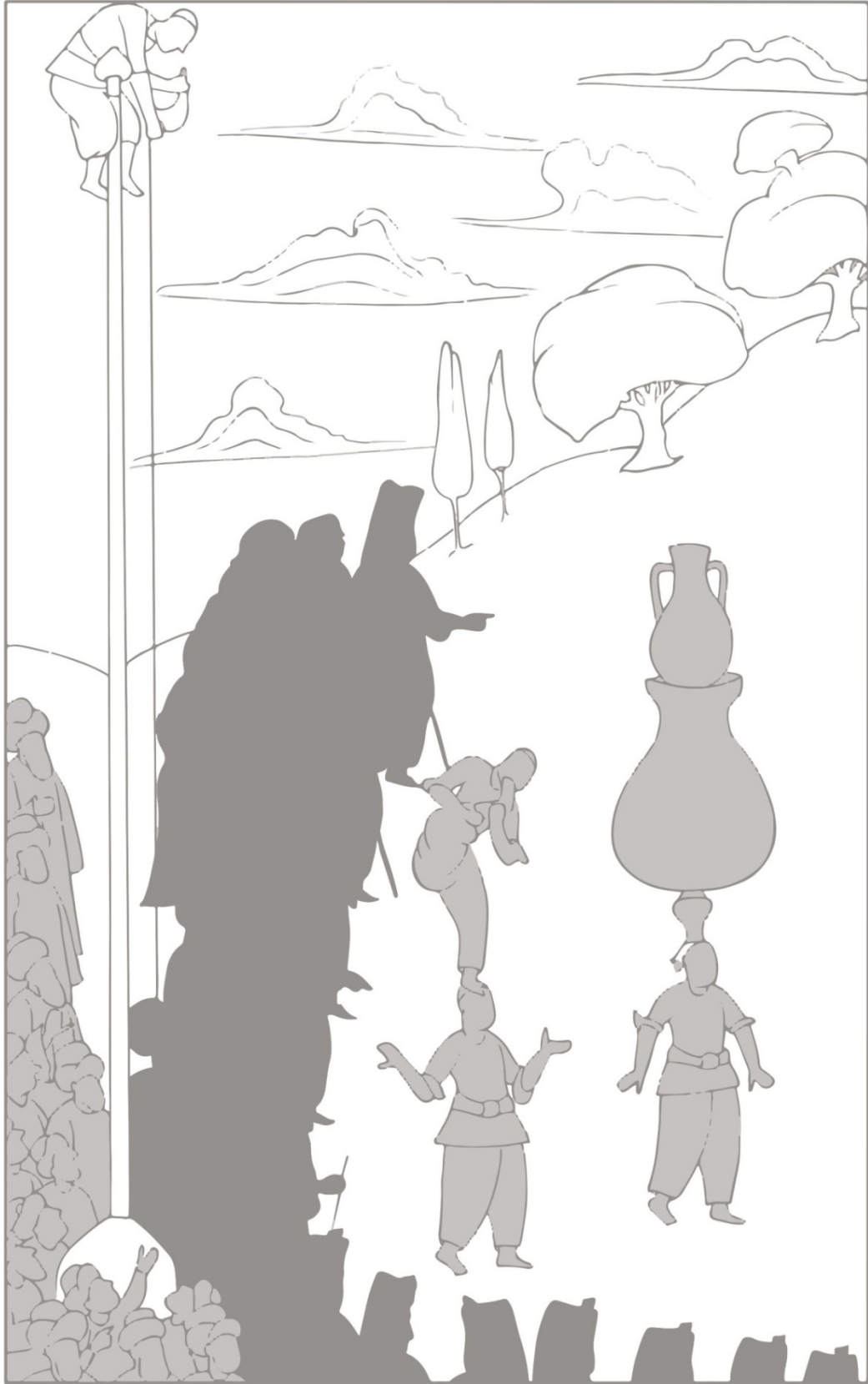
Resim 54. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 83b)



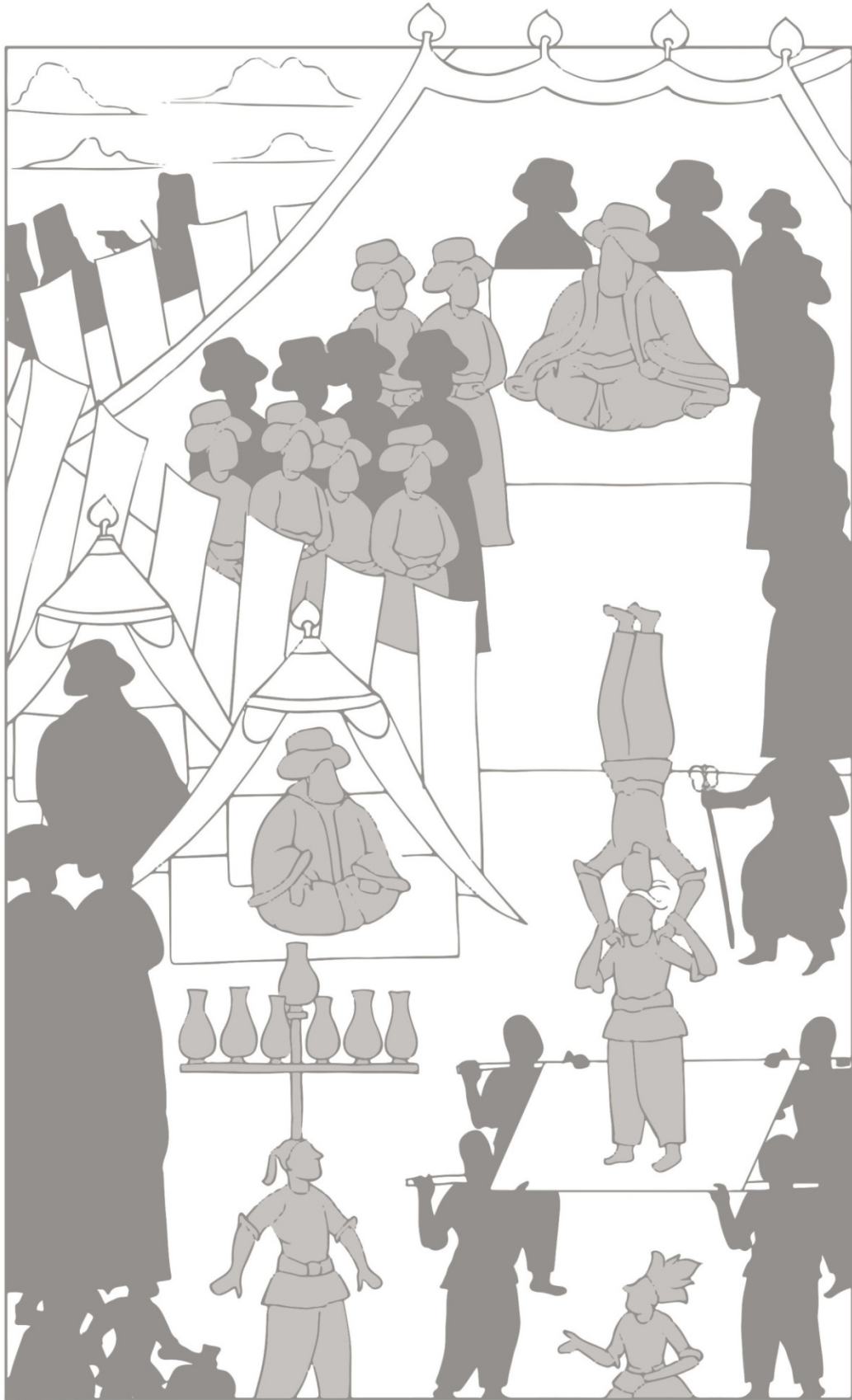
Çizim 70. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 84a)



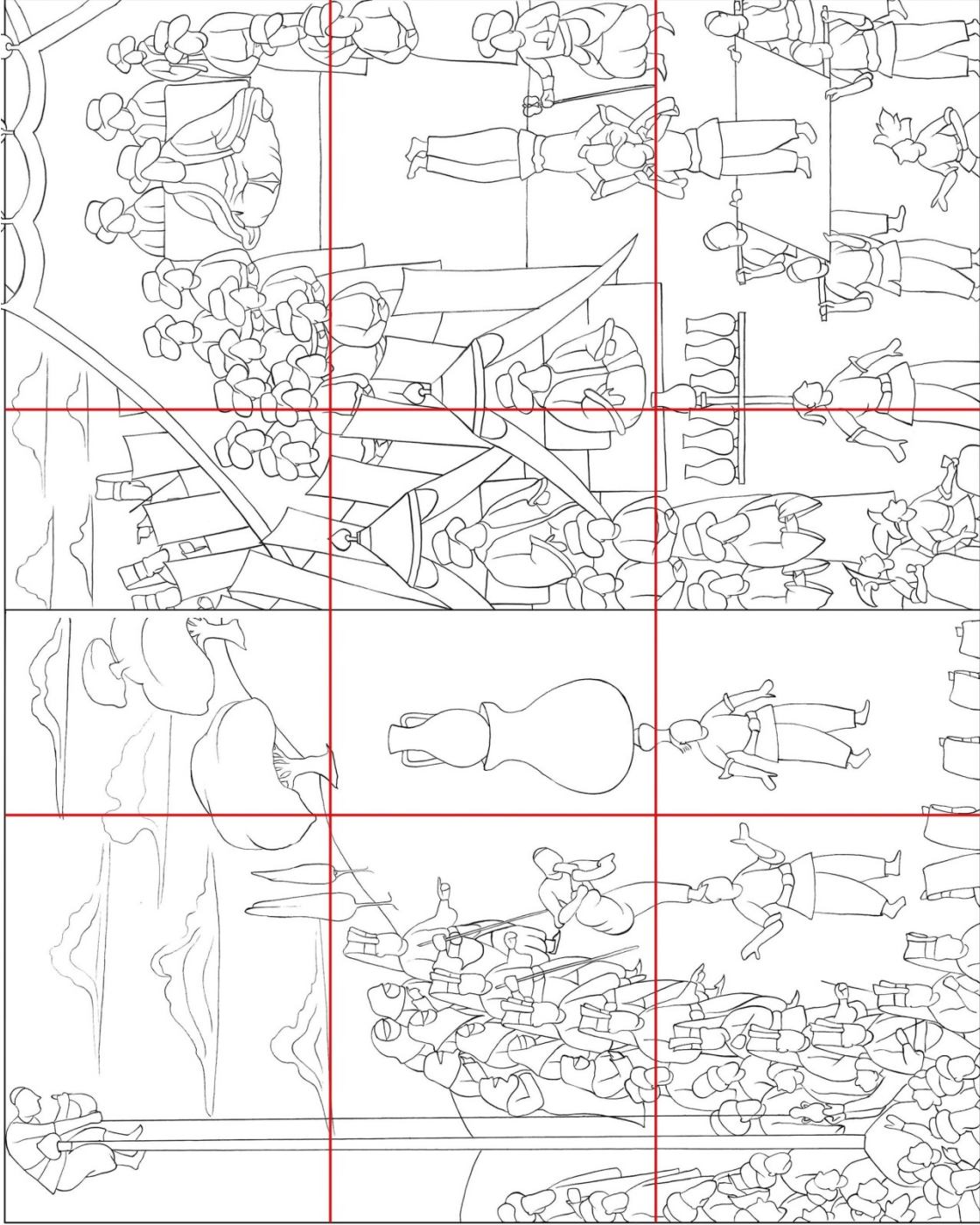
Çizim 71. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 83b)



Çizim 72. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 84a)



Çizim 73. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 83b)



Çizim 74. Altın oran (TSMK, A. 3593,
y. 83b-84a)

3.23. TSMK, A. 3593, y. 89b-90a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Haliç'teki görkemli eğlenceleri konu alan bu iki sahnede; Sultan Aynalıkavak Kasrı'ndan, Sadrazam İbrahim Paşa'nın da bahçedeki sayeban altından eğlenceleri izlediği görülmektedir.⁸²

89b no'lu varakta kompozisyon üç kısma ayrılmıştır. Üst kısımda, Sadrazam çadırı içinde sağ tarafa doğru yerleştirilmiş ve çevresine saray erkânından figürler dizilmiştir. Beyaz duvarın arkasında kalan dört ev farklı uzunluklarda yan yana sıralanmıştır. Kompozisyonun ortasında sal üzerine dört koç maketi, selvi ve altı köşeli havai fişekler (mührüsüleymanîler) yerleştirilmiştir. Bu fişekleri yakmaya çalışan iki figür de tasvir edilmiştir. Sayfanın en alt kısmında, ip üzerinde yürüyen cambaz, altında müzisyenler eşliğinde dans eden rakkaslar yer almakta ve sol taraftan yarısı gözükken sandal ile içindeki figürler resmedilmiştir. Her bir figür farklı diziliş biçimleri, farklı mimik ve hareketleriyle tasvir edilerek sahnede canlılık sağlamaktadır (Bkz. Çizim 76, Çizim 78).

90a no'lu varakta da kompozisyon üç kısımdan oluşmaktadır. Üst kısımda tam merkeze yerleştirilmiş ve çerçeveden taşırılarak çizilmiş Aynalıkavak Kasrı içinde Sultan, iç ağaları ve şehzâdeleri ile birlikte tasvir edilmiştir. Kasrın duvarları perspektif verilerek çizilmiş ve arkasına yoğun ağaç grupları yerleştirilmiştir. Kompozisyonun ortasında, sal içine yerleştirilmiş selvi, altı köşeli havai fişekler ile kalabalık müzisyen grubu sıralanmışken, değişik kıyafetleriyle başka bir grup figür ve feraceli bir kadın göze çarpmaktadır. “Mehterin ön sıralarında oturan, nakkare çalan üç müzisyenin, bakışlarının izleyiciye yönelmiş olarak gösterilmesi, sanki Levnî'nin izleyiciyle kurmayı amaçladığı ilişkinin göstergesidir.”⁸³ Altta kurulmuş salın içinde dev kuklalar arasına yerleştirilmiş bayram dolabında dönen figürler, farklı açılarla tasvir edilmiştir (Bkz. Çizim 75, Çizim 77).

Her iki minyatürü yan yana koyduğumuzda, sağ varakta (89b) en üstte Sadrazam ve saray erkânı dizilişleri itibari ile “asimetrik denge” oluştururken, alt kısımlarda net bir şekilde “simetrik denge” göze çarpmaktadır. Sol (90a) varağı incelediğimizde ise, Sultan'ın bulunduğu kasırda ve en alt soldaki figürlerin kendi içinde “simetrik denge” oluşturduğunu görmekteyiz. Her iki sayfada da benzer figürler “ritim” oluştururken, bir yandan “bütünlük” ilkesini ve sahnenin iki yanında burunları taşmış vaziyette kompozisyona katılmış izleyici dolu kayıklar ile de “devamlılık” elde edilmiştir diyebiliriz. Kompozisyondaki farklı boyutlardaki görsel unsurlar ile “hiyerarşi” ilkesi etkin kılınmıştır.

⁸² Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 147.

⁸³ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 151.

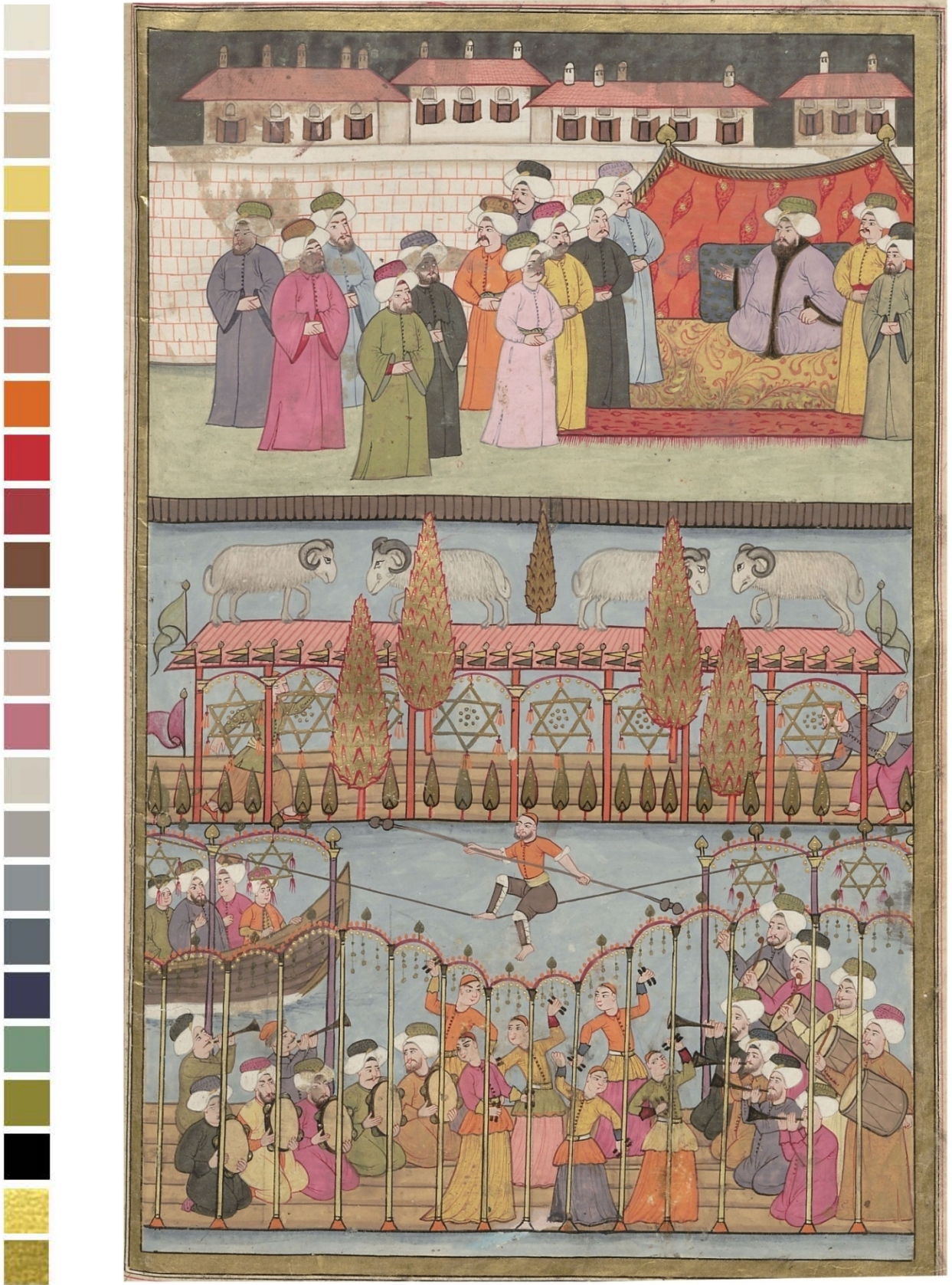
Altın orana baktığımızda, sayfanın her 1/3 lük kısmına önemli sahnelerin yerleştirildiğini görmekteyiz (Bkz. Çizim 79).

Renk açısından incelediğimizde ise, şenliklerin en görkemli bu iki sahnesinde adeta renk cümbüşünün yaşandığını görmekteyiz. Sultan ve Sadrazam'ın yanındaki figürler çeşitli renkleriyle dikkat çekmektedir. Selvilerin boyanmasında tamamen altın kullanılmış, kasrın ve çadırın detayları zengin renk ve desenleriyle resmedilmiştir. Ağaçların tonlamalı boyanması ile hacim etkisi verilmiştir. Gece sahnesi olmasına rağmen denizde çok koyu mavi tonlara gidilmemiş olması, gösterilerin ne kadar canlı ve aydınlık geçtiğini adeta izleyiciye ispatlar gibidir (Bkz. Resim 55, Resim 56).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Her iki sahnede de açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün kompozisyon içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 57, Resim 58).



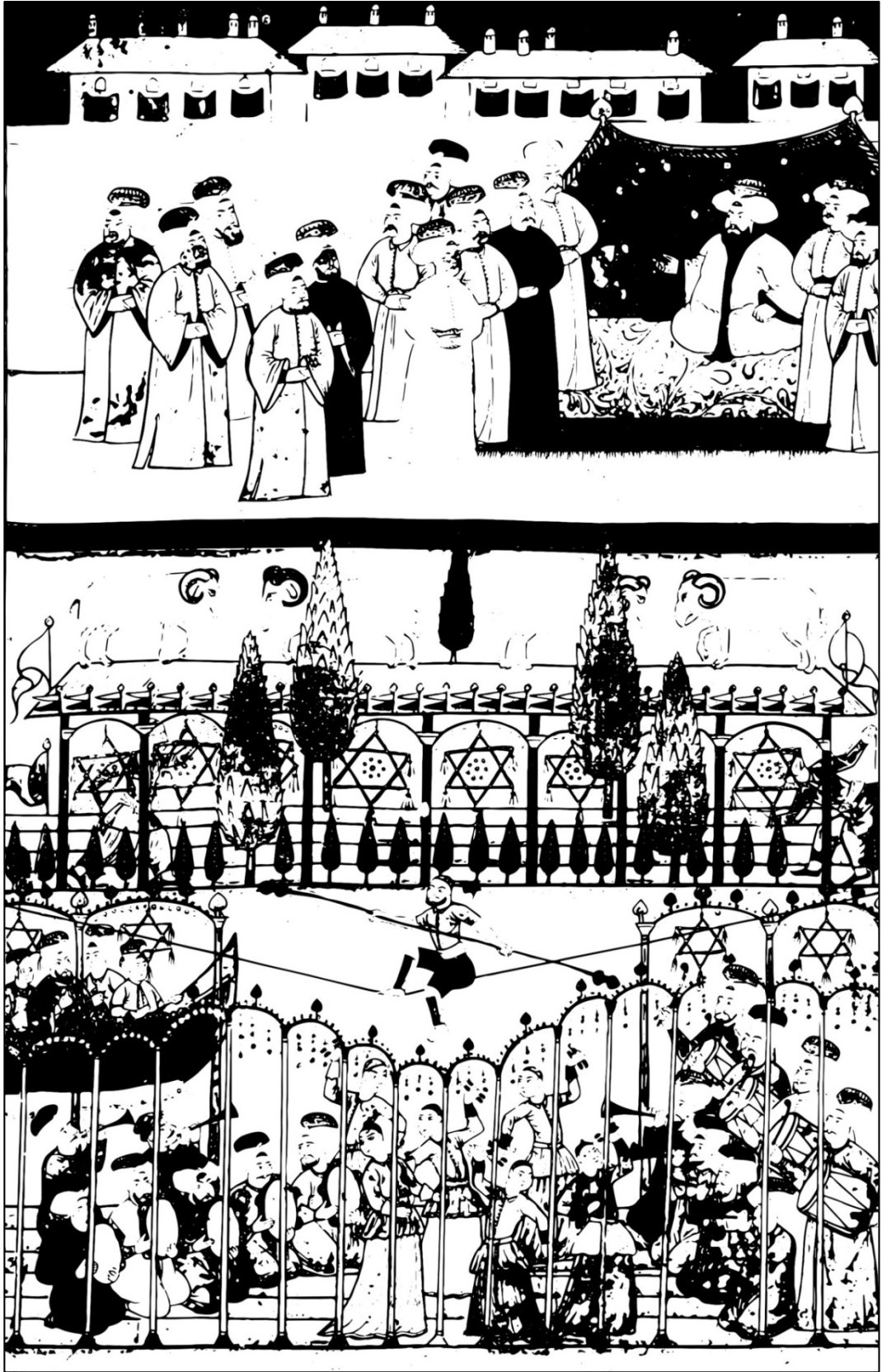
Resim 55. Halic'te yapılan gece gösterileri, Levni, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 90a)



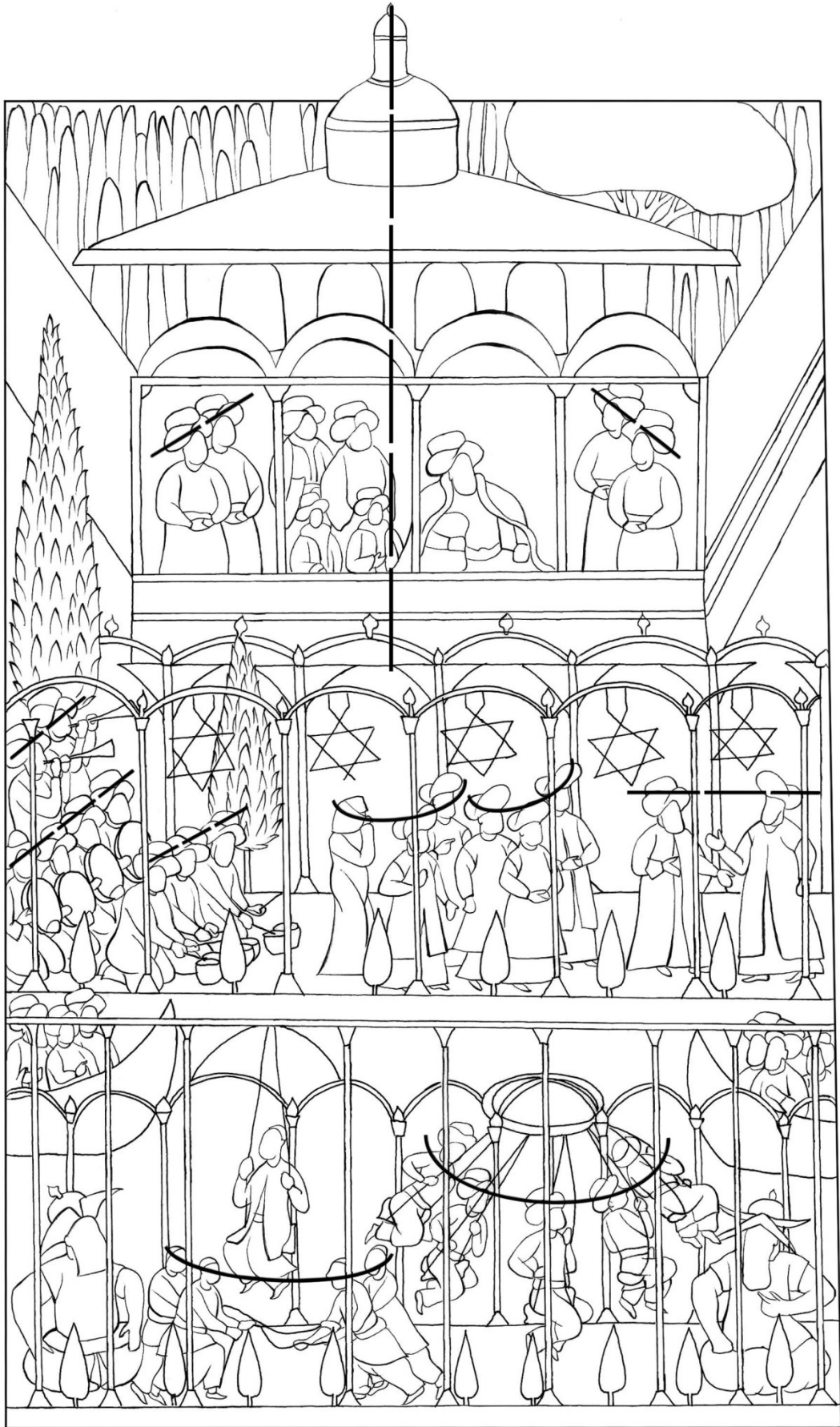
Resim 56. Haliç'te yapılan gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 89b)



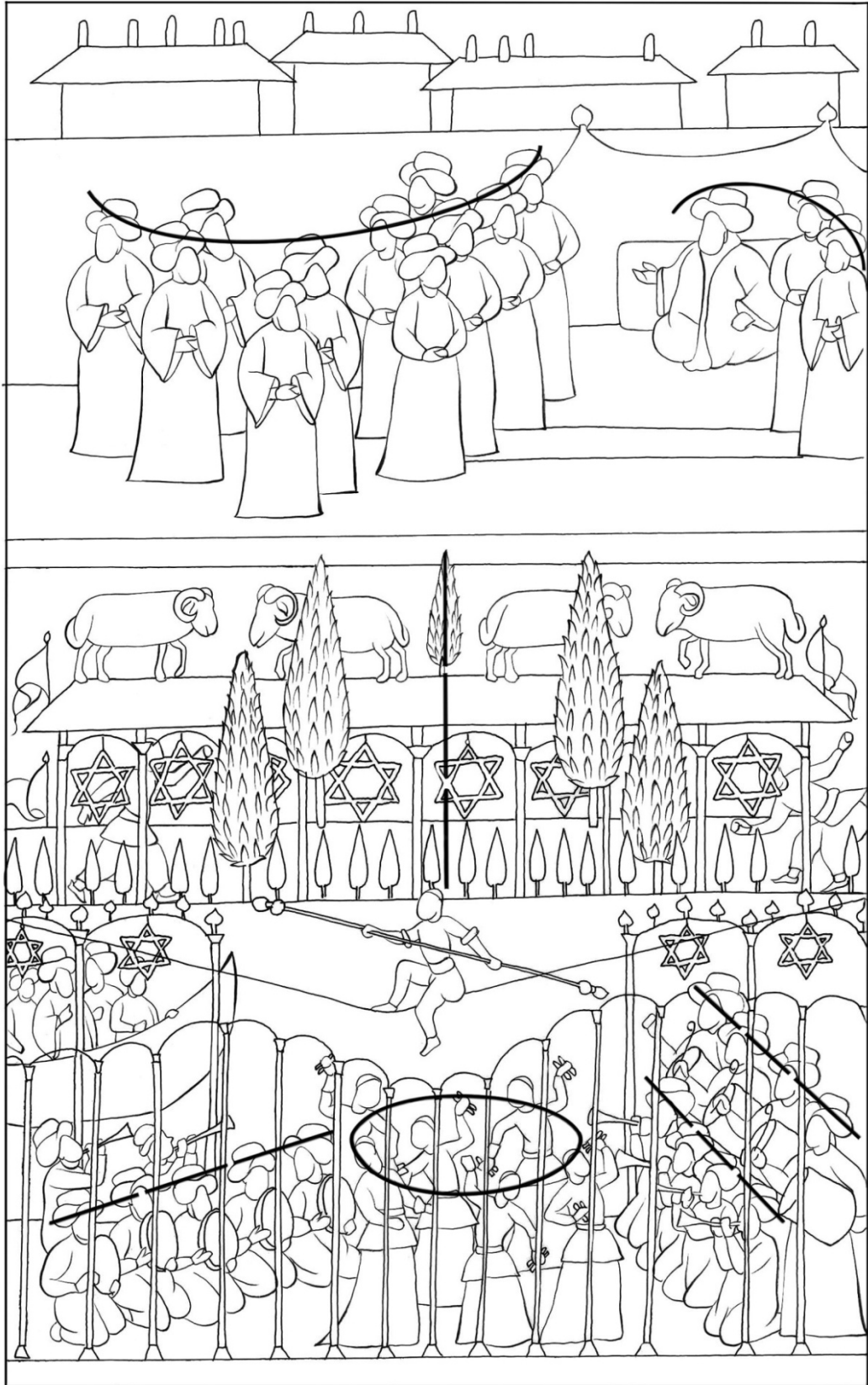
Resim 57. Lekte dengesi (TSMK, A. 3593, y. 90a)



Resim 58. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 89b)



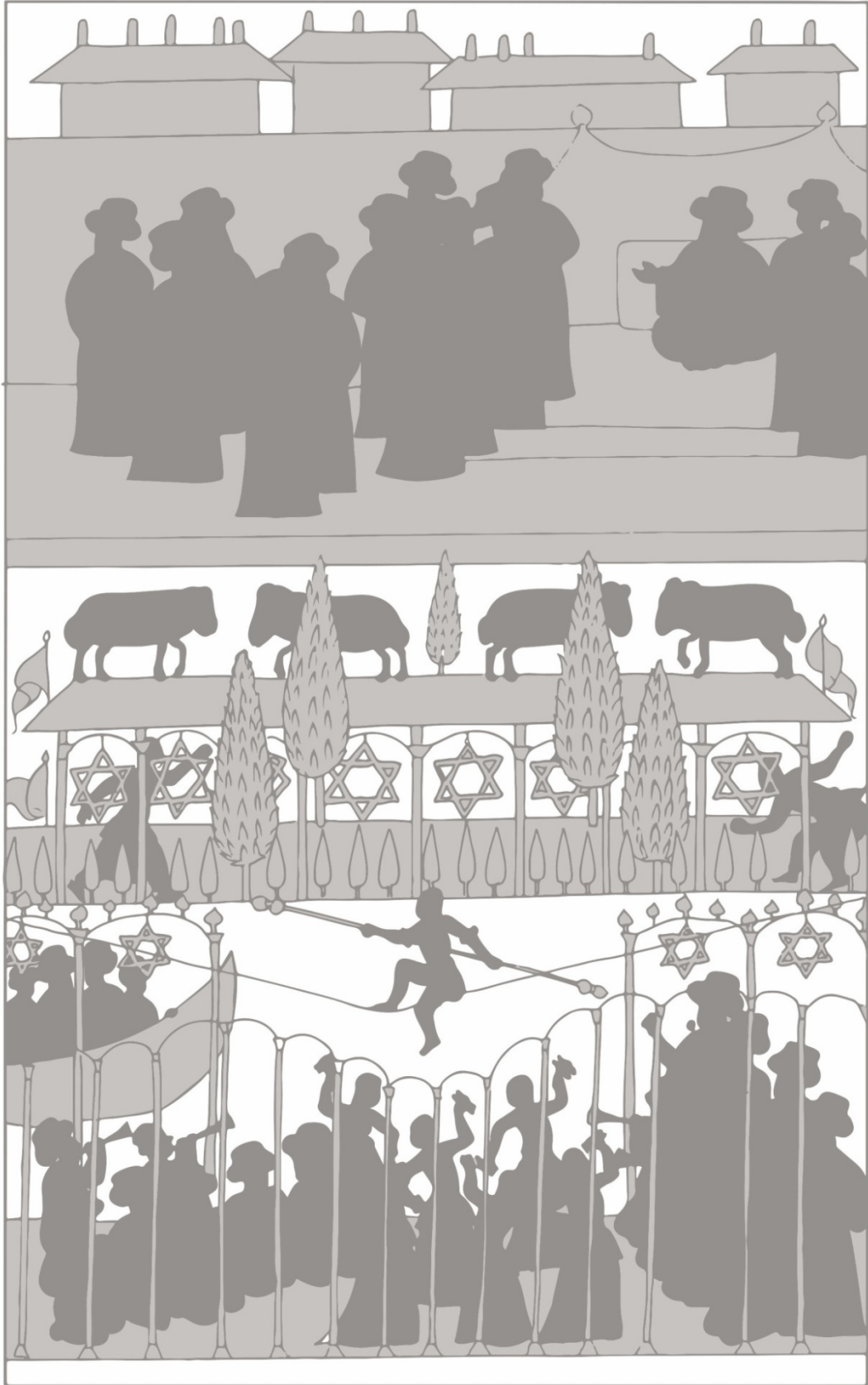
Çizim 75. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 90a)



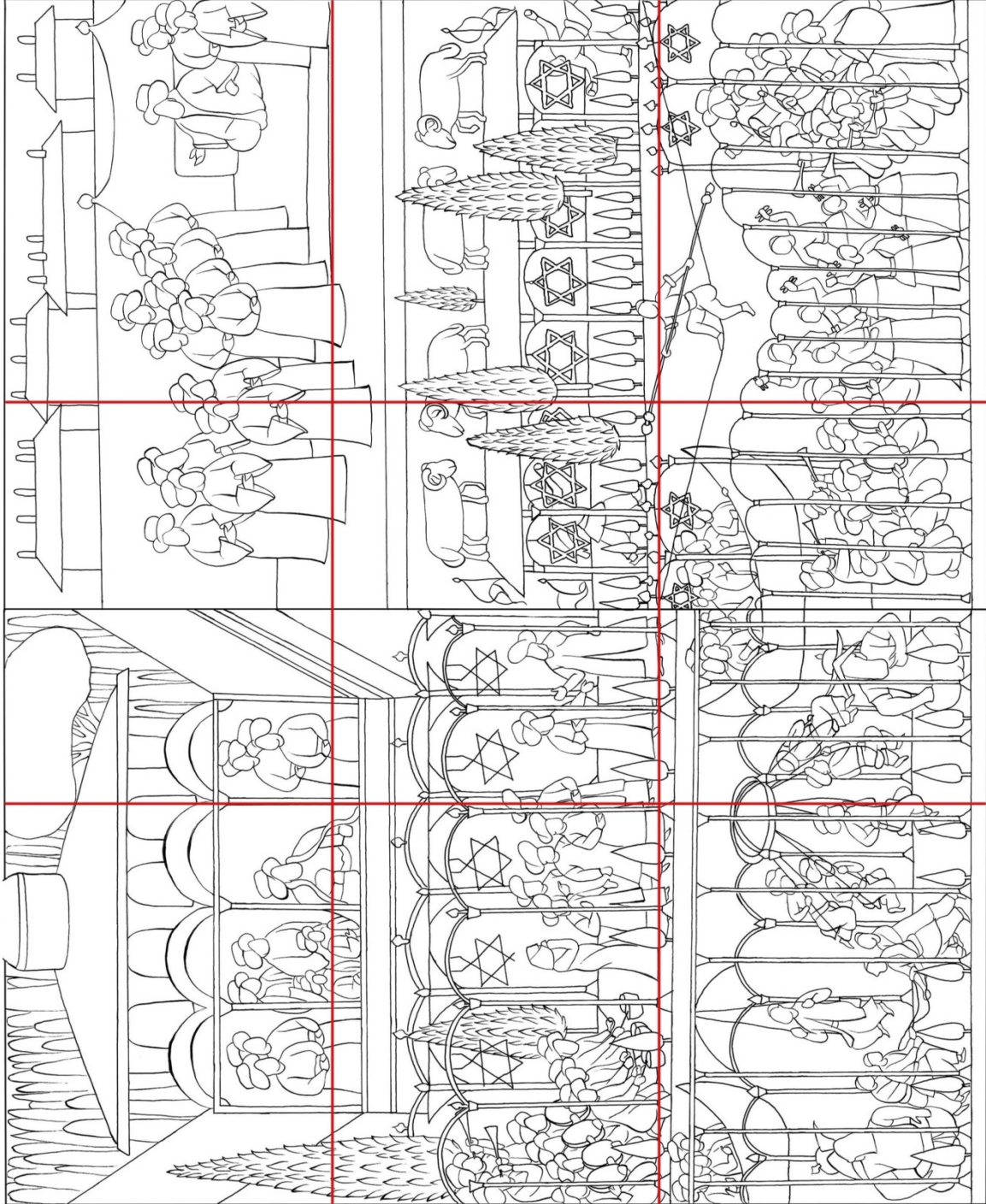
Çizim 76. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 89b)



Çizim 77. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 90a)



Çizim 78. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 89b)



Çizim 79. Altın oran (TSMK, A. 3593,
y. 89b-90a)

3.24. TSMK, A. 3593, y. 92b'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Haliç'te, gündüz yapılan görkemli gösterileri anlatan bu levha Sûrname'nin en ilginç sahnelerinden birini oluşturmaktadır.

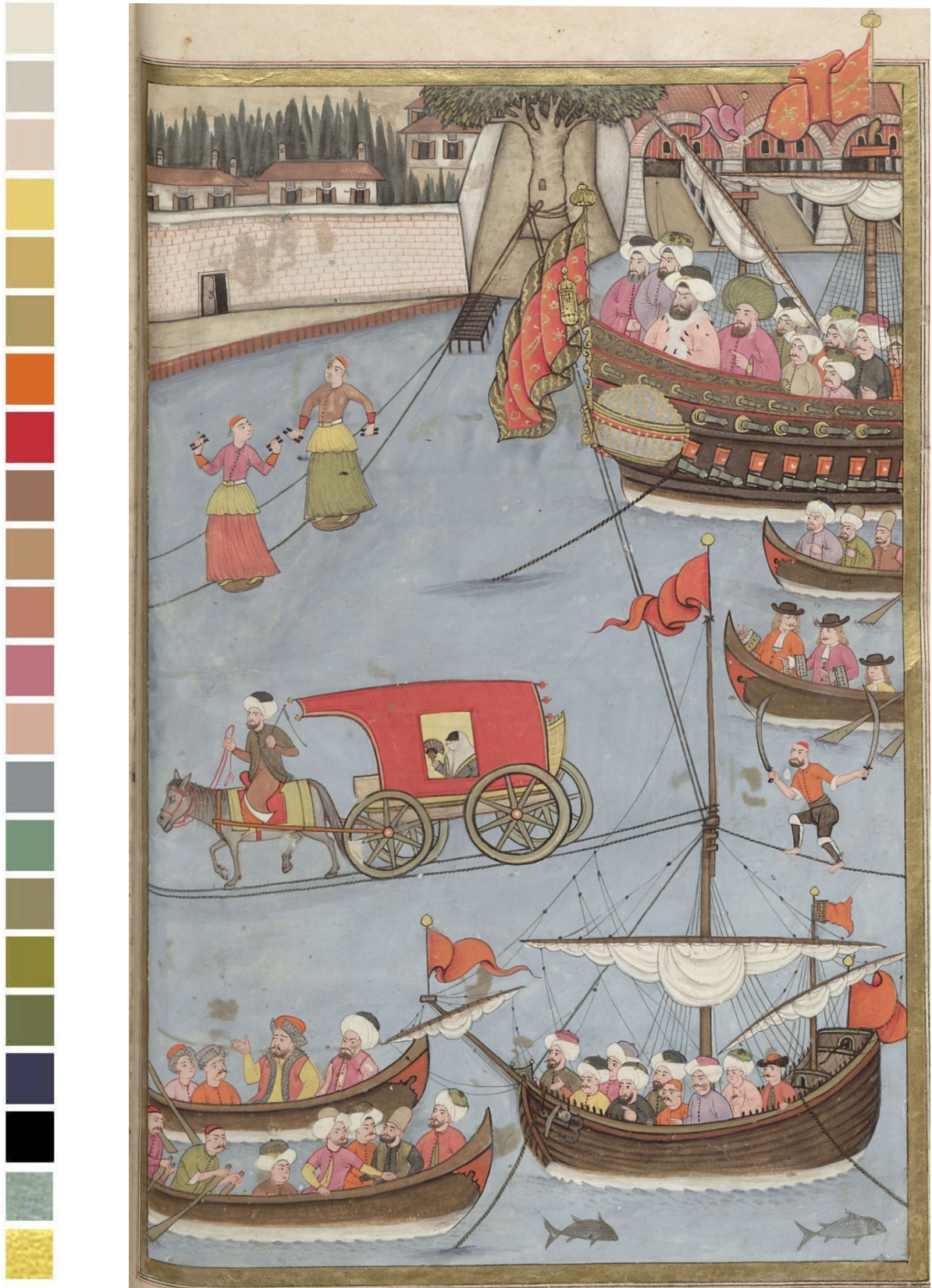
92b no'lu varağın kompozisyon düzeninin neredeyse tamamını, denizde yapılan gösteriler oluşturmaktadır. Sayfanın üstünde, dar bir alana yerleştirilmiş mîmari unsurların çiziminde perspektif kullanıldığı gözlenmektedir. Evlerin arkasında yoğun ağaç grubu yer alırken, merkezde ise daha önceki varaklarda da gördüğümüz büyük bir ağaç görülmektedir. Sayfanın sağında, içinde Sadrazam ve saray erkânından figürlerin bulunduğu görkemli kalyon resmedilmiştir. Sol kısımda ise, yuvarlak tablalar üzerinde dans eden iki rakkas yer almaktadır. Altındaki teknelerin birinde ise, farklı kıyafetleriyle dikkat çeken üç Avrupalı elçi bulunmaktadır.

Kompozisyonun 2/3'lük hattında kalacak şekilde, çifte halat üzerinde tasvir edilen kırmızı at arabası bulunmakta ve yan tarafında, iki elinde kılıç tutan cambaz yer almaktadır. Sayfanın altında ise iki balık resmedilmiştir. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 80, Çizim 81).

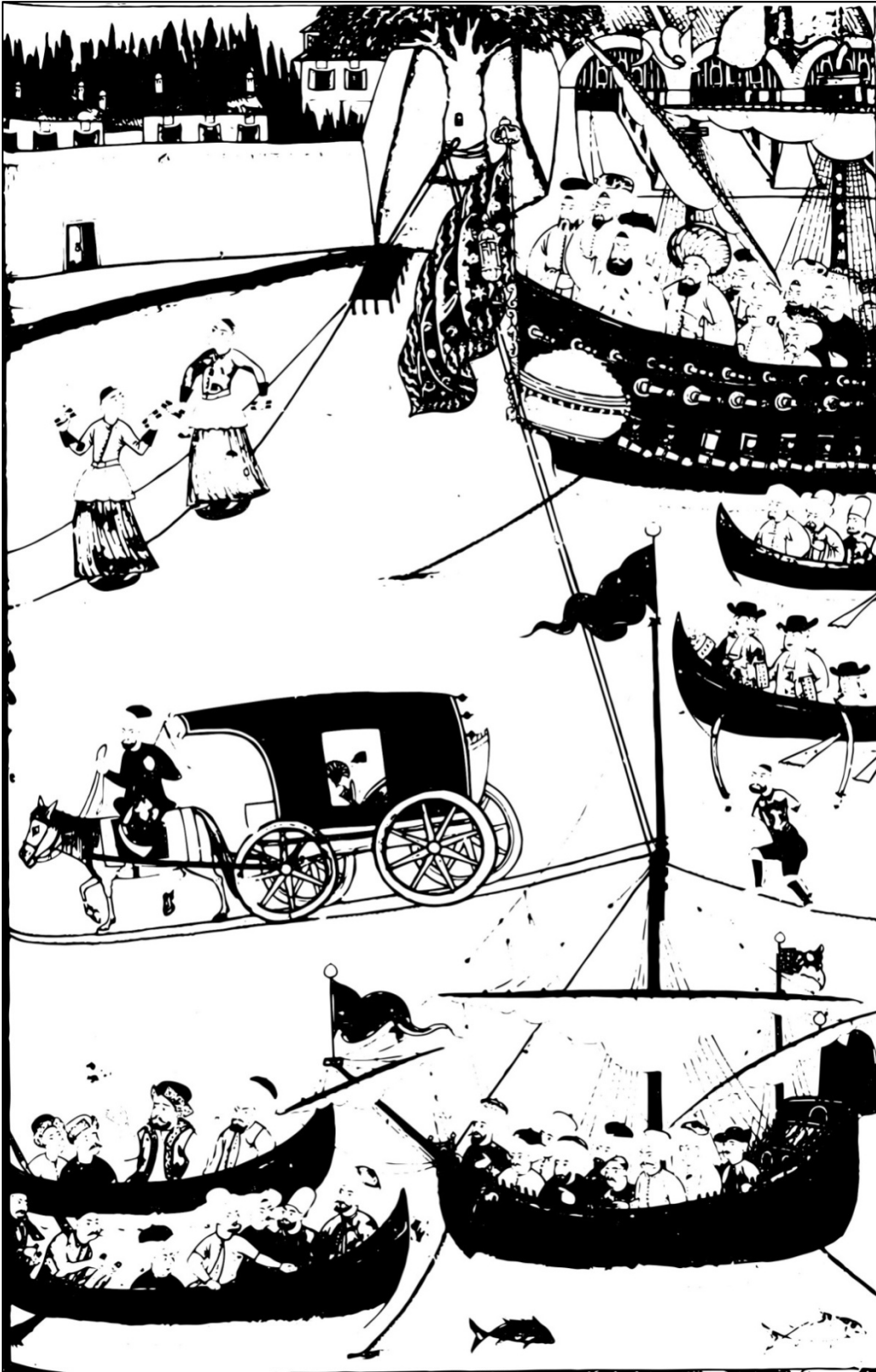
Sahne hem renk hem de konum itibari ile kırmızı tekerlekli arabanın "vurgu" niteliğinde olduğu görülmektedir. Hem benzer figürler hem de kayıkların oluşturduğu uyumlu tekrar "ritim" ilkesini etkin kılarken, beraberinde "bütünlük" hissini de getirmektedir. Sayfa kenarlarında yarım bırakılmış içi izleyici dolu kayıklar ile de "devamlılık" elde edilmiştir diyebiliriz. Kalyonda Sadrazam ve yanındaki önemli şahsiyetlerin daha iri tasvirleri de bizlere "hiyerarşi" ilkesinin varlığını kanıtlar niteliktedir.

Altın Oranı incelediğimizde; odak noktalarına net bir şekilde "vurgu" niteliğindeki kırmızı arabanın, ip üzerindeki iki rakkasın ve kalyonun yerleştirildiğini görmekteyiz (Bkz. Çizim 82). Renk açısından baktığımızda ise; figürlerin elbiselerinde pastel tonlar kullanılmışken, sancaklarda ve teknelerin detaylarında oldukça canlı kırmızı ve turuncular kullanılmıştır. Bu canlılık ile mavi denizin üstünde kontrastlık sağlanmıştır. Altın ve gümüş detayların bulunduğu kalyonda, kırmızı üzerine altınla bezenmiş ay, yıldız, güneş ve Zülfikâr kılıçlı sancak dikkat çekmektedir. Ağaçların yapraklarında, kalyon ve küreklerin suyla birleştiği yerlerde gölgeli boyama ile sahneye derinlik kazandırılmıştır (Bkz. Resim 59).

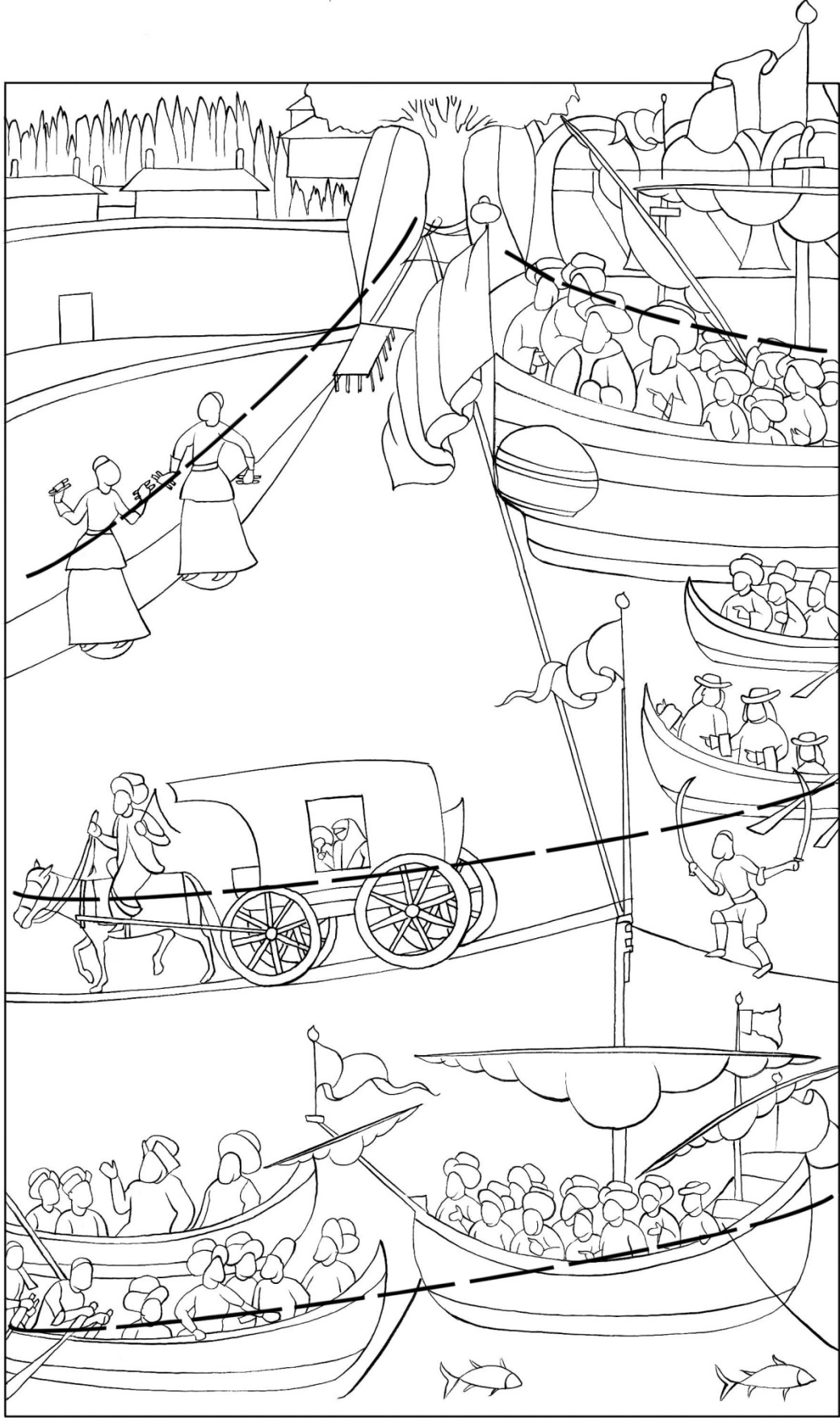
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 60).



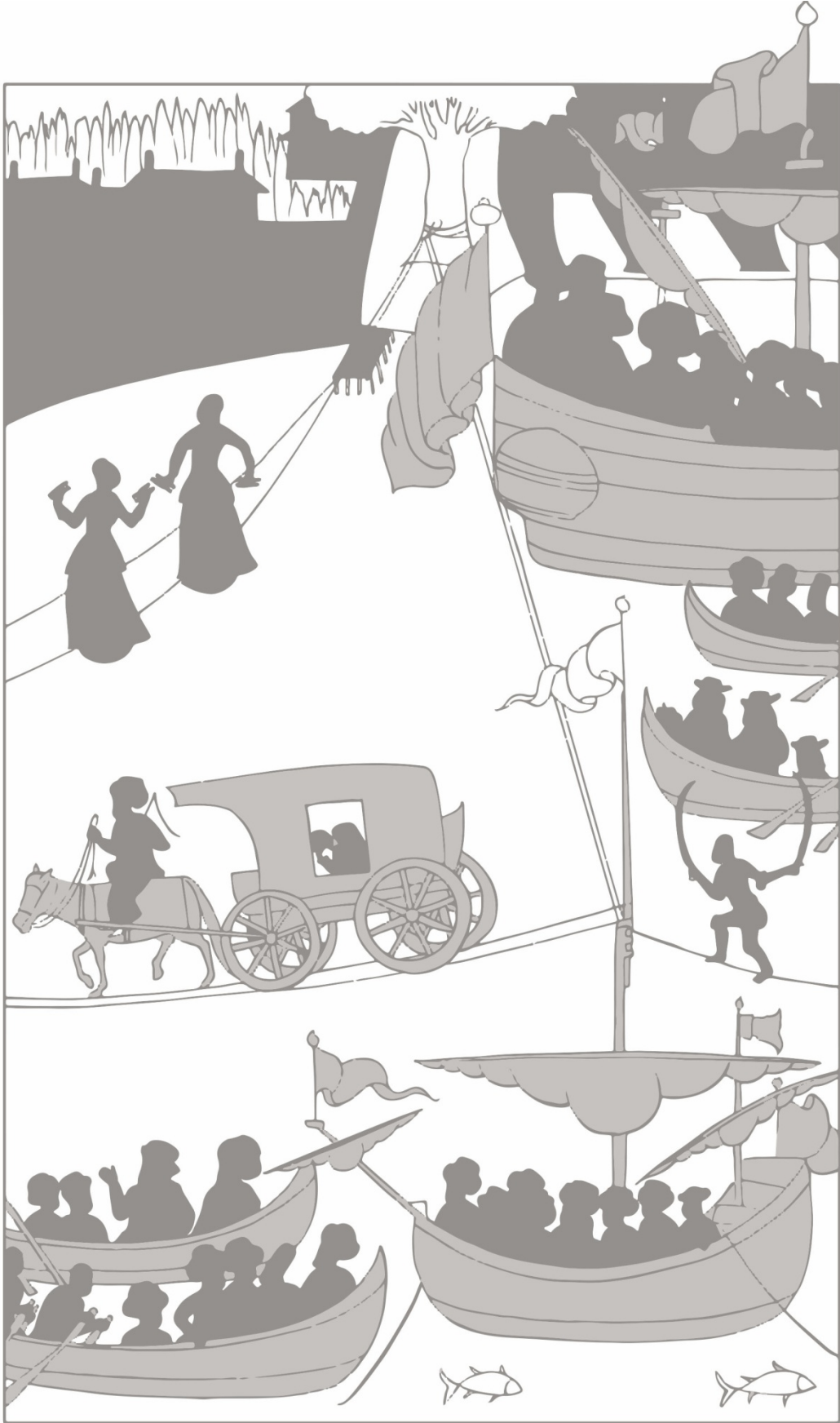
Resim 59. Haliç'te yapılan gündüz gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 92b)



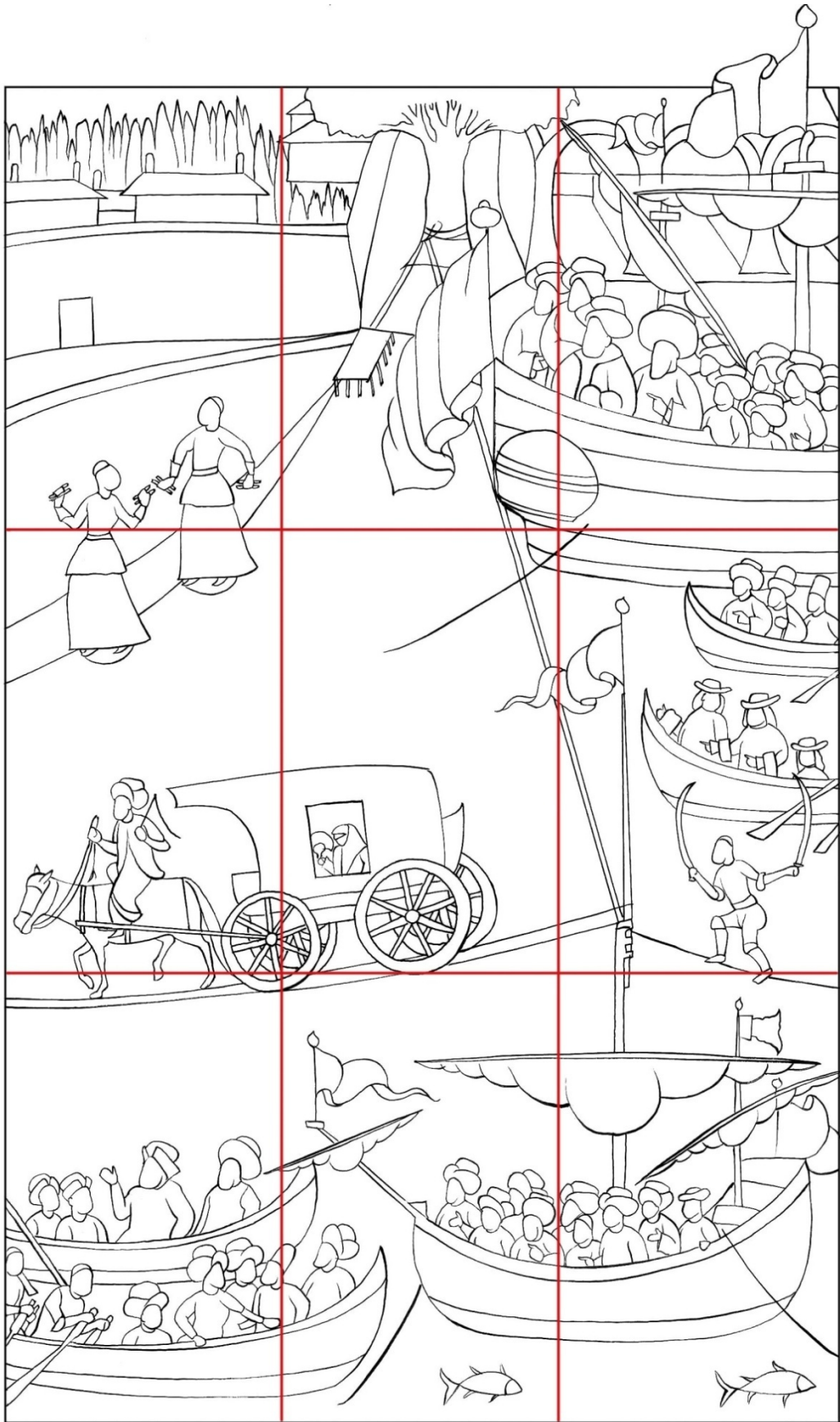
Resim 60. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 92b)



Çizim 80. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 92b)



Çizim 81. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 92b)



Çizim 82. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 92b)

3.25. TSMK, A. 3593, y. 98a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Topçuların, Okmeydanı'ndaki döner kale maketi ve çektikleri gemi ile yaptıkları gösterileri konu alan levha, şenliğin en hareketli sahnelerindendir.

98a no'lu varağın kompozisyon düzeninin neredeyse tamamı gösterilere ayrılmıştır. Üstte dar bir alana ise gökyüzü yerleştirilmiştir. Sayfanın sol kısmında, içi ateş eden askerlerden oluşan kale maketi dikkat çekici heybetiyle dururken, alt kısma boydan boya tekne yerleştirilmiştir. Sahnenin sağ kısmına dikine yığılmış figür grubu, kale maketiyle uyumlu bir şekilde dikey hareketlilik sağlarken, teknenin yarattığı yatay hareket ile kompozisyona canlılık katılmıştır.

Teknenin havaya kalkan küreklerinin tersine hareket gösteren tüfeklerin dumanı, sahneye yerleştirilmiş karşıtlıklardandır. Gökyüzünün kızıl rengi ve bulutların değişik tasviri, savaş sahnesini andıran kompozisyonun yarattığı atmosfere uyum sağlamaktadır. Kale maketinin çiziminde perspektif görülürken, ağaçların konumu ile derinlik sağlanmıştır. Her biri değişik portreye sahip figürler, sanatçının üstün gözlem yeteneğini göstermektedir.

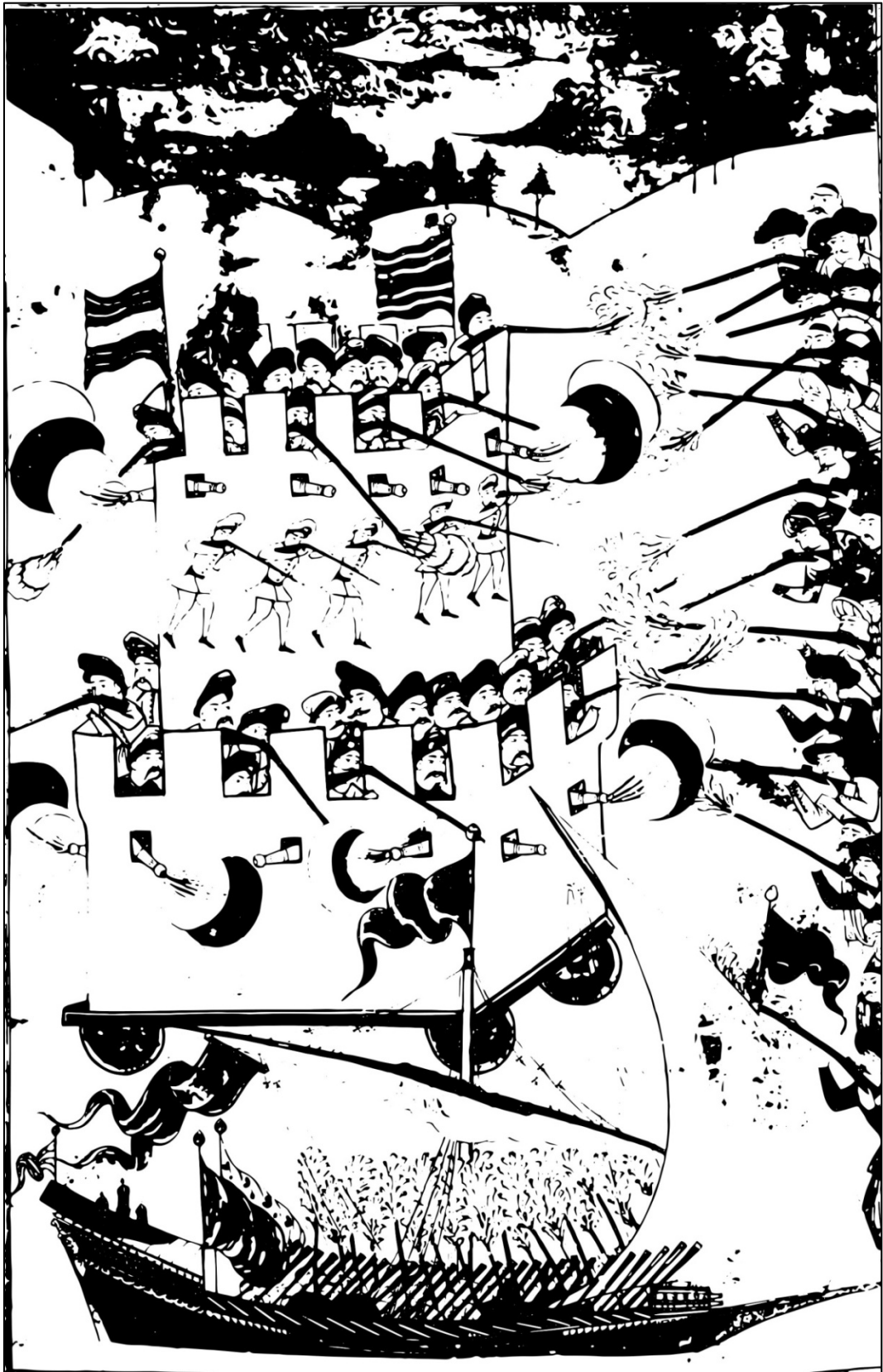
Bu hareketli sahnede ilk dikkatimizi çeken boyutu ve konumuyla hiç kuşkusuz merkezî “vurgu” niteliğindeki döner kale maketidir. Sayfanın sağ tarafında yukarıdan aşağıya doğru dizilmiş tüfekçiler ile “ritim” sağlanırken, dengeli boşluklarla “bütünlük” hissi verilmiştir. Yarım kalan figürlerle de “devamlılık” etkisi verilmeye çalışılmıştır (Bkz. Çizim 83, Çizim 84).

Altın oranı incelediğimizde, “vurgu” niteliğindeki kalenin odak noktalarında kaldığını söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 85). Renk açısından baktığımızda ise, açık renk zemin üzerine yerleştirilmiş yine açık tonlardaki unsurlara karşın, mavi ve kırmızı-turuncunun yarattığı kontrastlık ile sahnede canlılık sağlanmıştır. Gökyüzünde daha önceki sahnelerden farklı olarak kızıl bir ton kullanılmıştır. Bulutların, ağaçların ve tüfeklerin dumanlarında tonlama ile hacim verilmiştir. Teknenin kırmızı, pembe ve sarı sancakları altınla bezenmiştir (Bkz. Resim 61).

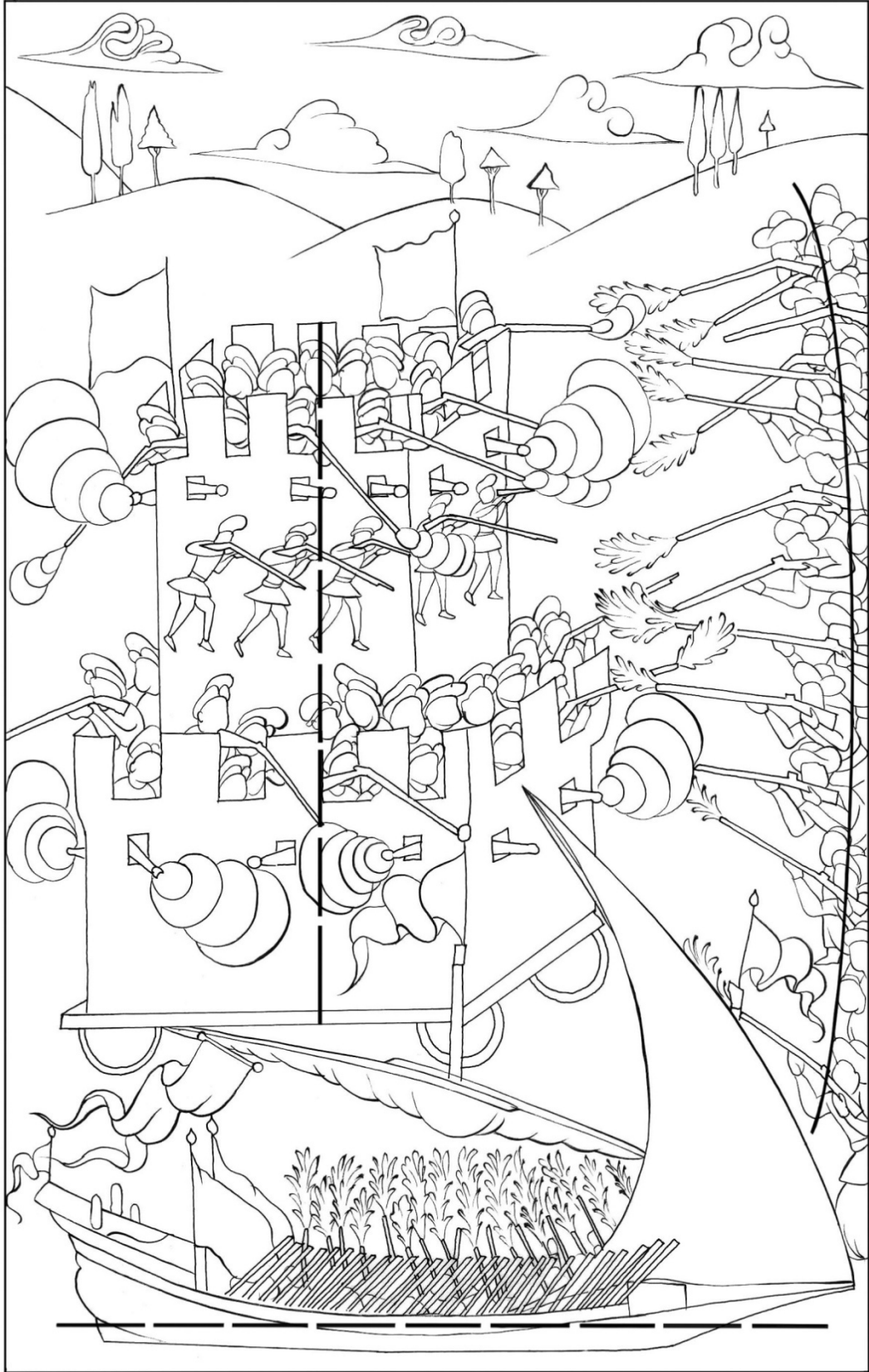
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 62).



Resim 61. Okmeydanı'ndaki topçuların gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 98a)



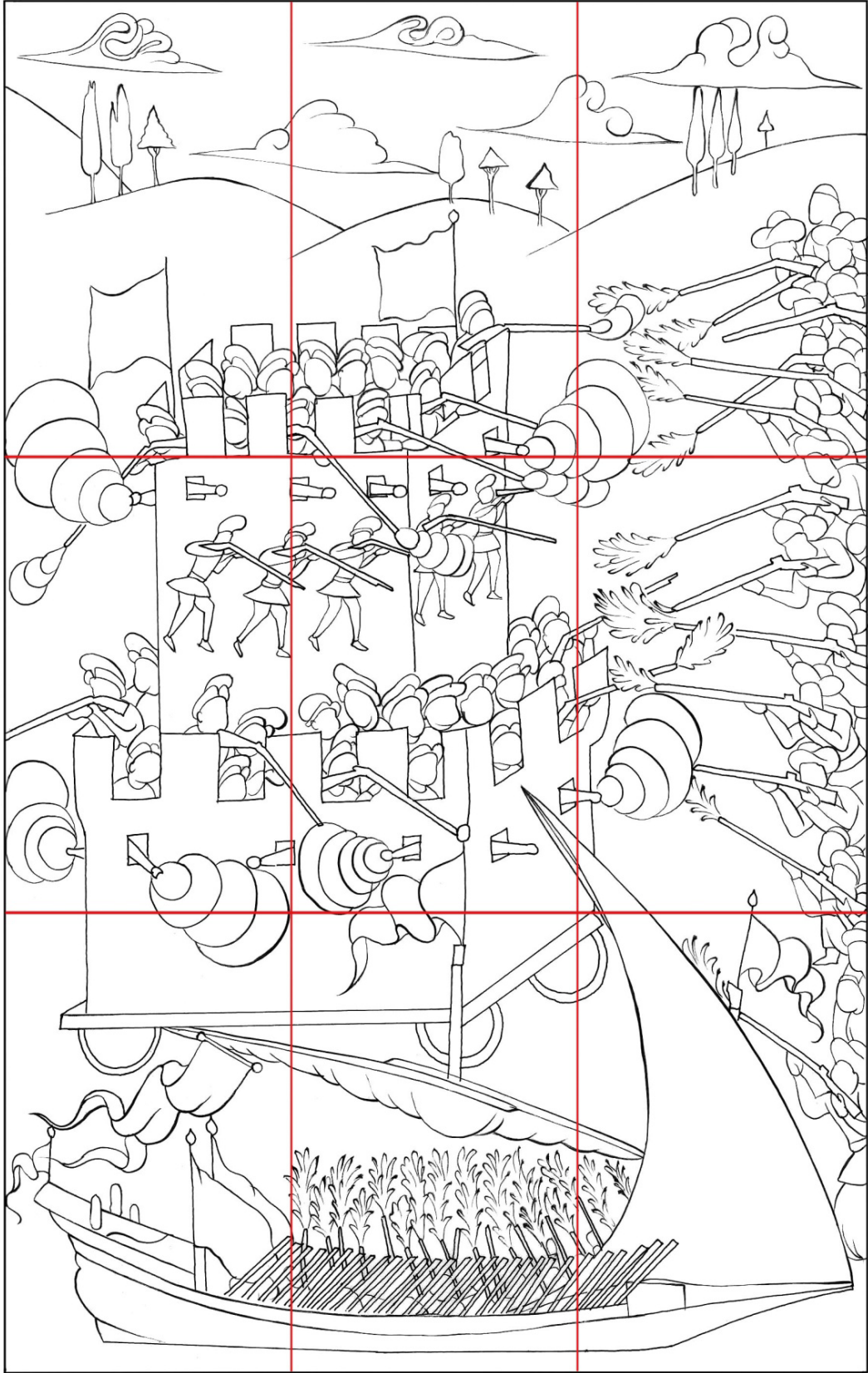
Resim 62. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 98a)



Çizim 83. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 98a)



Çizim 84. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 98a)



Çizim 85. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 98a)

3.26. TSMK, A. 3593, y. 101a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Okmeydanı'nda gece yapılan gösterileri konu alan sahnede, birbirinden farklı fişek gösterileri yer almaktadır.

101a no'lu varağın kompozisyon düzenininin 2/3'lük kısmı gösterilere ve doğa unsurlarına ayrılmıştır. Üstte dar bir alanda ise gökyüzü yer almaktadır. Sayfanın sol tarafında köşkü andıran içi fişek dolu yapı bulunmaktadır. Hemen altındaki ise, "bostan kuyusu dolabı biçiminde düzenlenmiş bir fişektir. Hızla dönmekte ve kovaları su yerine kıvılcım saçmaktadır."⁸⁴ Sağ tarafta ise çadır fişeği ile altında, başına ahşap bir tabla geçirilmiş, üzeri fişeklerle dolu figür yer almaktadır.

Sayfanın önünde ise fil kuklası ve üzerinde fişekleri ateşleyen üç figür görülmektedir. Filin hortumundan çıkan kıvılcımlar ortamı şenlendirmektedir. Sahnenin altını, yay biçiminde saran figür grupları oluşturmaktadır. Kompozisyonda yer alan dikey hareketliliğe karşı, sayfa altında yay biçiminde kıvrılan figürler ile canlılık sağlanmıştır. Fişekleri ateşleyen figürler heyecanlı tavırları ile dikkat çekerken, emniyeti sağlamak için sahneye dahil edilmiş tulumcular ile hareketlilik elde edilmiştir (Bkz. Çizim 86, Çizim 87).

Aynı tipteki figürler ve aynı boyuttaki yapılarla "ritim" ilkesi oluşturulurken, sahnede ilk olarak dikkatimizi fişek gösterileri için hazırlanmış olan üç büyük yapı çekmektedir. Hem boyutları hem de kompozisyondaki konumları ile odak noktalarında olan bu yapılarla üçleme sağlanmak istenmiş ve böylelikle "bütünlük" hissi verilmiştir diyebiliriz. Yarım kalan figürlerle de "devamlılık" ilkesinin etkinliği sağlanmıştır. Sahnede yer alan farklı boyutlu görsel unsurlar ile "hiyerarşi" ilkesi etkin kılınmıştır.

Altın oranı incelediğimizde, görselden de anlaşılacağı gibi ilgi merkezlerinde fişek için hazırlanmış yapılar kalmakta ve böylelikle izleyicinin dikkati bu noktalara çekilmektedir (Bkz. Çizim 88). Renk açısından baktığımızda ise; gece gösterisinin yaşandığı sahne, koyu lacivert gökyüzü ile anlatılmıştır. Üzerine, altınla bezenmiş ay ve yıldızlar dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Lacivert gökyüzü üzerinde, fişeklerin çıkardıkları ateşlerin altın detayları ile zenginlik sağlanmıştır. Zemin rengi, bundan önce incelediğimiz gece sahnesinden farklı olarak açık yeşil renk ile gösterilmiştir. Pastel renkli figürlere karşı, araya dağıtılan canlı turuncu ve kırmızılarla denge sağlanmıştır. Ağaçların koyu yeşil taramaları ile hem gece etkisi sağlanmış hem de boyut kazandırılmıştır. Köşkün çiziminde perspektif görülürken, fil üzerindeki örtünün kıvrımları ve tonlamalı boyanması ile hacim etkisi verilmiştir (Bkz. Resim 63).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 64).

⁸⁴ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 733.



Resim 63. Okmeydanı'ndaki fişek gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 101a)



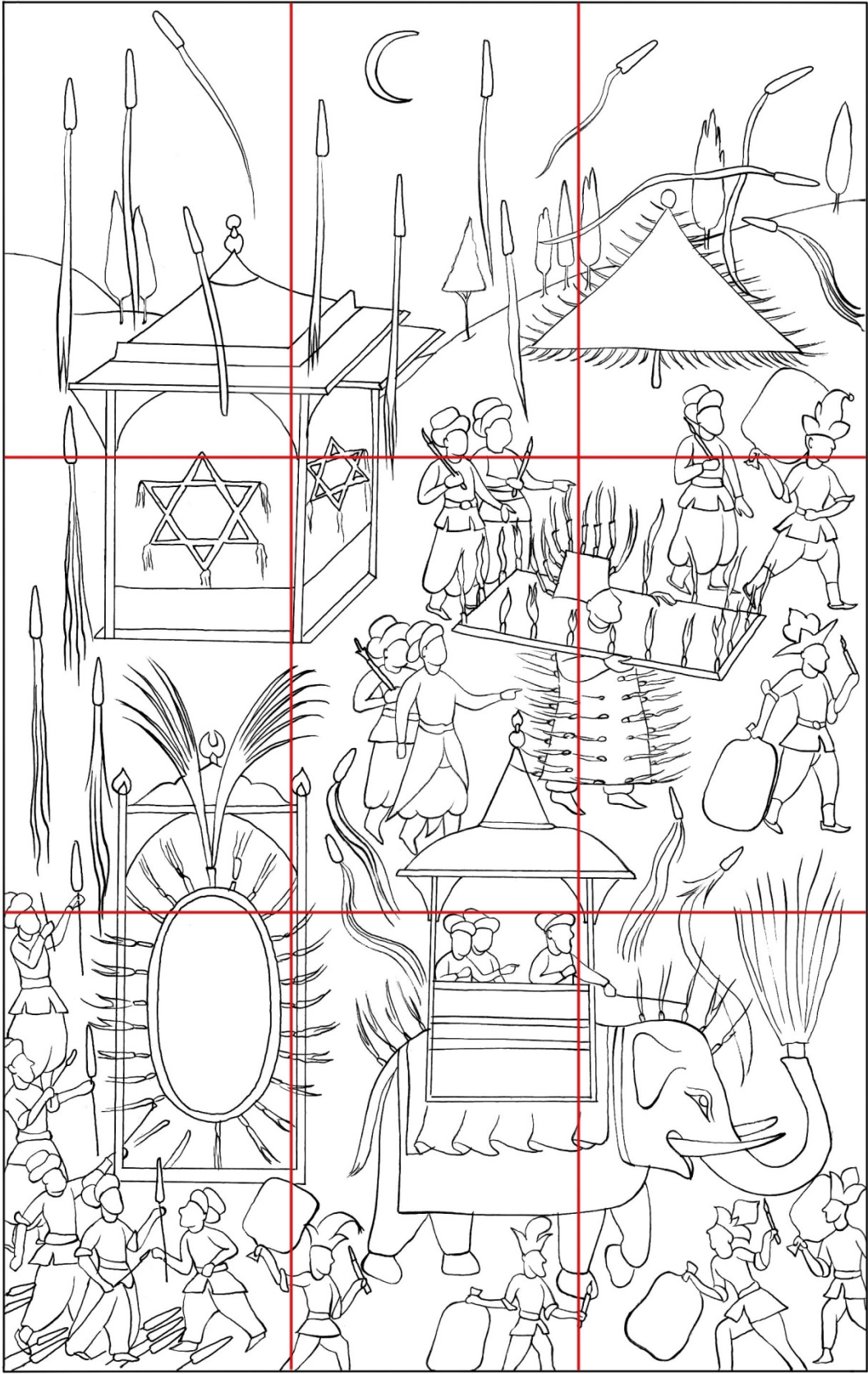
Resim 64. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 101a)



Çizim 86. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 101a)



Çizim 87. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 101a)



Çizim 88. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 101a)

3.27. TSMK, A. 3593, y. 113a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Haliç'te yapılan gece gösterileri tüm ihtişamıyla tasvir edilmiştir. “Sultan iki şehzadesiyle sallardaki gösterileri seyretmektedir. Önde görülen sal önceki gecelerde geçen sallardan farklı bir saldır. Üzerinde, giriş ve çıkışları hendekli ve çarkıfelek fişekleriyle düşmana karşı emniyete alınmış bir döner kale vardır.”⁸⁵

113a no'lu varağın kompozisyon düzeninin 1/3'lük kısmı, Sultan'ın seyir köşküne ayrılmıştır. Altta kalan 2/3'lük alanda ise, deniz üzerinde yapılan şenlikler yer almaktadır. Sayfanın sol üst kısmına dayandırılan mîmari unsur çerçeveden dışarı çıkarılarak çizilmiştir. Arkasında yoğun ağaç grupları ile lacivert gökyüzü gözlenmektedir. İki büyük ağaç ise daha önceki sahnelerdeki gibi merkeze yerleştirilmiştir. Köşkün ve yanındaki duvarın çiziminde perspektif kullanılmıştır. Sultan ve etrafındaki figürlerin geriye doğru küçülmesi ile derinlik hissi kuvvetli bir şekilde verilmiştir.

Sayfanın hemen önüne yerleştirilmiş sal, daha önceki gecelerde geçen sallardan daha farklı tasvir edilmiştir. İçinde birbirine paralel olarak dizilmiş iki müzisyen grup yer almaktadır. Hemen önlerinde beyaz renkli, üzerinde fişekler olan döner kale maketi bulunmaktadır. Salın çiziminde perspektif gözlenirken, kale maketi ön cepheden çizilmiştir. Etrafta fişekleri yakmakta görevli üç figür, hareketli tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Sayfanın sol üstünde yer alan köşkün ve sağ altta yer alan maketin sağladığı, iki büyük dikey hareketlilik ile kompozisyon içinde denge sağlanmıştır (Bkz. Çizim 89, Çizim 90).

Kompozisyonda ilk dikkatimizi çeken hem renk hem konum itibarıyla “vurgu” niteliğindeki döner kale maketidir. Benzer görsel unsurlar “ritim” oluştururken aynı zamanda sahnede “bütünlük” yaratmaktadır. Köşkün yarım tasviri ve devam eden duvarların etkisi, “devamlılık” ilkesini doğrularken, kasırdaki başta Sultan olmak üzere iri tasvir edilen diğer figürlerle de “hierarchy” ilkesinin etkin olduğunu söyleyebiliriz.

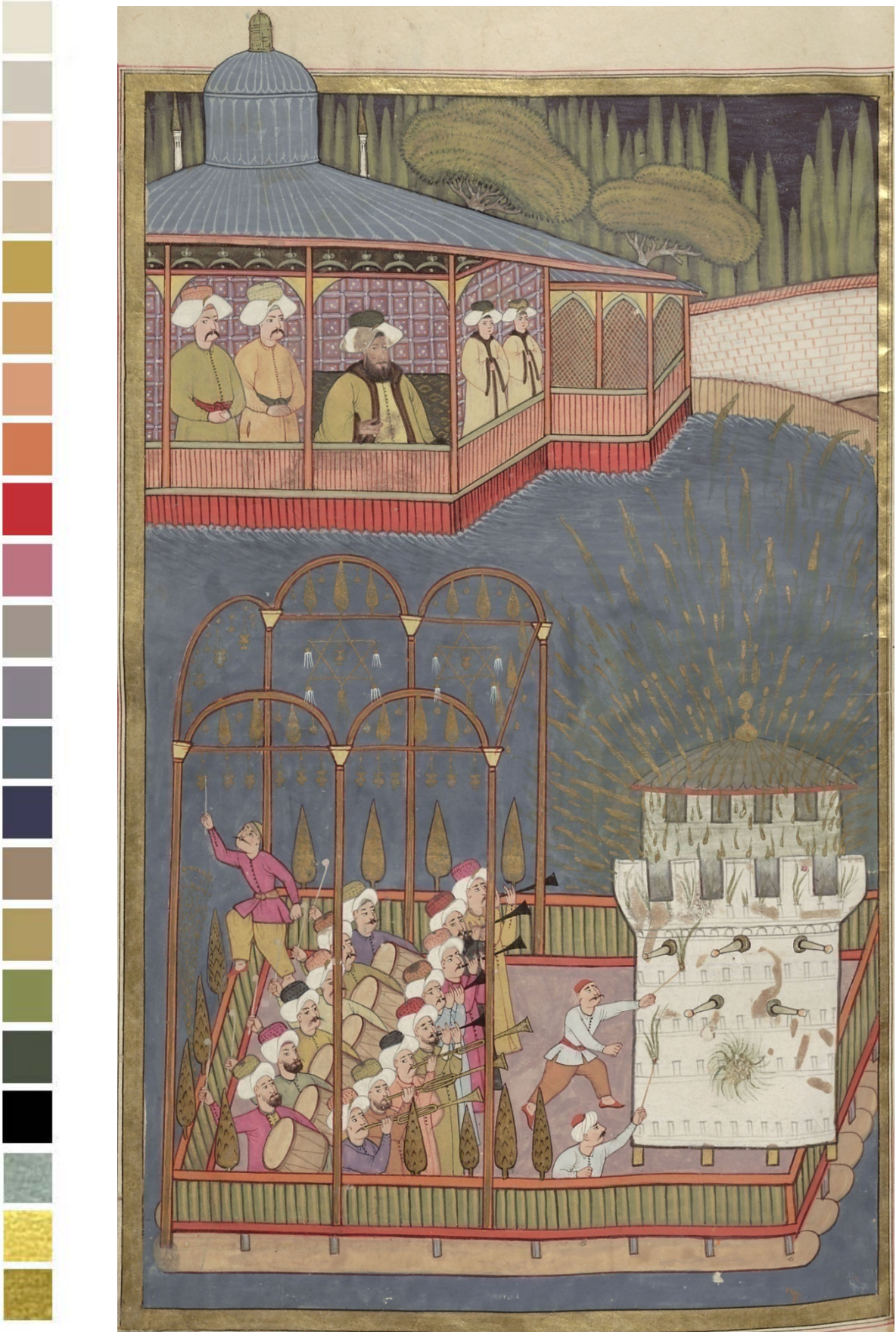
Altın oranı incelediğimizde, hem Sultan'ın hem de “vurgu” niteliğindeki döner kale maketinin net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 91).

Renk açısından baktığımızda ise; soğuk zemin üzerine sıcak renklerin dengeli dağıtıldığını, deniz renginin koyuluğu ile gece etkisinin verildiğini görmekteyiz. Deniz dalgasının ve ağaçların tonlamalı tasviri ile sahneye hacim kazandırılmıştır. Kale maketinin beyaz rengi dikkat çekse de, sanatçı figür sarıklarında ve duvarda kullandığı beyaz renkle denge sağlamıştır diyebiliriz. Köşkün renkli iç bezemeleri

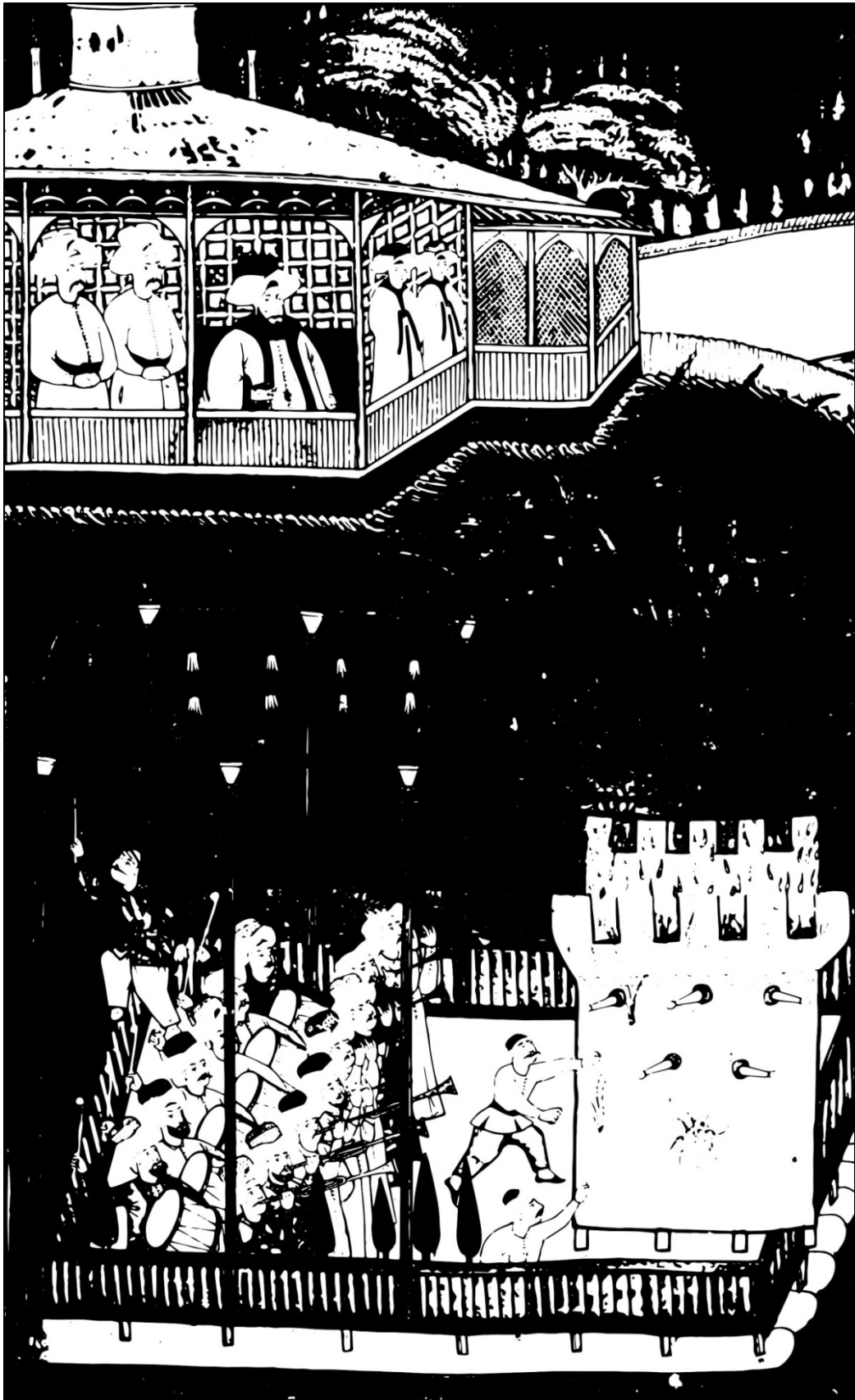
⁸⁵ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 735.

dikkat çekerken, Sultan'ın altın işlemeli minderi sahneye zenginlik katmaktadır. Koyu mavi denizin üzerinde bakır tonlarında renklendirilmiş sal ve havai fişeklerin altınla renklendirilmesi ile kontrastlık oluşturulmuştur.

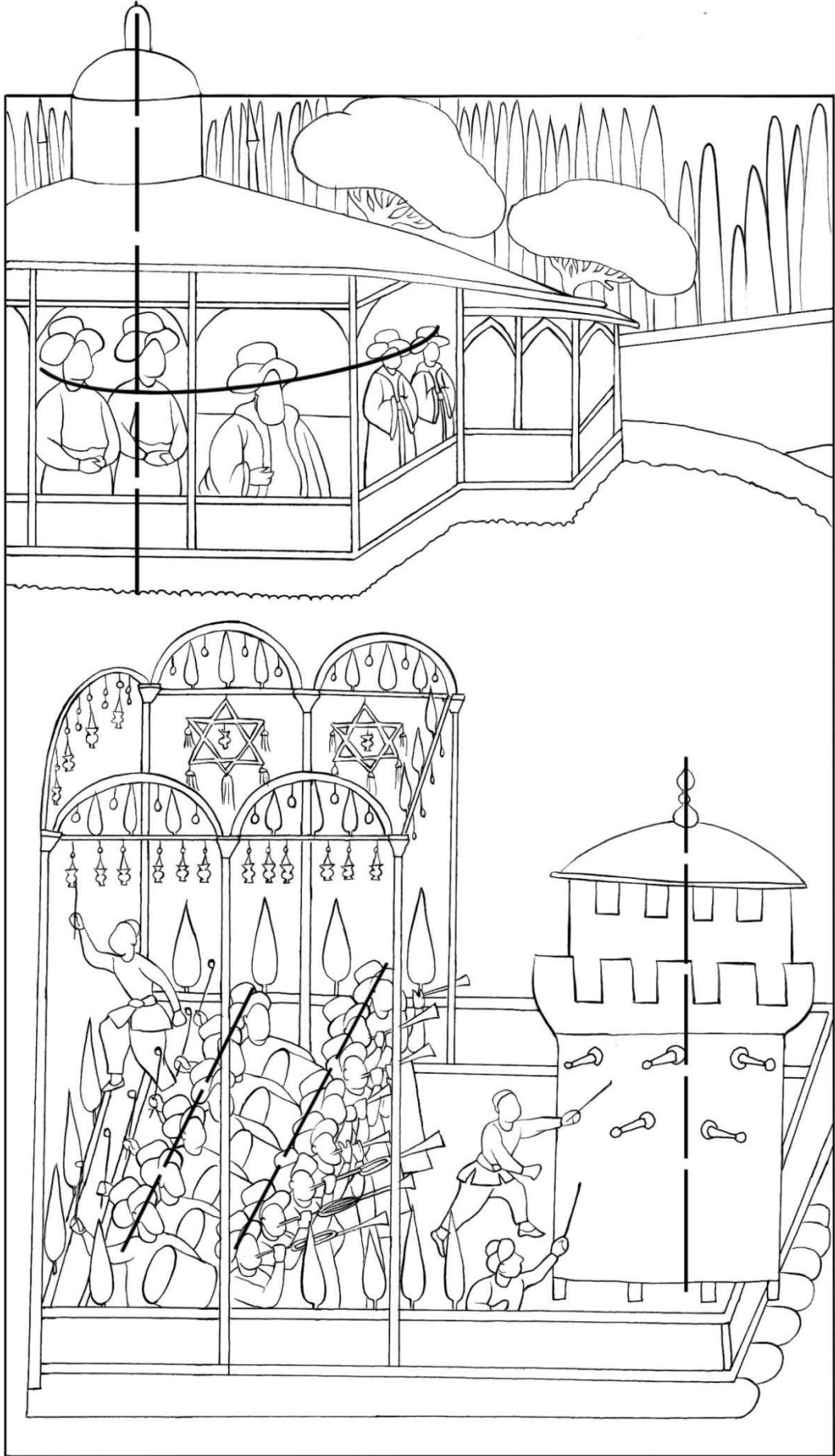
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, koyu değerler üzerine yerleştirilen açık değerli öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 65, Resim 66).



Resim 65. Halic'te gece gösterileri, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 113a)



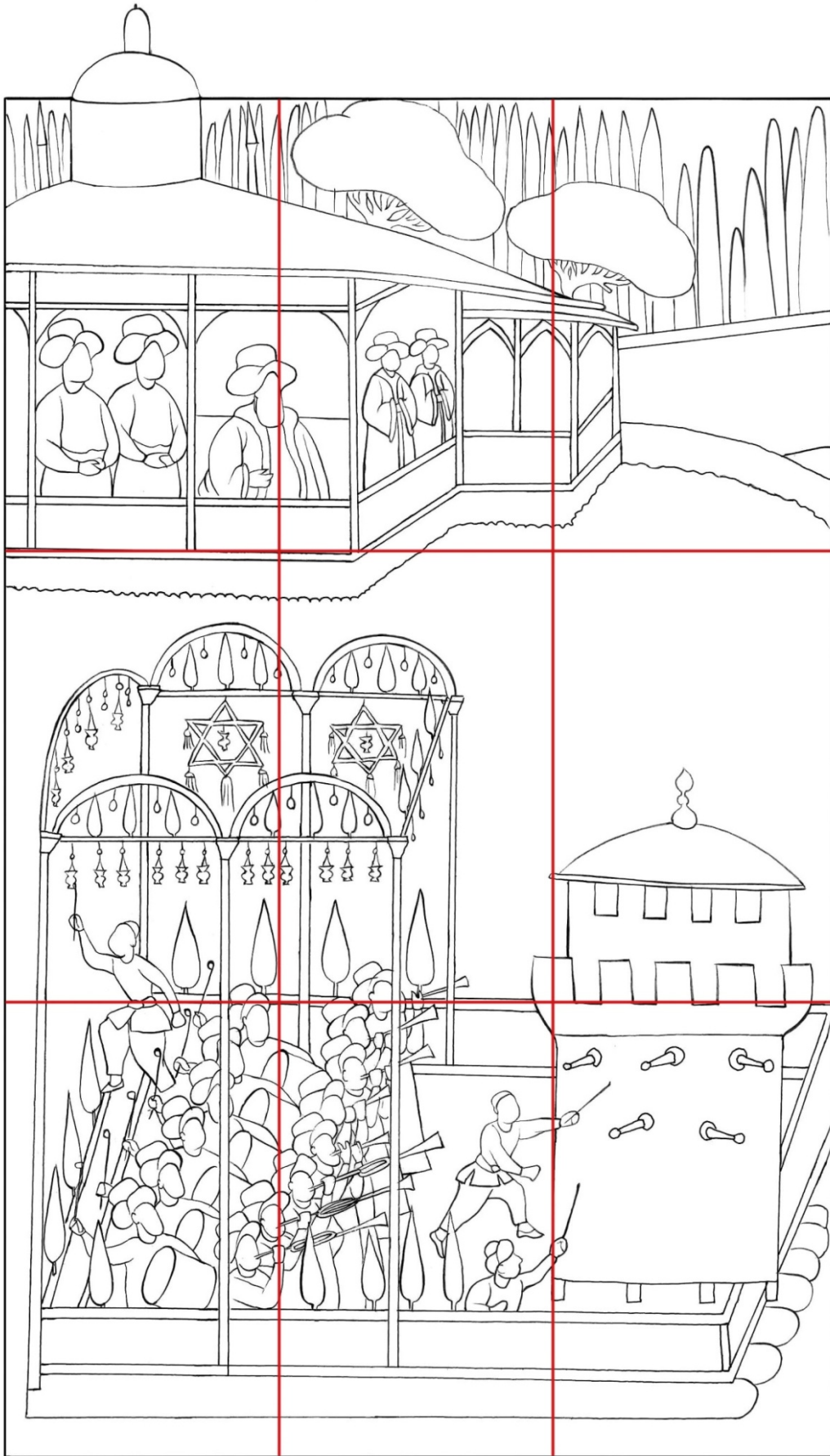
Resim 66. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 113a)



Çizim 89. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 113a)



Çizim 90. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 113a)



Çizim 91. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 113a)

3.28. TSMK, A. 3593, y. 116a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Okmeydanı'nda gerçekleştirilen bu gösteride, mehter takımını ve güreşçileri görmektedir. Sahnede en dikkat çekici figür olarak ise defçi eşliğinde oyunlarını sergileyen gözbağcı bulunmaktadır. Levnî, bu figürü yüz ifadesine kadar tüm ayrıntıları ile tasvir etmiştir.⁸⁶

116a no'lu varağın kompozisyon düzeninin neredeyse tamamını, meydanda sergilenen gösteriler oluşturmaktadır. Üst kısımda dar bir alanda kalan gökyüzü ve doğa unsurları resmedilmiştir. Sayfanın sol üst kısmına yerleştirilmiş kale maketine karşı, sağ tarafta tasvir edilen ağaç gruplarıyla denge sağlanmıştır. Önceki sahnelerden farklı olarak yerde birkaç bitki grubu da görmektedir. Meydanda yarım daire biçiminde dizilen mehter takımı ve müzisyenler yer alırken, hemen önlerinde güreşen dört figür görülmektedir. Sayfanın sağ köşesine yerleştirilmiş güreşçiler hareketli tavırları ile canlılık sağlarken, kompozisyonun sol köşesinde bulunan toprakların yarattığı canlılık ile denge sağlanmıştır diyebiliriz (Bkz. Çizim 92, Çizim 93).

Sayfanın hemen önünde tasvir edilmiş hokkabaz, çalgıcı eşliğinde oyununu sergilemektedir. Dikkatli yüz ifadesiyle resmedilen bu figür, olay anının gerginliğini yansıtır biçimdedir. Hemen arkadan sahneye dahil olan kırmızı takkeli sünnet çocukları, kompozisyona zenginlik katmaktadır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; saç, sakal ve bıyık taramaları dikkat çekicidir.

Birbirleriyle uyumlu yan yana dizilmiş figürler sahnede "ritim" etkisi yaratırken beraberinde "bütünlük" hissini vermekte, yarım kalan figürler ise de "devamlılık" hissi yaratmaktadır diyebiliriz. Kompozisyonda en iri olarak tasvir edilmiş güreşçiler ile sünnet çocuklarının küçük tasvirleri, görsel "hierarchy" oluşturmuş ve kompozisyonda iç dinamik sağlamıştır.

Altın oranı incelediğimizde, sahnede önem teşkil eden güreşçilerin ve hokkabazın odak noktalarında kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 94).

Renk açısından baktığımızda ise; nohudî zemin üzerinde soğuk renklerin ağırlıklı olduğunu, buna karşı sıcak renklerle de sahnede canlılık sağlandığını söyleyebiliriz. Figürler pastel renkli kıyafetleriyle yer alırken, ağaç taramalarında ve toprakların dumanlarının gölgeli boyanması ile hacim etkisi yaratılmıştır. Müzik aletlerinin ayrıntılarında ve hokkabazın külahında altın kullanılmıştır (Bkz. Resim 67).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 68).

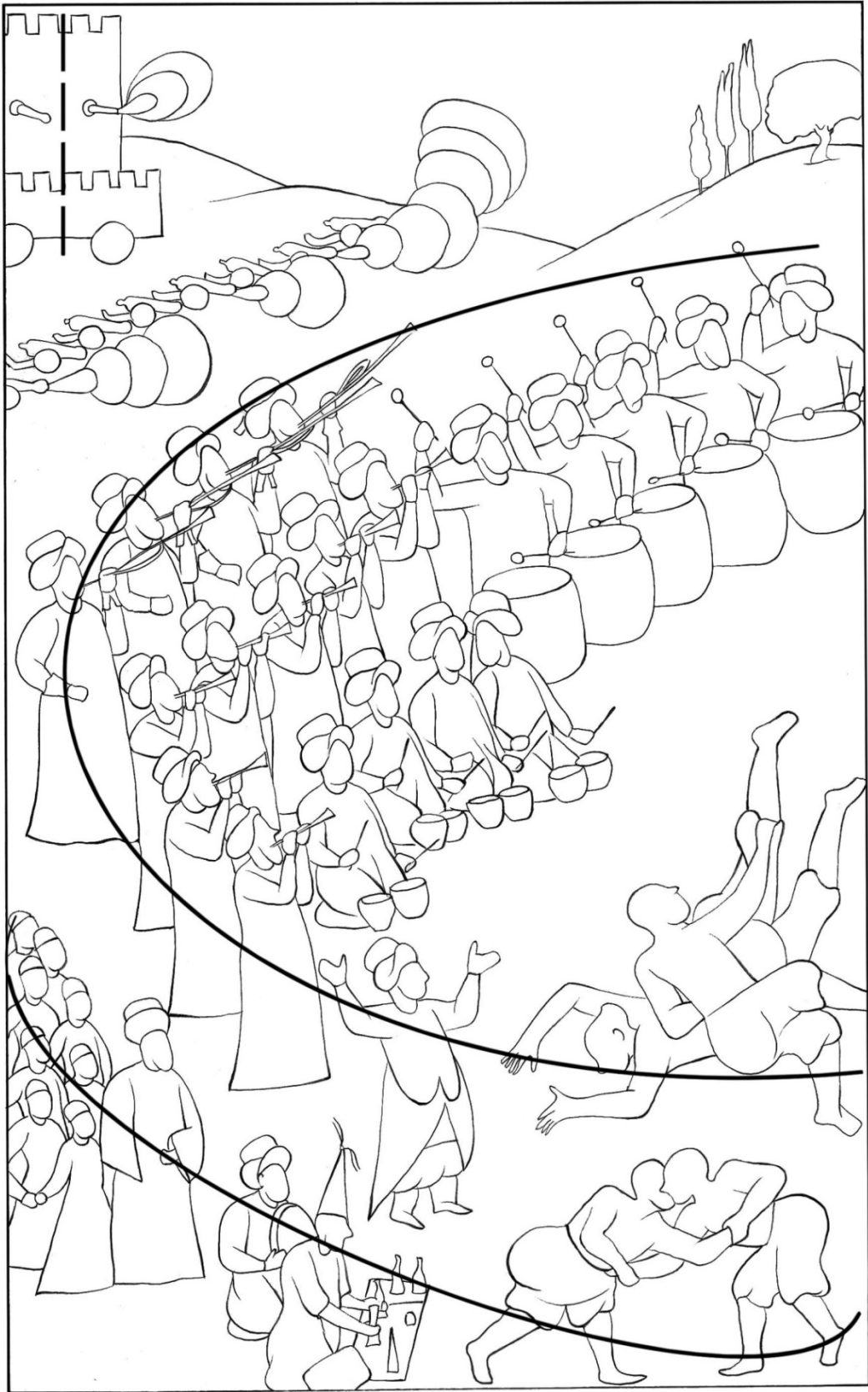
⁸⁶ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 157.



Resim 67. Okmeydanı'ndaki gösteriler, Levî, 1720 (TSMK, A. 3593, 116a)



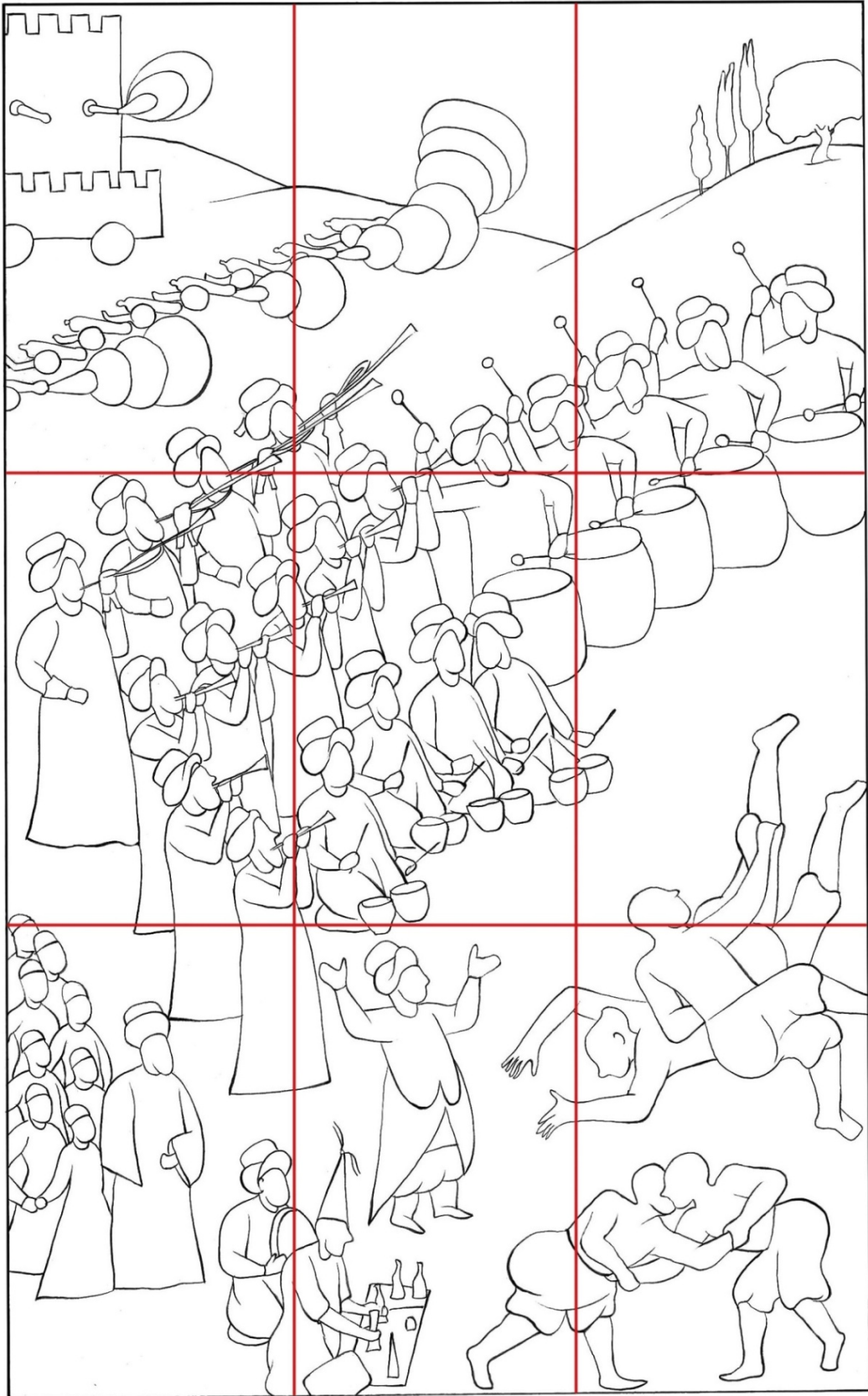
Resim 68. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 116a)



Çizim 92. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 116a)



Çizim 93. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 116a)



Çizim 94. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 116a)

3.29. TSMK, A. 3593, y. 120b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni

Meslek sınıflarından olan bakırcıların ilginç gösterilerini izleyen, Sultan ve şehzadeleri ile Sadrazam ve Kethüdası tasvir edilmiştir.

120b no'lu varağın kompozisyon düzenininin 2/3'lük kısmı, Sultan'ın çadırı ile Sadrazam ve Kethüdası'nın çadırlarına ayrılmıştır. Altta kalan 1/3'lük alanda ise göstericiler yer almaktadır. Sultan'ın çadırı sayfanın sağ tarafına dayandırılmış ve direkleri çerçeveden taşırılarak çizilmiştir. Sayfanın sol yanına da Sadrazam ve Kethüdasının çadırları yerleştirilmiştir. Bakırcıların gösterileri sayfanın hemen önünde yer almaktadır. Çıplak vaziyette iki kılıç üzerine yatan gösterici ve midesinin üzerine konan bakır külçesini döven bir grup figür görülmektedir. Kompozisyonun üstündeki monoton dizilişlere karşın, sergilenen bu ilginç gösteri ile canlılık sağlanmıştır (Bkz. Çizim 95, Çizim 96).

Sultanın çadırı ve diğer çadırlar tam karşıdan bir bakış açısıyla çizilse de, "zokak" denen çadırı çevreleyen perdenin çizimiyle derinlik verilmiştir. Perspektife sokulmadan resmedilen çadır örtüleri ve döşemeler, tüm ayrıntıları ile görülmektedir. Burada sanatçının, desenleri tüm detaylarıyla olduğu gibi göstermek istediği düşünülmektedir. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kıyafetlerdeki kürk taramaları dikkat çekicidir. Hareketli tavırları ile tulumcular da kompozisyona dahil edilmiş ve sahnede canlılık elde edilmiştir.

Sultan ve etrafına kıvrılmış figürler ile Sadrazam'ın etrafına dizilmiş figürler "simetrik denge" oluşturmuştur diyebiliriz. Uyumlu figürler "ritim" oluştururken; bu görsel uyum ile "bütünlük" sağlanmış, sayfa kenarlarından taşan figürlerle de "devamlılık" hissi verilmiştir. Sahnede tüm ihtişamıyla duran Sultan da kompozisyonda "hiyerarşi" ilkesinin etkinliğini kanıtlar niteliktedir.

Altın oranı incelediğimizde, Sultan ve Sadrazam'ın net bir şekilde ilgi merkezlerinde kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 97).

Renk açısından baktığımızda; nohudî zemin üzerine mint yeşili ve kırmızıdan oluşan çadır örtüsünün içi, pembe üzerine altınla işlenmiş dikine şemselerle bezenmiştir. Döşemeler ve minder detayları renk ve bezemeleriyle dikkat çekmektedir. Figürlerin pastel renkli kıyafetlerine karşın, araya dağıtılan sıcak tonlarla denge sağlanmıştır (Bkz. Resim 69).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Sanatçı bu levhada, üç farklı yerden gösterdiği zemin boşlukları ile gözün öğeler arasında geçişini kolaylaştırmıştır (Bkz. Resim 70).



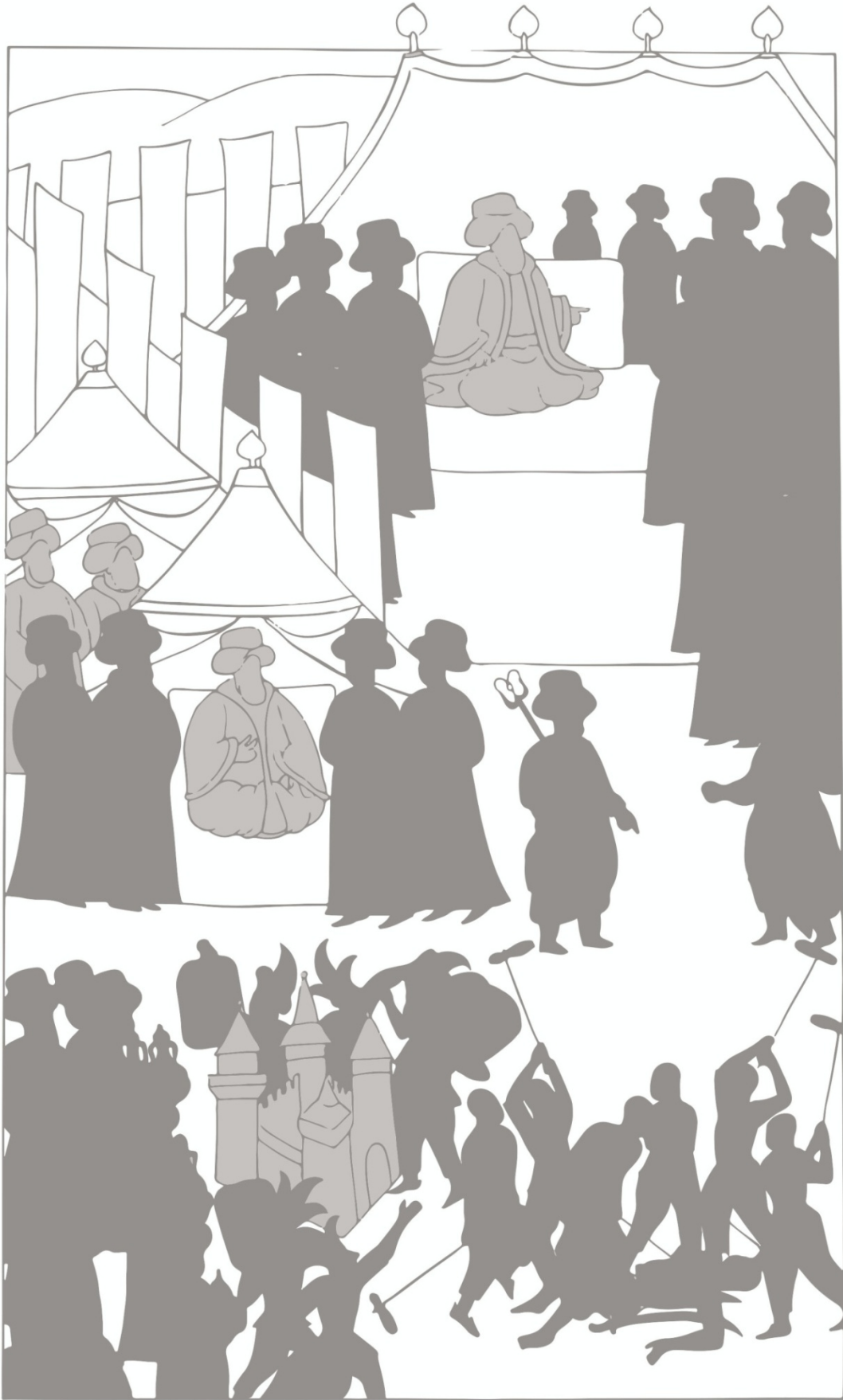
Resim 69. Bakırcıların gösterisi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 120b)



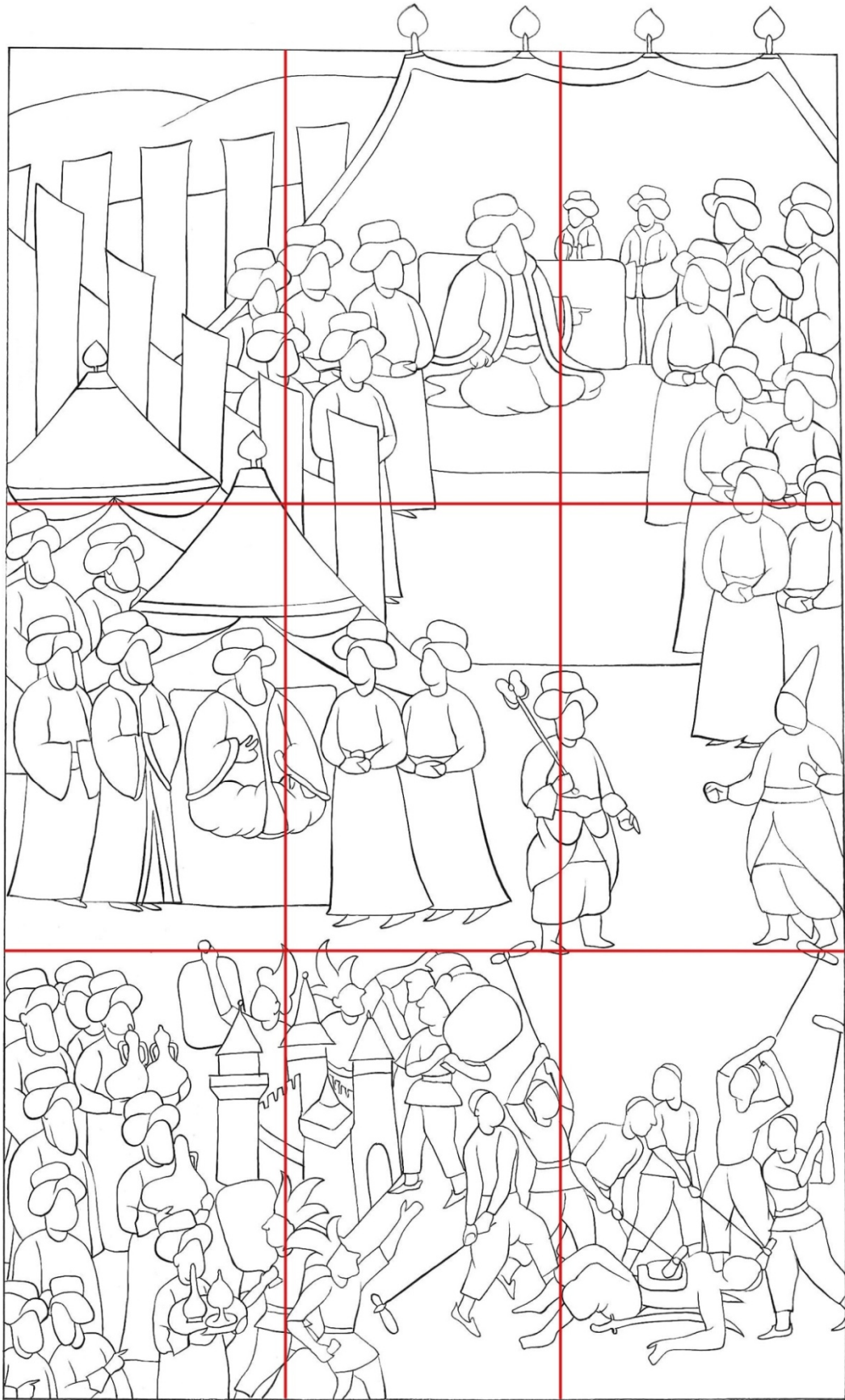
Resim 70. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 120b)



Çizim 95. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 120b)



Çizim 96. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 120b)



Çizim 97. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 120b)

3.30. TSMK, A. 3593, y. 161a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

İki dev nahıl ve şeker bahçeleri tasvir edilmiştir. “Dört kollu bu nahıllar, her kolunda onar olmak üzere, kırmızı fesli kırk Tersane yiğidi tarafından taşınmaktadır.”⁸⁷

161a no'lu varağın kompozisyon düzeninin 2/3'lük kısmından daha fazlasını, iki dev nahıl ve şeker bahçeleri oluşturmaktadır. Sayfayı dikine üçe bölen bu nahılların tepeleri, çerçeveden taşırılarak çizilmiştir. Kompozisyonun en üstünde üç tulumcu yerleştirilmiş, bunların ikisi simetrik denge oluşturacak şekilde karşılıklı tasvir edilmiştir. Altında ise yine üç figür yer alır. Sayfanın en altı da, nahılları taşıyan kalabalık figür grubuna ayrılmıştır. Nahılların oluşturduğu dikey hareketliliğe karşı, figürlerin oluşturdukları yatay hareketlilik ile sahneye canlılık katılmıştır. Şeker bahçelerinin çizimlerinde perspektif kullanılarak derinlik sağlanmıştır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal ve bıyık taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 98, Çizim 99).

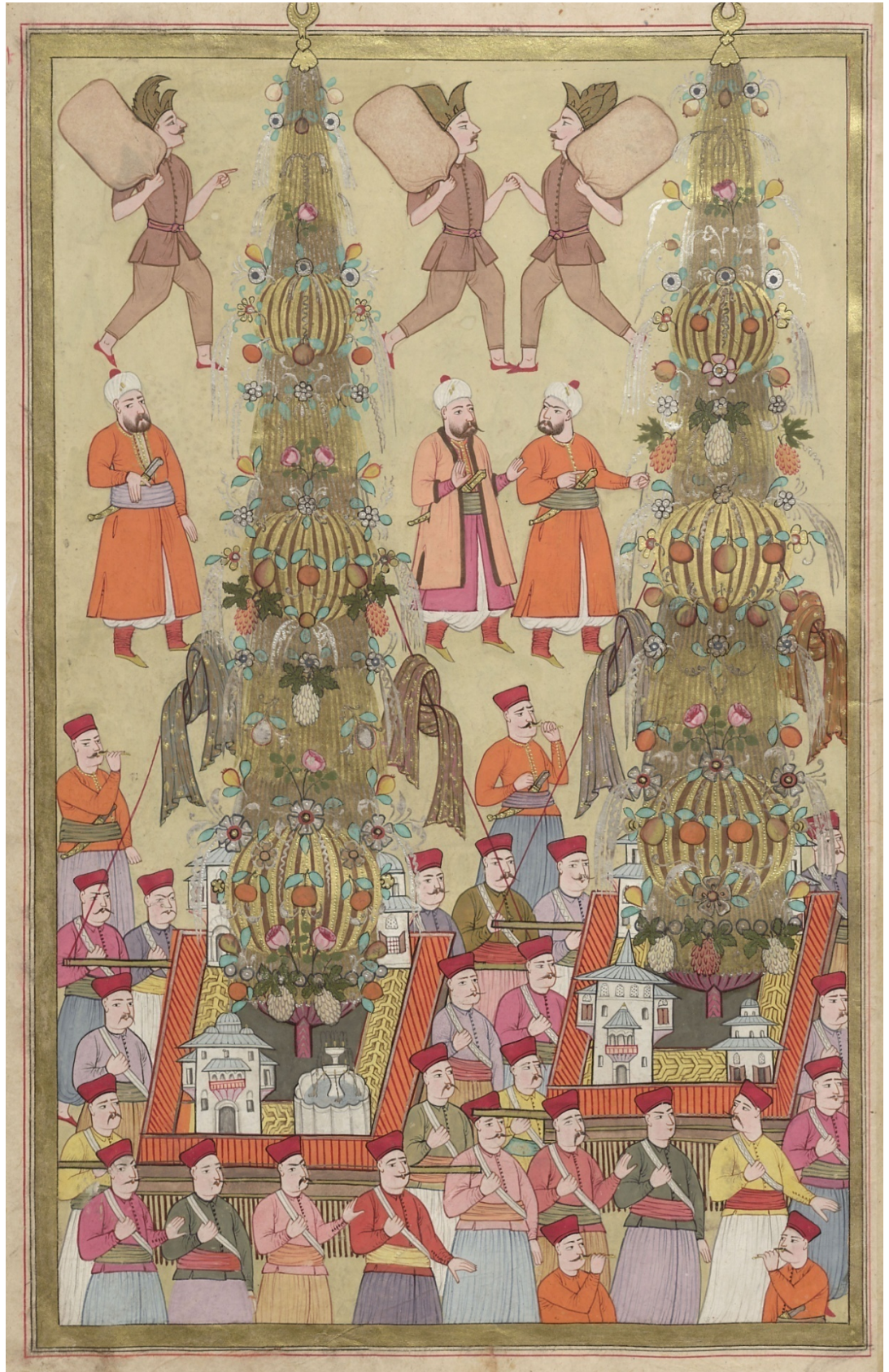
Dev nahıllar ve figür düzeni sahnede “simetrik denge” sağlarken, boyutlarıyla “vurgu” niteliğindedir diyebiliriz. Aynı tipteki figürler kompozisyonda “ritim” ve “bütünlük” etkisi sağlamış ve sağ tarafa yönelmiş, yarım kalmış figürler ile de “devamlılık” hissi verildiğini söyleyebiliriz. Görsel unsurlar arasındaki boyut farklılıkları ile de “hiyerarşi” sağlanmıştır.

Altın orana baktığımızda, iki dev nahılın kompozisyonda ilgi merkezlerinde kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 100).

Renk açısından incelediğimizde ise; Levnî'nin sıkça kullandığı nohudî zemin üzerinde figürler hem pastel hem de oldukça canlı sıcak tonlarla resmedilmiştir. Sahnede önem teşkil eden nahılların ayrıntılı tasviri, altın ve gümüş işlemeli süslemeler oldukça dikkat çekicidir diyebiliriz. Süslemelerdeki meyve ve çiçeklerin tonlamalı tasviri ile hacim etkisi verilmiştir (Bkz. Resim 71).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 72).

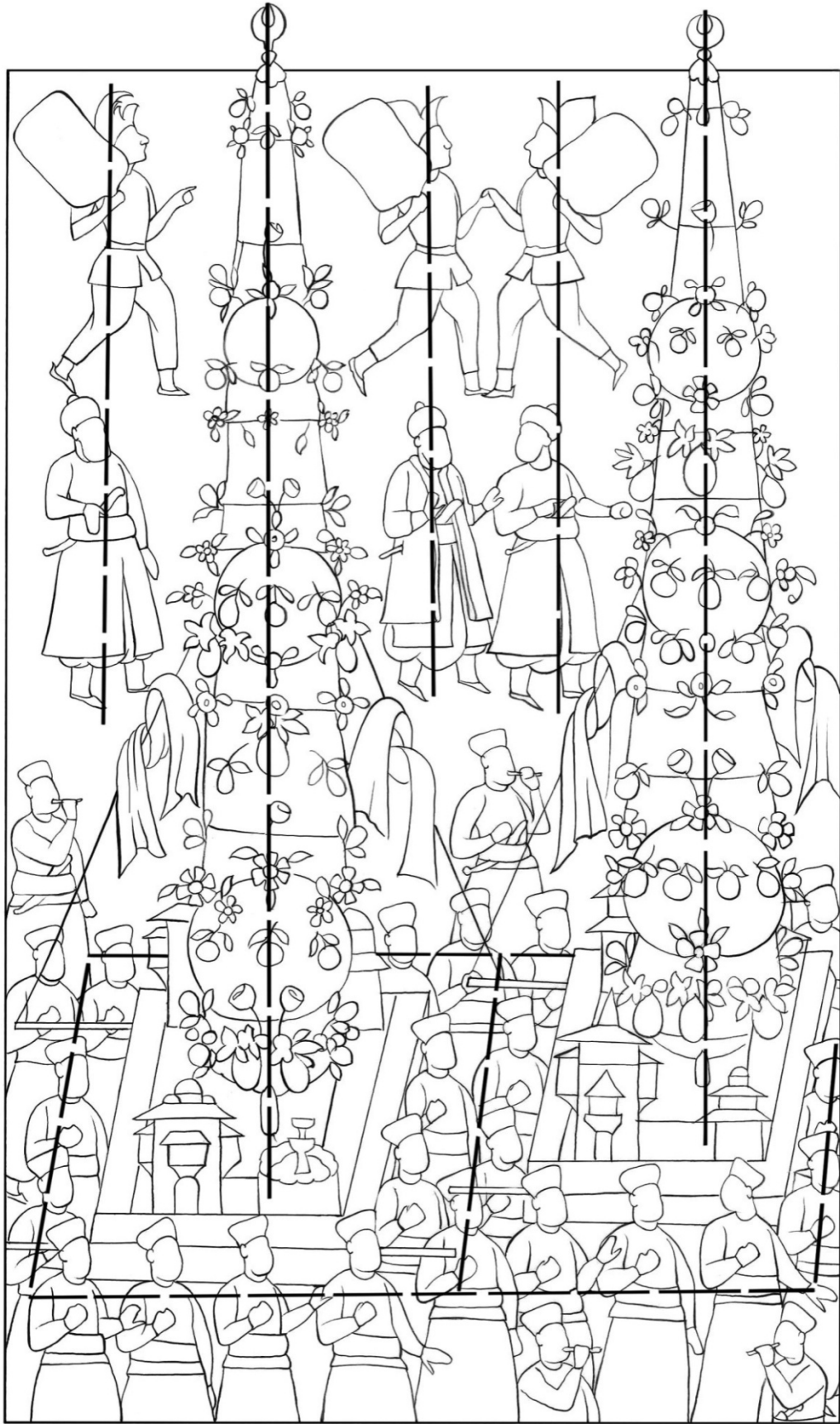
⁸⁷ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 745.



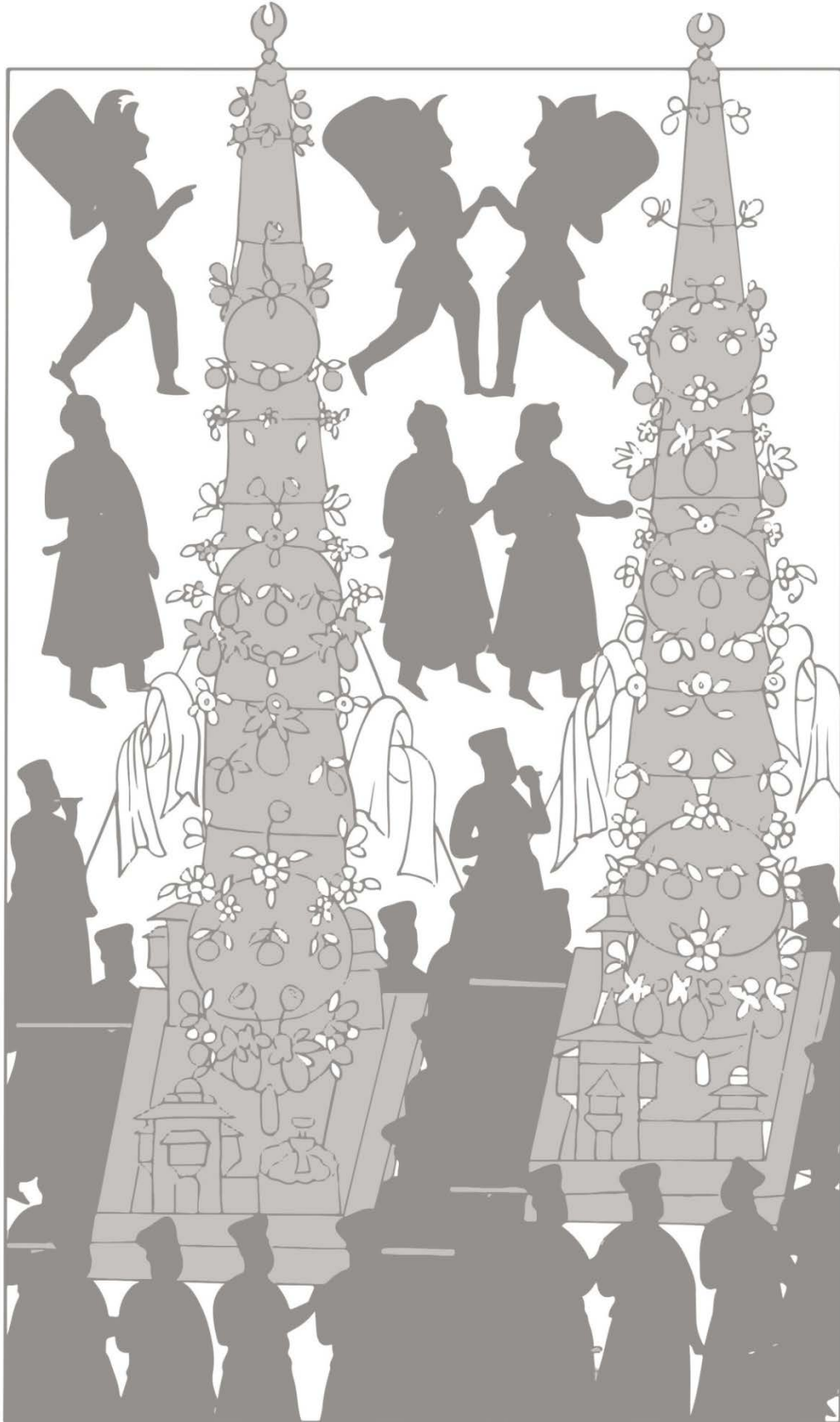
Resim 71. Düğün alayı, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 161a)



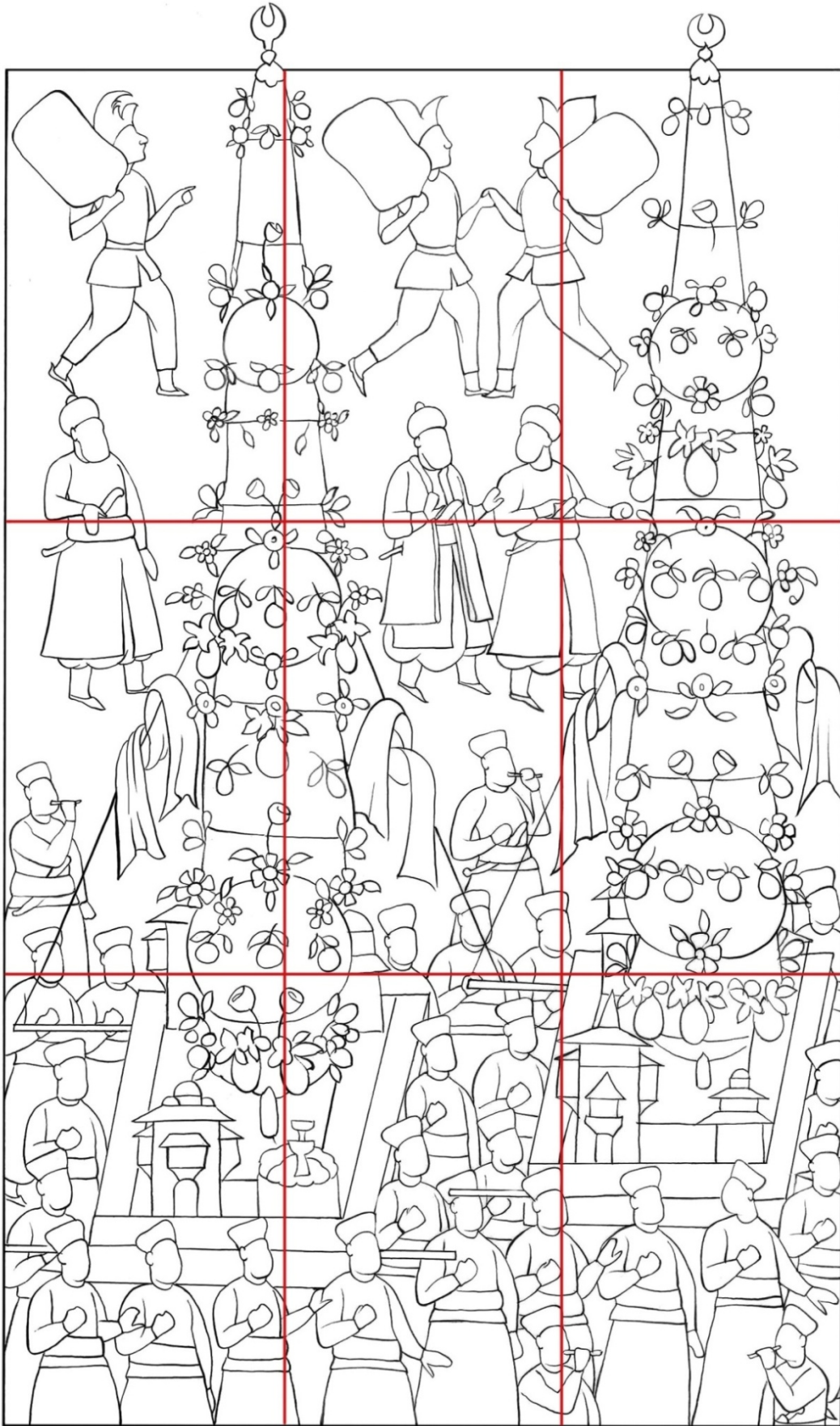
Resim 72. Leke Dengesi (TSMK, A. 3593, y. 161a)



Çizim 98. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 161a)



Çizim 99. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 161a)



Çizim 100. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 161a)

3.31. TSMK, A. 3593, y. 163a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Düğün alayının geçişi görülmektedir. “Tersane yiğitlerinin başlarındaki tepşiler içinde taşıdıkları şekerden yapılmış kuşlar, yırtıcı hayvanlar resmedilmiştir.”⁸⁸

163a no'lu varağın kompozisyon düzeni, figür dizilişleri itibari ile dörde bölünmüş gibi gözükmeştir. Sayfanın sol üstünde iki tulumcu sağ tarafa yönelmiş bir biçimde tasvir edilmiştir. Hemen altında, altı figür başlarında tepsi ile devam etmektedir. Onların altında sahnenin ortasına yönelmiş iki görevli yer almaktadır. Kaşları çatık bir vaziyette konuşan muhafızlar, sahnenin canlılığını arttırmaktadır. Kompozisyonun en altında ise, beş figür yine başlarında tepsi ile resmedilmiştir. “Tepşilerde taşınan, şekerden çeşitli kuşlar, tavus kuşu, kaz, tavuk, horoz, papağan, kanarya, aslan, pars, geyik, koç gibi ustalıkla biçimlendirilmiş hayvanlar şenliğin görkemini yansıtır.”⁸⁹ Her bir figür, sahnenin monoton düzenini bozmak istercesine, farklı hareket ve mimiklerle betimlenmiştir (Bkz. Çizim 101, Çizim 102).

En ilginç düğün alaylarından olan bu sahnenin kompozisyon düzeninde; figür dizilişleri, dengeli dolu ve boşluklar ile “simetrik denge” görülmektedir. Birbiri ardına sıralanmış uyumlu figürler sahnede “ritim” oluştururken, “bütünlük” de hissedilmektedir. Gözün görsel unsurlardaki kesintisiz geçişleri ile de “devamlılık” etkisi etkin olmaktadır diyebiliriz.

Altın oranı incelediğimizde, figür dizilişlerinin kompozisyonundaki konumunun ilgi merkezlerinde kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 103).

Renk açısından baktığımızda ise, Levnî'nin renk dilinin en iyi anlaşıldığı sahnelerden biridir diyebiliriz. Nohudî zemin üzerinde, figürlerin kendi içinde kıyafet renkleri arasındaki dengeli dağılım ile sahnede bütünlük sağlanmıştır. Her biri gerçeğini andıran şekerden hayvanlar, tonlamalı boyanmış ve böylelikle hacim etkisi verilmiştir. Aynı etkiyi tepşilerde de görmekteyiz (Bkz. Resim 73).

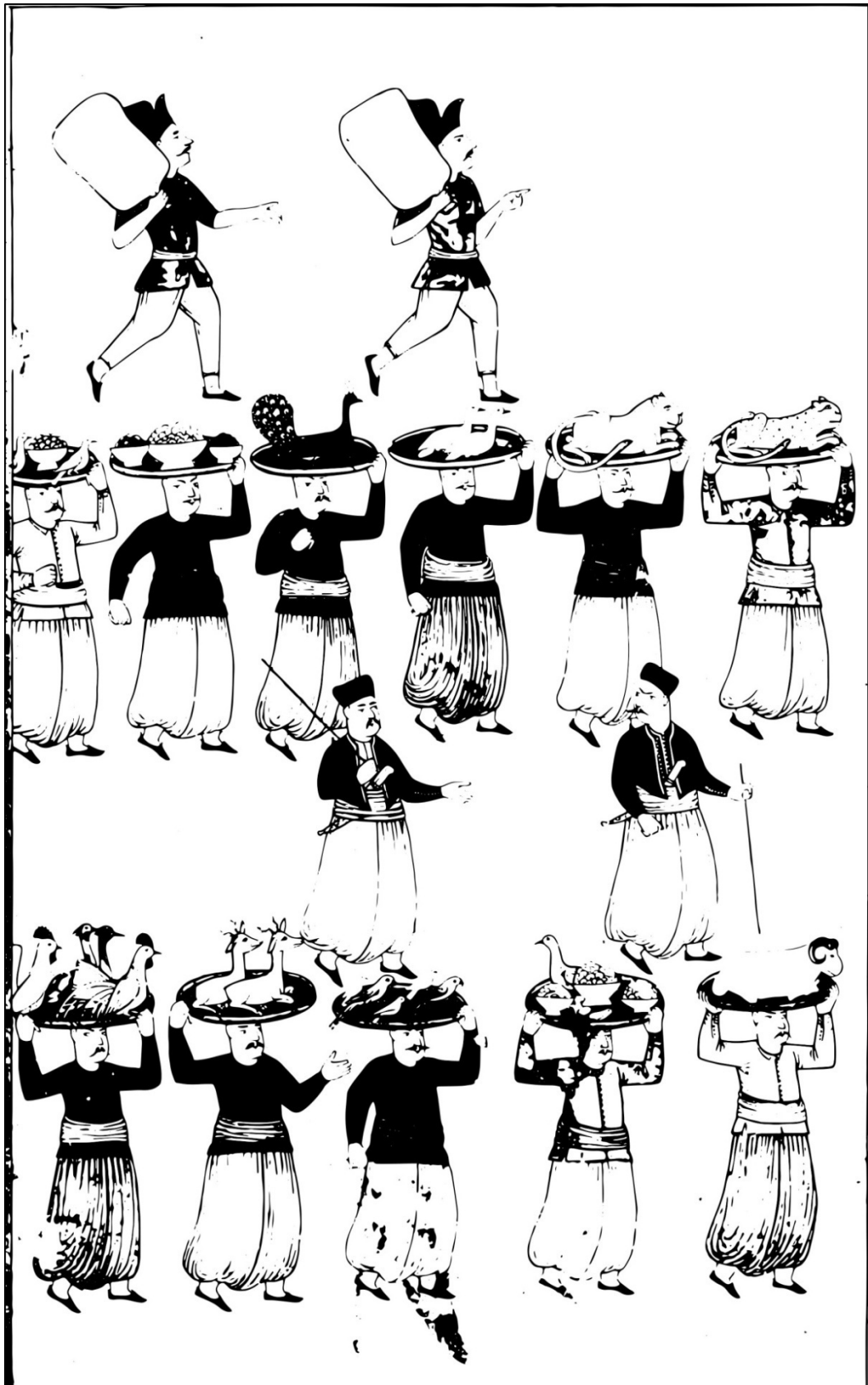
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 74).

⁸⁸ Mertol Tulum, a.g.e. , s. 746.

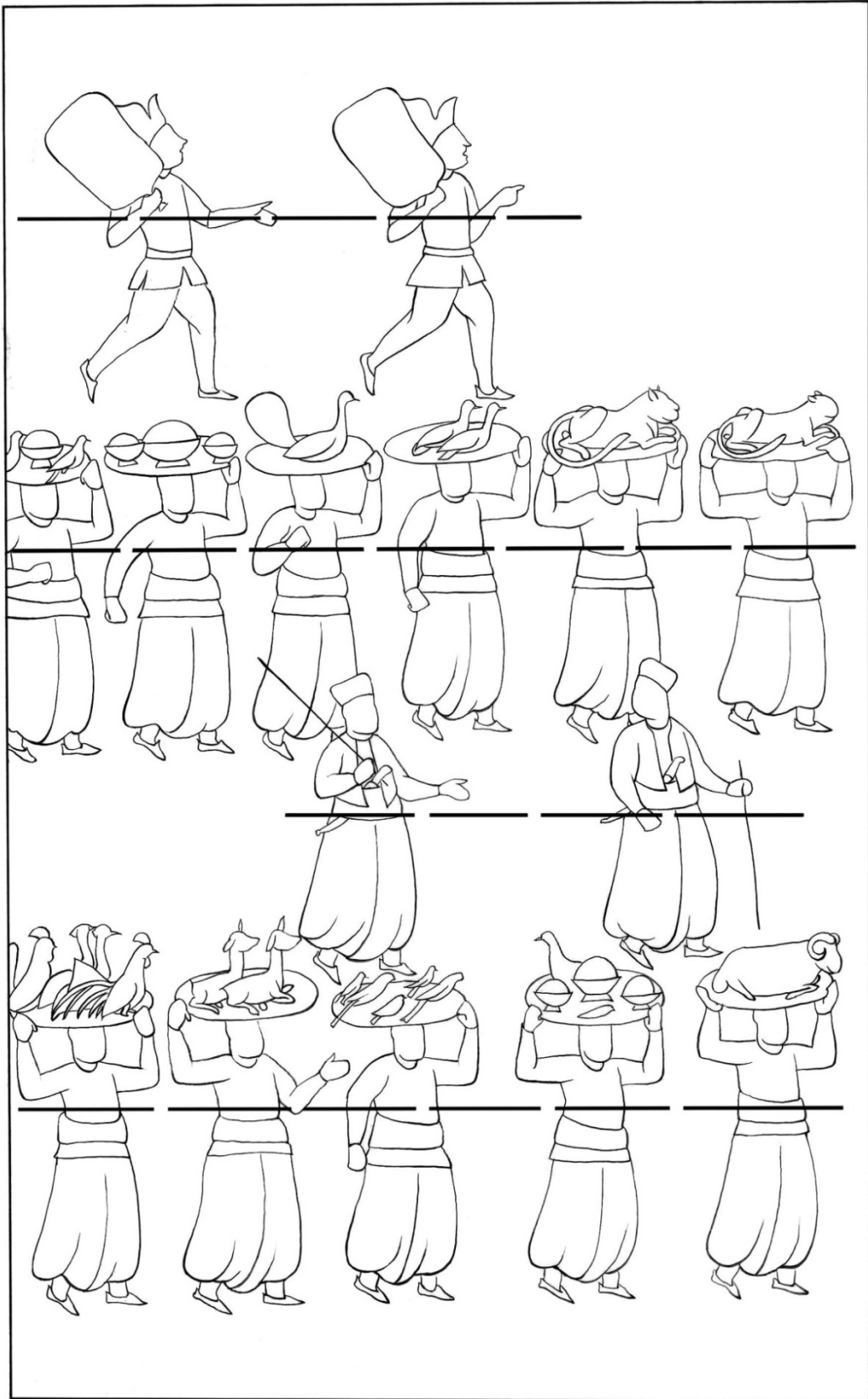
⁸⁹ Gül İrepoğlu, a.g.e. , s. 161.



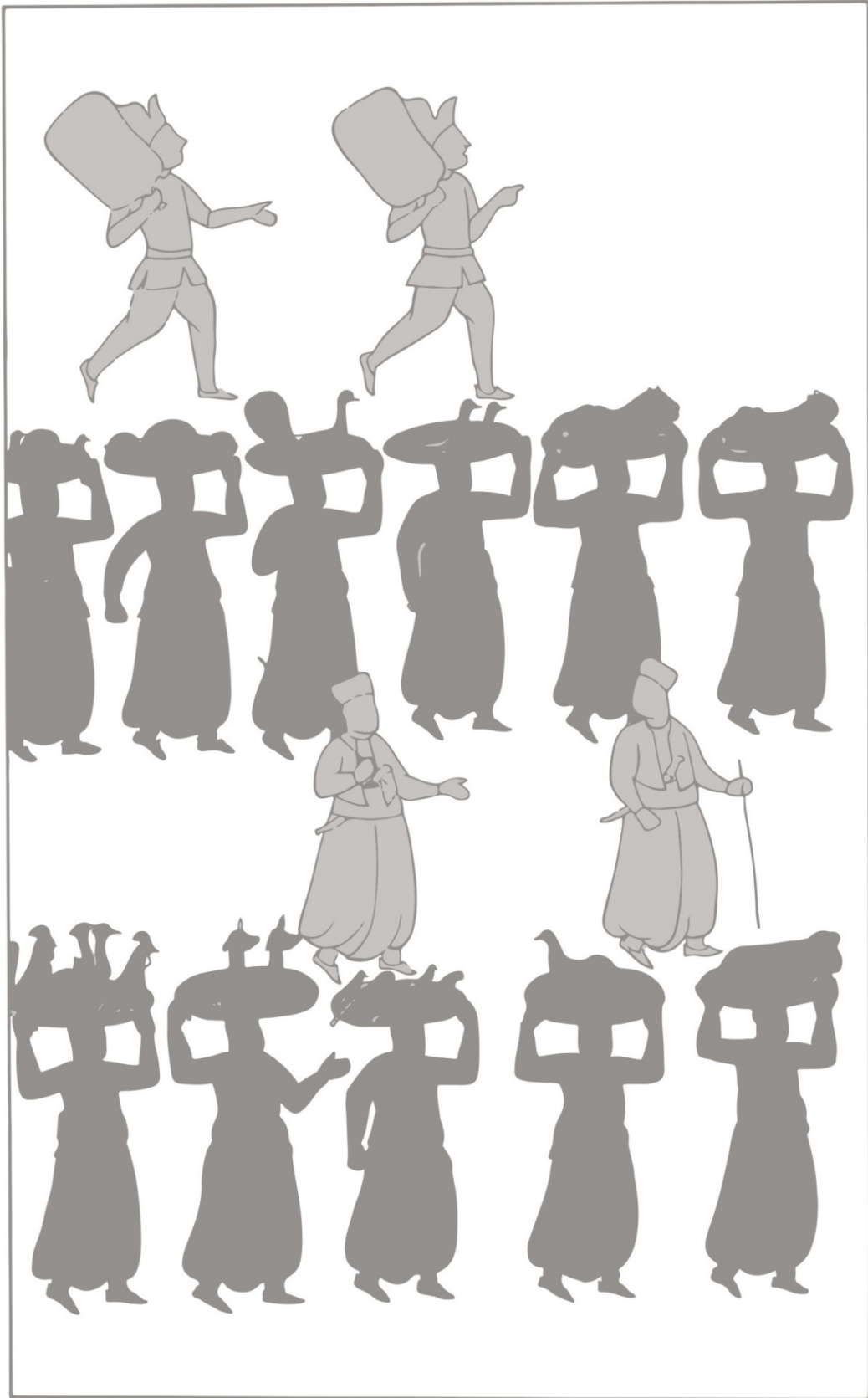
Resim 73. Düğün alayı, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 163a)



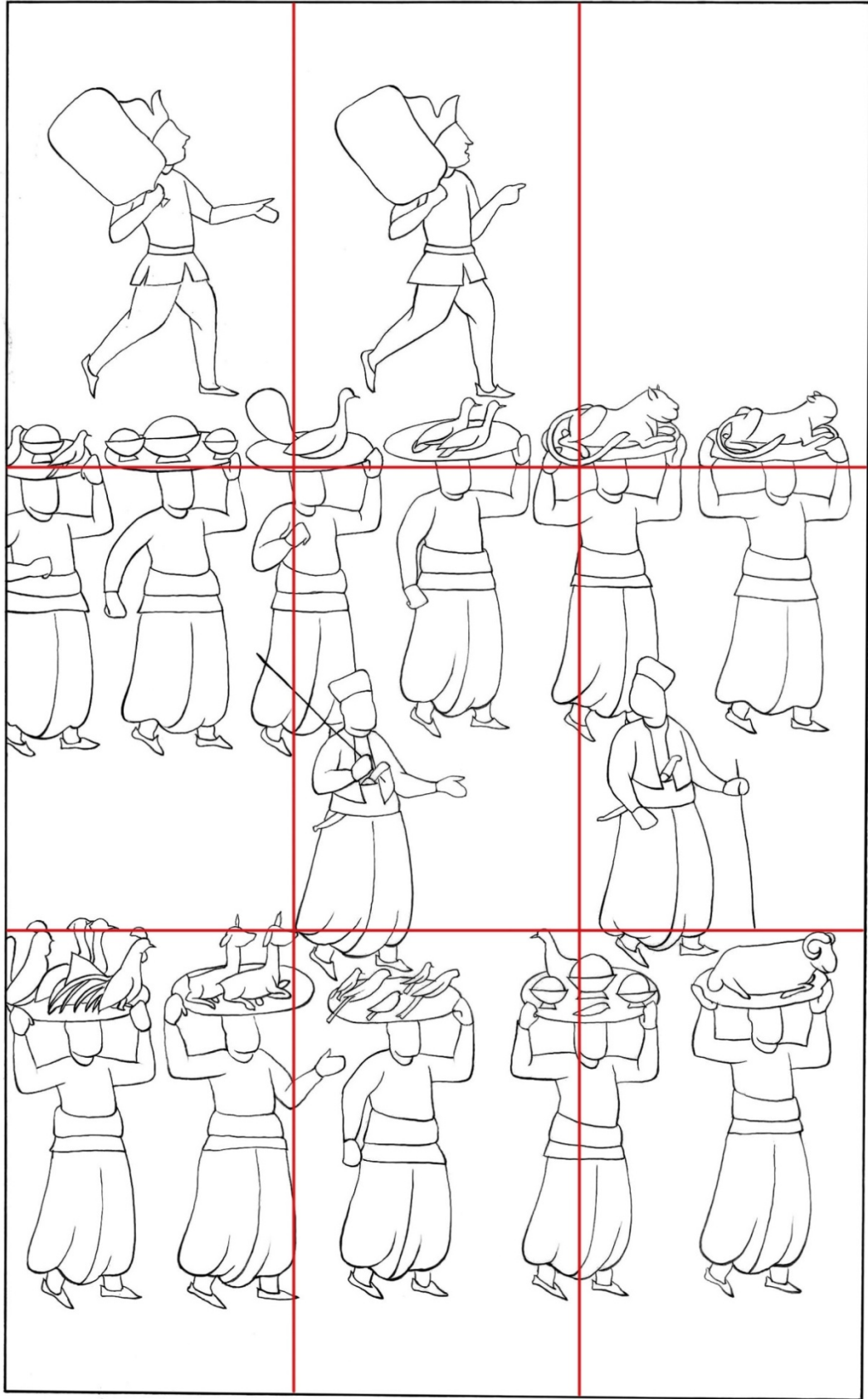
Resim 74. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 163a)



Çizim 101. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 163a)



Çizim 102. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 163a)



Çizim 103. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 163a)

3.32. TSMK, A. 3593, y. 173b'nin Kompozisyon ve Renk Düzeni

Şehzâdelerin, vezirler eşliğinde sünnet merasiminin olduğu yere götürülüşü tasvir edilmiştir.

173b no'lu varanın kompozisyon düzeninin 2/3'lük kısmı, mîmariye ve doğa unsurlarına ayrılmıştır. Figürler ise; sayfanın sağından, sol köşeye yay oluşturacak şekilde dizilmiştir. Kompozisyonun en üstünde, merkezde Ağalar Camisi, sol yanda ise III. Ahmed Kitaplığı yer almaktadır. Aralarında ise üç büyük ağaç bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi daha önceki varaklarda gördüğümüz gibi merkeze yerleştirilmiştir. Cami ve Kitaplığın, aslından farklı olarak çinilerle bezeli tasvir edilişi dikkat çekmektedir. Cami'nin çiziminde perspektif görülürken, Kitaplık ise tam karşıdan bir bakış açısıyla, derinlik verilmeden çizilmiştir. Şehzâdeler ve yanlarındaki vezirler, üçerli gruplar halinde sıralanmışlardır. En önde görülen ise Darüssaâde Ağası'dır. Mîmari unsurlar kompozisyonda dikey hareketlilik oluştururken, figür dizilişleri ile canlılık sağlanmıştır. Figürlerin baş hareketleri ve mimikleri sahneye canlılık katarken; sakal, bıyık ve kürk taramaları dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 104, Çizim 105).

Üçerli figür grupları kendi içlerinde “simetrik denge” sağlamaktadır. Kompozisyondaki görsel unsurların oluşturduğu uyumlu tekrar “ritim” oluştururken, beraberinde “bütünlük” sağlandığını da söyleyebiliriz. Üç büyük ağaç ile sahnede sağlanan üç odak noktası, bütünlük etkisini pekiştirmektedir. Sünnet çocuklarına oranla vezirlerin heybetli tasviri ve diğer görsel unsurlar arasındaki boyut farklılıkları ile “hiyerarşi” ilkesinin varlığını görmekteyiz.

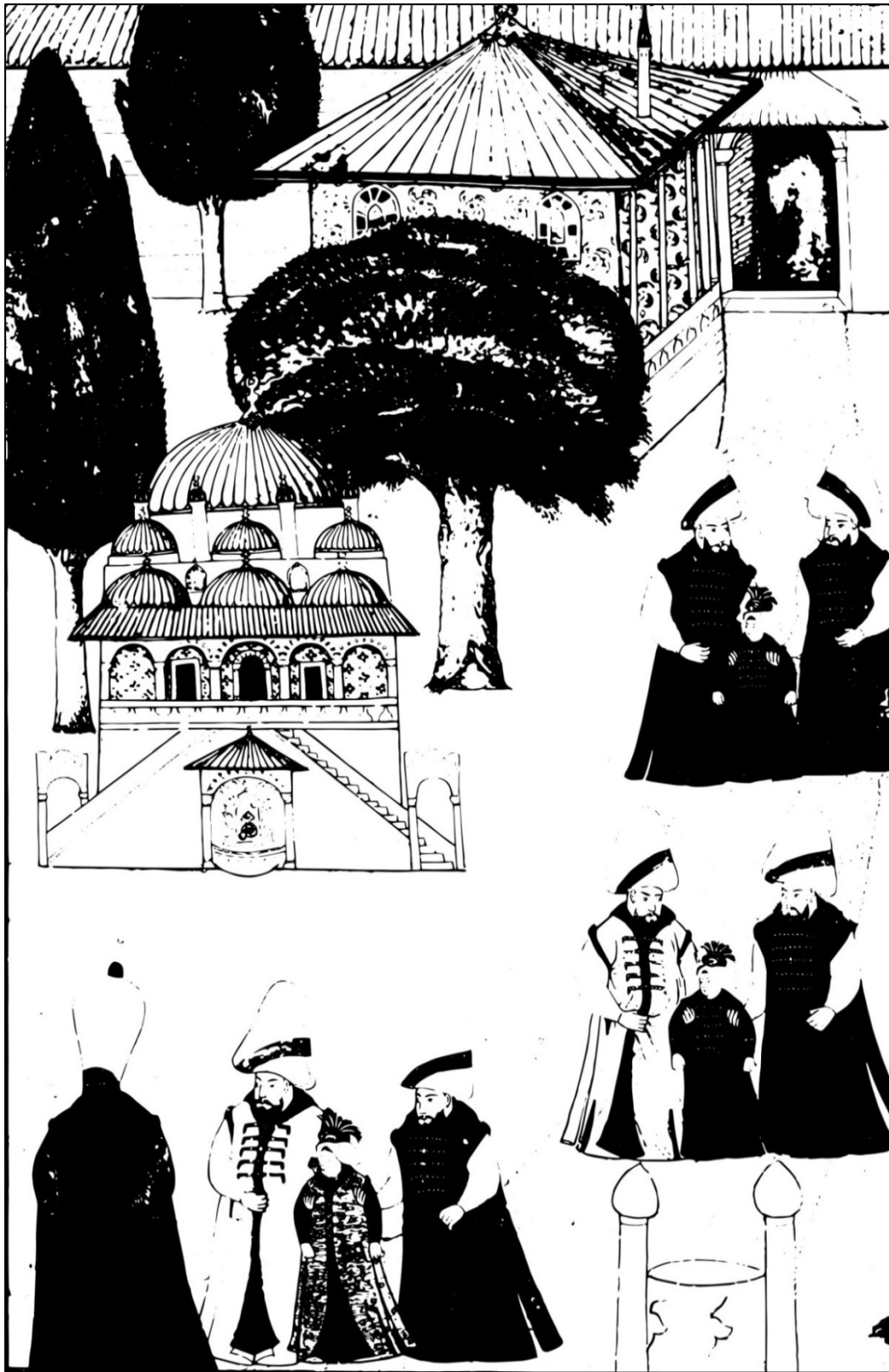
Altın oranı incelediğimizde, sahneye yerleştirilen bilhassa şehzâdelerin ve önemli bir yapı olan III. Ahmed Kitaplığı'nın ilgi merkezlerinde kaldığını söyleyebiliriz (Bkz. Çizim 106).

Renk açısından baktığımızda ise, soğuk-sıcak renk dengesini görmekteyiz. Levnî'nin, gerçekle ilgisi olmadan kullandığı çini bezemeleri sahneye canlılık katarken, her bir ağacın tonlamalı boyanması, kapı girişinde kullanılan koyu değerler ile hacim etkisi verilmiştir diyebiliriz. Ağaçlarda kullanılan yeşil renk, figürlerde de kullanılarak denge sağlanmıştır (Bkz. Resim 75).

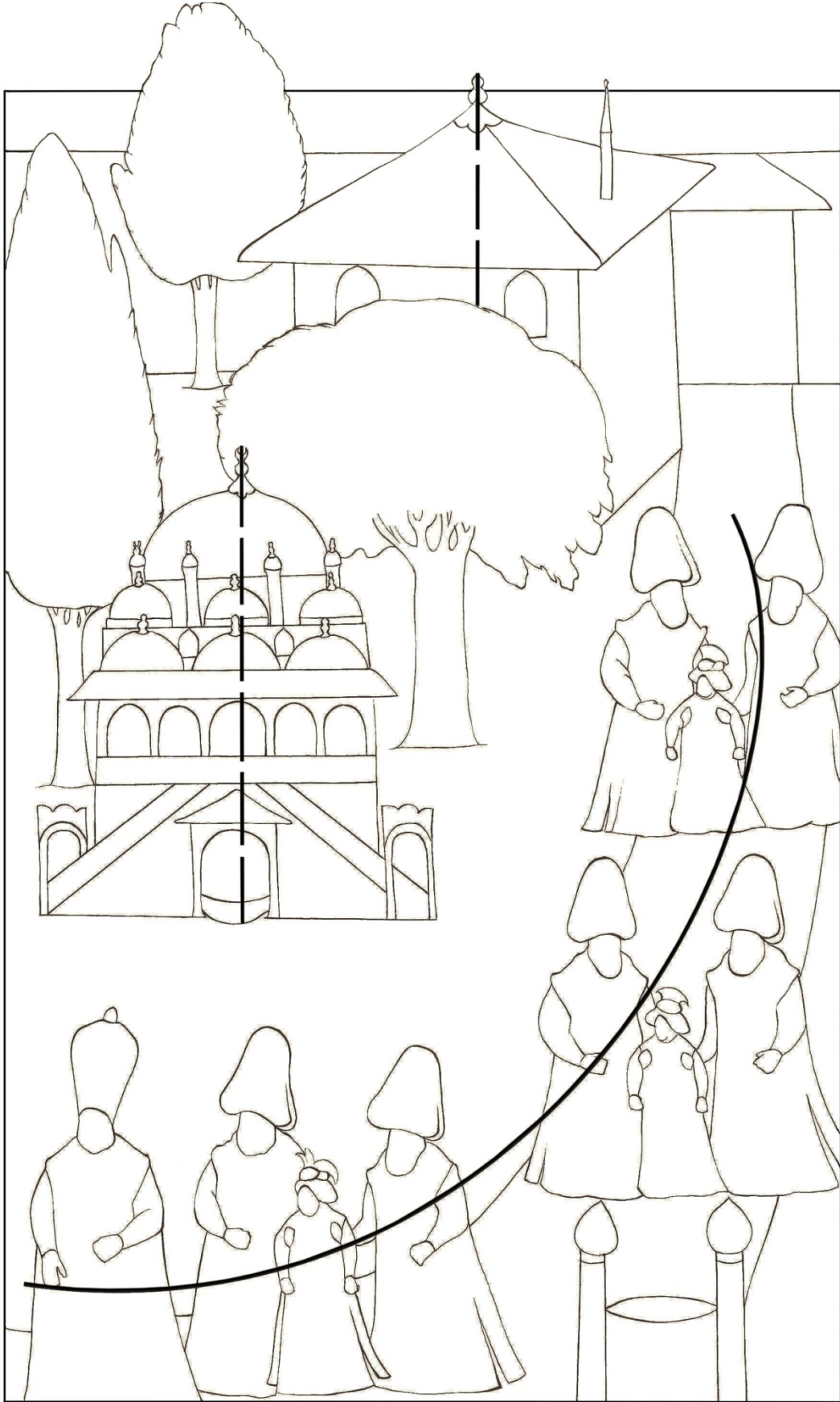
Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır (Bkz. Resim 76).



Resim 75. Sünnet merasimi, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 173b)



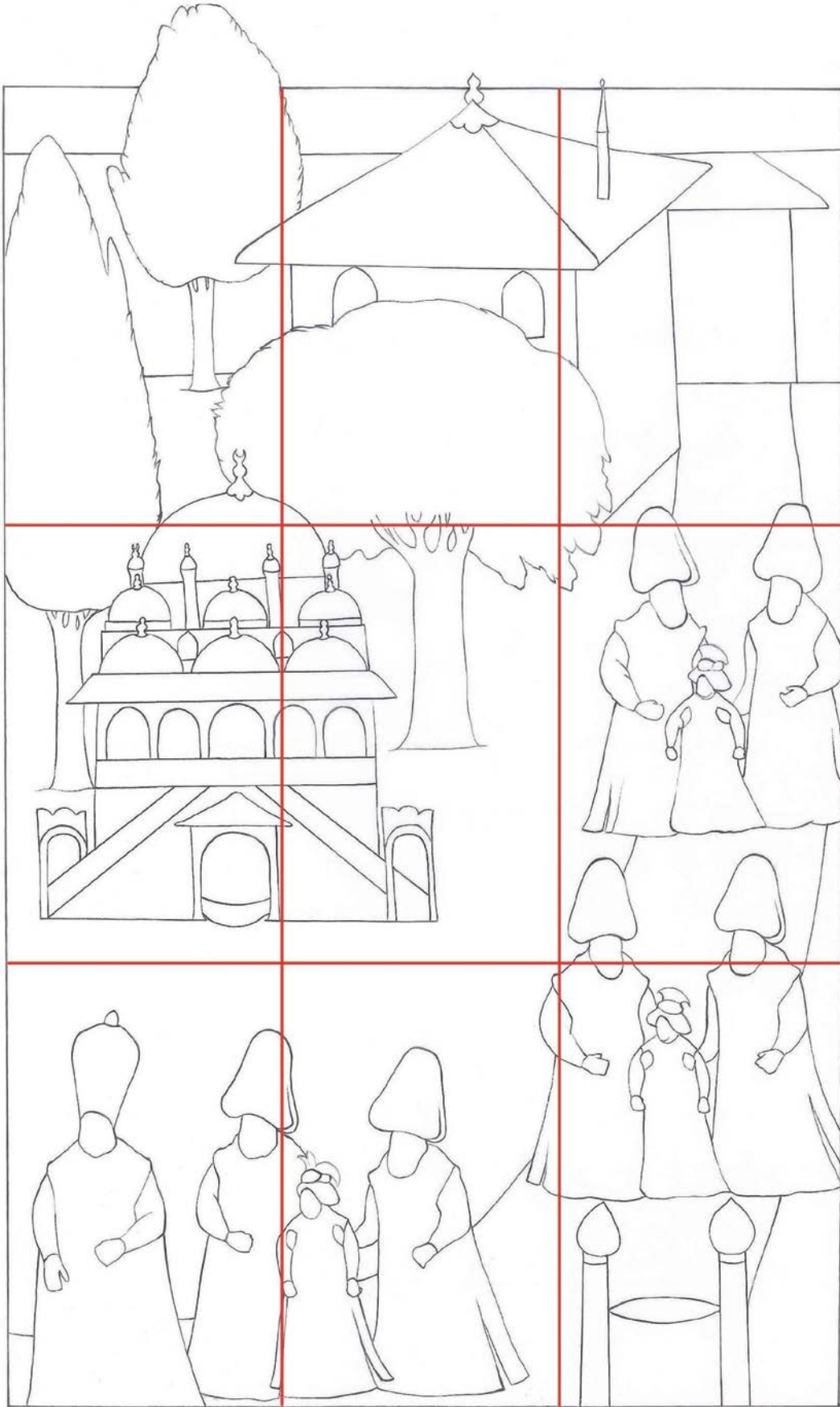
Resim 76. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 173b)



Çizim 104. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 173b)



Çizim 105. Renkli Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 173b)



Çizim 106. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 173b)

3.33. TSMK, A. 3593, y. 175a'nın Kompozisyon ve Renk Düzeni

Sünnet merasiminin sonu, şanına uygun bir şekilde Sultan'ın içoğlanlarına altın saçması ile gösterilmiştir.

175a no'lu varağın kompozisyon düzeninde, sayfayı üç bir yandan mîmari unsurların çevrelediğini görmekteyiz. Sayfanın üstünde, Sultan'ın önünde durduğu yer İtfaiye Köşkü'dür. Köşkün ardında bütünüyle gökyüzü yer almaktadır. Sayfanın sol kenarında ise Bağdat Köşkü gözükmektedir. Görkemli bir şekilde tasvir edilen bu son sahne, mîmari yapılar başta olmak üzere büyük bir ustalıkla resmedilmiştir. "Levnî'nin bu ayrıntılı mekân tasviri, törende bizzat bulunmuş olma ihtimalini düşündürmektedir."⁹⁰ Sultan'ın sağ tarafına dizilmiş saygıyla duran figürlere karşı, altınları büyük bir hırsıyla toplayan figürler ile sahneye canlılık katılmıştır. Burada yaşanan coşkuya ek olarak Levnî, havuzda yüzen balıklarla denge kurmuştur diyebiliriz. Havadaki kuş sürüleri kompozisyonda derinlik sağlarken, figürlerin; saç, sakal ve bıyık taramaları dikkat çekmektedir (Bkz. Çizim 107, Çizim 108).

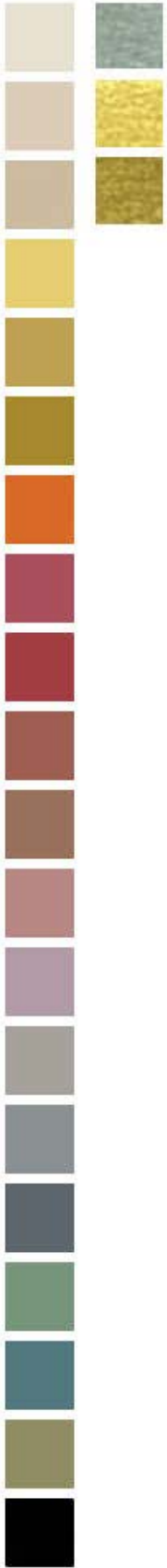
Benzer görsel unsurlar sahnede "ritim" oluştururken, "bütünlük" ilkesini de etkin kılmakta ve sayfa kenarlarında kalmış öğeler "devamlılık" hissini de beraberinde getirmektedir diyebiliriz. Sultan'ın tüm heybetiyle köşkün önündeki hali "hiyerarşi" ilkesini de kanıtlamaktadır.

Altın oranı incelediğimizde, Sultan'ın ve mîmari unsurların odak noktalarında kaldığını görmekteyiz (Bkz. Çizim 109).

Renk açısından baktığımızda ise; içoğlanların pastel renkli kıyafetlerine karşı, Sultan'ın koyu kahve kıyafeti dikkat çekmektedir. Köşklerin mavi çatılarına karşıt olarak, gökyüzü açık turuncu olarak resmedilmiş ve bulutların tonlamalı tasviri ile hacim etkisi sağlanmıştır. Mîmaride kullanılan renkli bezemeler ve döşemelerle zenginlik sağlanmıştır. Her bir üzüm tanesinin ayrıntılı işlenmesi, Levnî'nin bu sahne ile etkili bir final yapma isteğini bizlere açıkça göstermektedir (Bkz. Resim 77).

Eserde oluşturduğumuz leke dengesi sonucunda, boşluk doluluk oranlarının dengeli bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Kompozisyonda, açık değerler üzerine yerleştirilen öğeler ile gözün sayfa içinde rahat dolaşması sağlanmıştır. (Bkz. Resim 78).

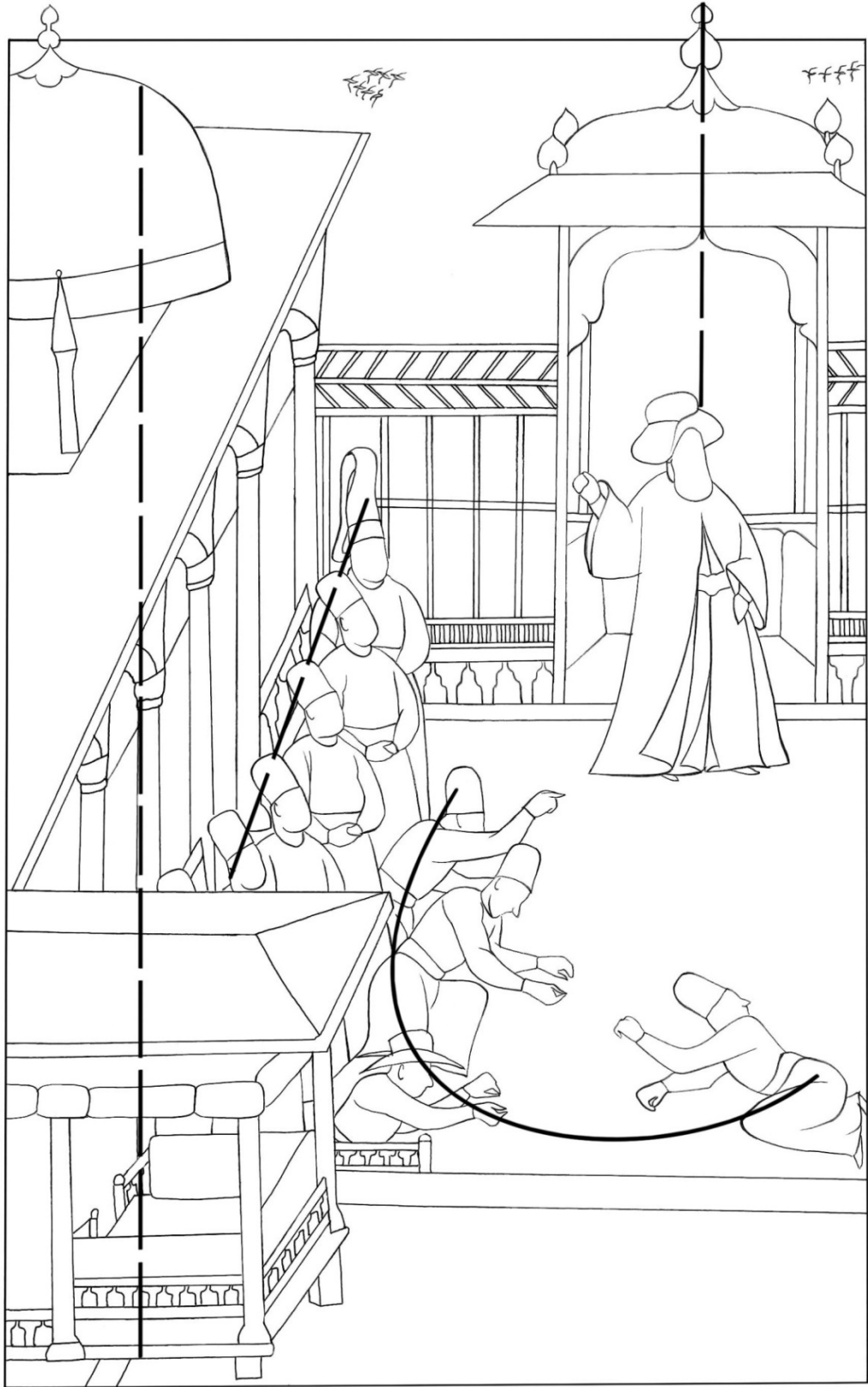
⁹⁰ Esin Atıl, a.g.e. , s. 64.



Resim 77. Merasimin sonu ve Sultan'ın altın saçması, Levnî, 1720 (TSMK, A. 3593 y. 175a)



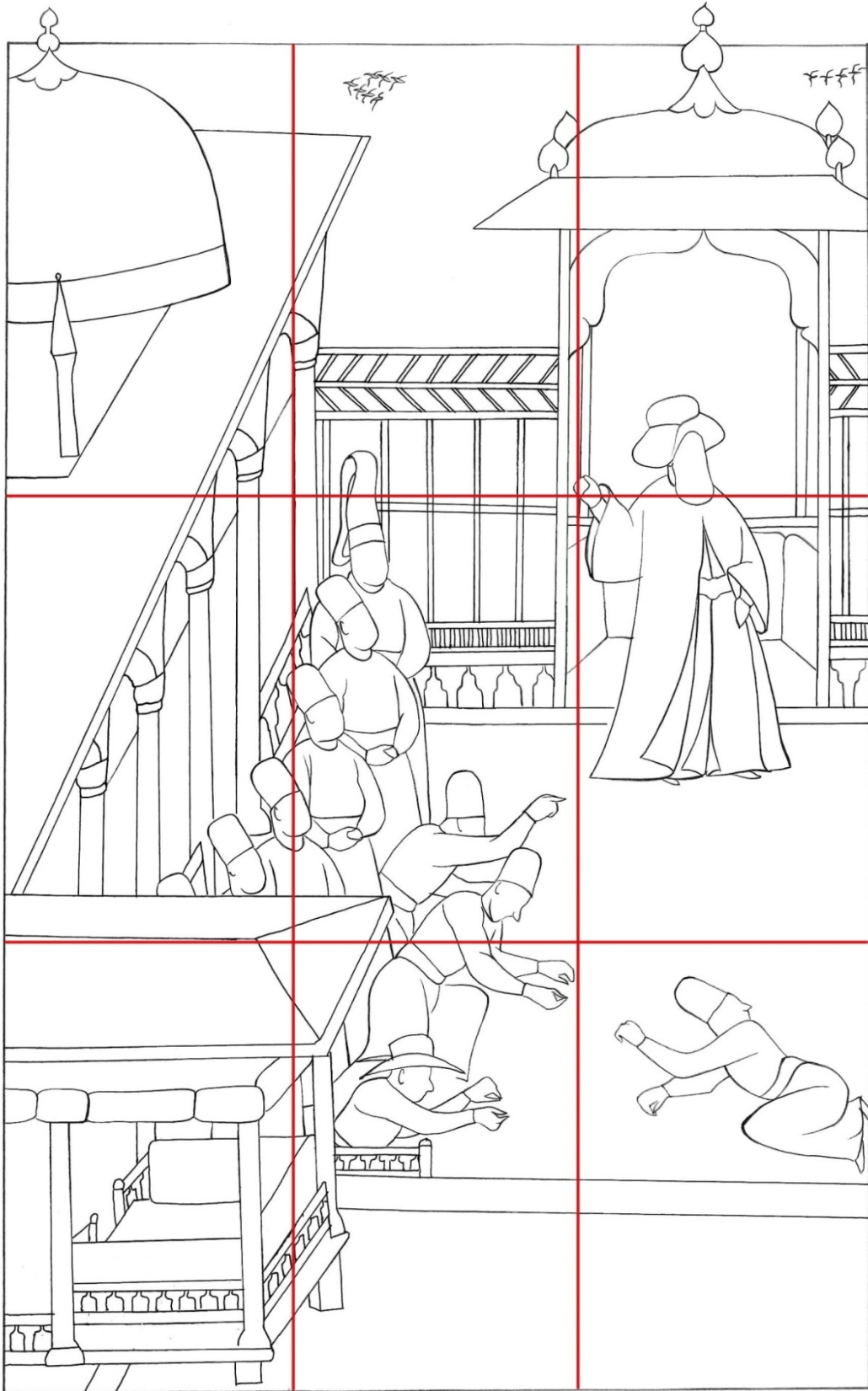
Resim 78. Leke dengesi (TSMK, A. 3593, y. 175a)



Çizim 107. Kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 175a)



Çizim 108. Renkli kompozisyon düzeni (TSMK, A. 3593, y. 175a)



Çizim 109. Altın oran (TSMK, A. 3593, y. 175a)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı minyatür sanatının önemli nakkaşlarından biri olan Levnî, minyatür sanatına getirdiği yeni bir tarzla hiç kuşkusuz 18. Yüzyıla damgasını vurmuştur. Üstün gözlem yeteneği ile olayları kendi üslubuyla anlatmış; figüre, mîmari ve doğa unsurlarına boyut kazandırmaya çalışmıştır.

Levnî'nin minyatürlerini hazırladığı ve aynı zamanda bize Lale Devri hakkında bilgi vermesi açısından da önemli bir kaynak olan "Surnâme-i Vehbî", nakkaşın başyapıtı olarak kabul edilir. Geleneksel kurallara bağlı kalarak resmettiği 137 tane minyatür, çift sayfa üzerine konumlandırılmıştır.

İncelenen varakların oluşturdukları kompozisyon düzenlerinin genel değerlendirmesi aşağıdaki gibidir:

Sanatçı sahnelerin bazılarında bakış açısını uzak tutmuş, bazılarında ise yaklaşarak izleyiciyi şenliğin içine dahil etmiştir (Bkz. Resim 5, Resim 6). Sağ sayfalara Sultan ve çevresini, sol sayfalara halkı ve göstericileri koyarak sağdan sola doğru olay akışını resimlemiş ve kompozisyonlarını 1/3, 2/3 gibi belli oranlar dahilinde oluşturmuştur.

Düzen; ön planda halk, geri planda da peyzaj ve mîmari unsurlar yer alacak şekilde oluşturulmuştur. Çok sayıda figür kullandığı minyatürlerinde, figür dizilişlerini "S" ve yay hareketlerini oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Böylelikle izleyicinin bakışı hareketli figürlere yönlendirilmiş ve kalabalık gruplar tek bir sayfaya sığdırılabilmektedir. Kompozisyonlarına dahil ettiği kadın figürleri dikkat çekerken, aynı zamanda dönemin şenliklerini yakından izledikleri de anlaşılmaktadır.

Kompozisyonlardaki figürlerin oran-orantıları birbirlerine benzerlik gösterse de, tek bir kalıptan çıkmadığı, hepsinin farklı hareket ve ifadelerle tasvir edildiği görülmüştür. Sultan ve saray erkânından seçilen iki figürün orantılarını incelediğimizde, Sultan'ın 3,5 baş yüksekliğinde ve diğer figürlere oranla daha yapılı olduğunu görmekteyiz (Bkz. Resim 79, Çizim 110). Seçili diğer iki figür ise 4,5 baş yüksekliğinde ve bütün figürlerin omuz genişliği bir baş ölçüsü kadardır (Bkz. Resim 80, Resim 81, Çizim 111, Çizim 112).

Figürlerin yüzleri ilk bakışta aynı gibi gözüksede, sanatçı her birini farklı kaş ve burun yapısıyla tasvir etmiştir. Figürlerin bakışlarında da farklılık sağlamış, bazı sahnelerde doğrudan izleyiciye yöneltmiş ifadeler kullanmıştır.

Arka planı oluşturan mîmari ve doğa unsurlarını genel hatlarıyla değerlendirdiğimizde; manzara ve doğa ayrıntılarının küçük tutulduğu gözlenmiştir. Bazı sahnelerde, merkeze yerleştirilen aynı tür ağaç dikkat çekmekte ve bu merkezî anlayışın Doğu geleneğinden geldiği düşünülmektedir (Bkz. Resim 2, Resim 37, Resim 59, Resim 65). Mîmari öğeler bazı kompozisyonlarda bir tepenin ya da

duvarın ardında tasvir edilmiştir (Bkz. Çizim 114, Çizim 115, Çizim 116). Çoğu sahnede ise sayfanın neredeyse 1/3'lük kısmını kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir (Bkz. Çizim 117, Çizim 118). Altı üstlü sıralanmış evler tek düzeyi bozarken, her bir evin değişen baca sayıları da sahneye ayrıca hareketlilik kazandırmıştır. Kapı ve pencerelerdeki perspektife uygun detaylar da özellikle dikkat çekicidir (Bkz. Çizim 113, Çizim 119, Çizim 120).

Tasarım ilkeleri açısından incelenen varaklarda, sanatçının bu prensiplere uyduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonların çoğunda “denge” sağladığı, “vurgu” istediği yerlerdeki unsurları kimi yerde büyüterek, kimi yerde ise farklı renk kullanarak ifade ettiği görülmüştür. Benzer tipteki figürlerle “ritim” sağlamış, aynı zamanda sahnede “bütünlük” elde etmiştir. Bazı sahnelerde üç odak noktasına yerleştirdiği unsurlar ile bütünlüğü pekiştirmiştir (Bkz. Resim 17, Resim 18, Resim 63, Resim 64). Boyutlarında farklılık sağladığı figürler ve diğer görsel unsurlar ile de “hierarchy” ilkesini etkin kılmıştır.

Kompozisyonların leke dengelerinde; boşluk doluluk oranlarını dengeli bir şekilde kullanmış, böylelikle gözün öğeler arasında rahat dolaşmasını sağlamıştır. Bazı sahnelerde, üç farklı yerden gösterdiği boşluk ile gözün yüzeyde hayali bir üçgen oluşturarak dengeyi ve bütünlüğü sağladığı tespit edilmiştir (Bkz. Resim 9, Resim 10, Resim 11, Resim 12, Resim 25, Resim 26).

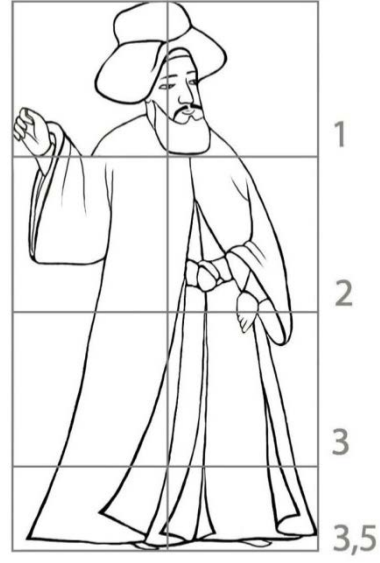
Renk açısından değerlendirdiğimizde, nohut sarısı zemin tercih ettiği görülmüştür. Pastel renklerin hakim olduğu kompozisyonlarda, benzer figür çizimlerinin elbise ve başlıklarında değiştirerek kullandığı renk tonları ile denge sağlamıştır. Elbise kıvrımlarında, ağaç ve bulutlarda ise tonlamaya gitmiştir. Oluşturulan paletler neticesinde elliye yakın ara ton kullandığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, sanatçı dönemin etkilerini yaşarken gelenekten kopmamış, kendine özgü kompozisyon düzeni ve renk paletiyle eserlerini meydana getirmiştir. Nakkaşın, çağdaş tasarım prensiplerini de içeren eserlerini, tesadüflere yer vermeden belli bir sistemle oluşturduğu ve düzeni tüm sayfalara yayarak bütünlük sağladığı anlaşılmıştır.

18. Yüzyıla damgasını vuran Levnî ve nadide yapıtı “Surnâme-i Vehbî” den seçtiğimiz minyatürleri alışılmışın dışına çıkarak değerlendirmeye çalıştık. Bu konuyla ilgilenen araştırmacılara yardımcı olabilmeyi ve bu bağlamda yeni araştırmalara ışık tutabilmeyi ümit etmekteyiz.



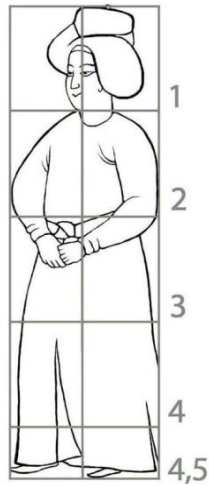
Resim 79. Sultan III. Ahmed,
(TSMK, A. 3593, y. 175a)



Çizim 110. Figür oran-orantı,
(TSMK, A. 3593, y. 175a)



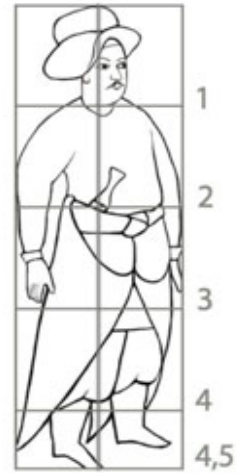
Resim 80. Has oda ağası,
(TSMK, A. 3593, y. 6b)



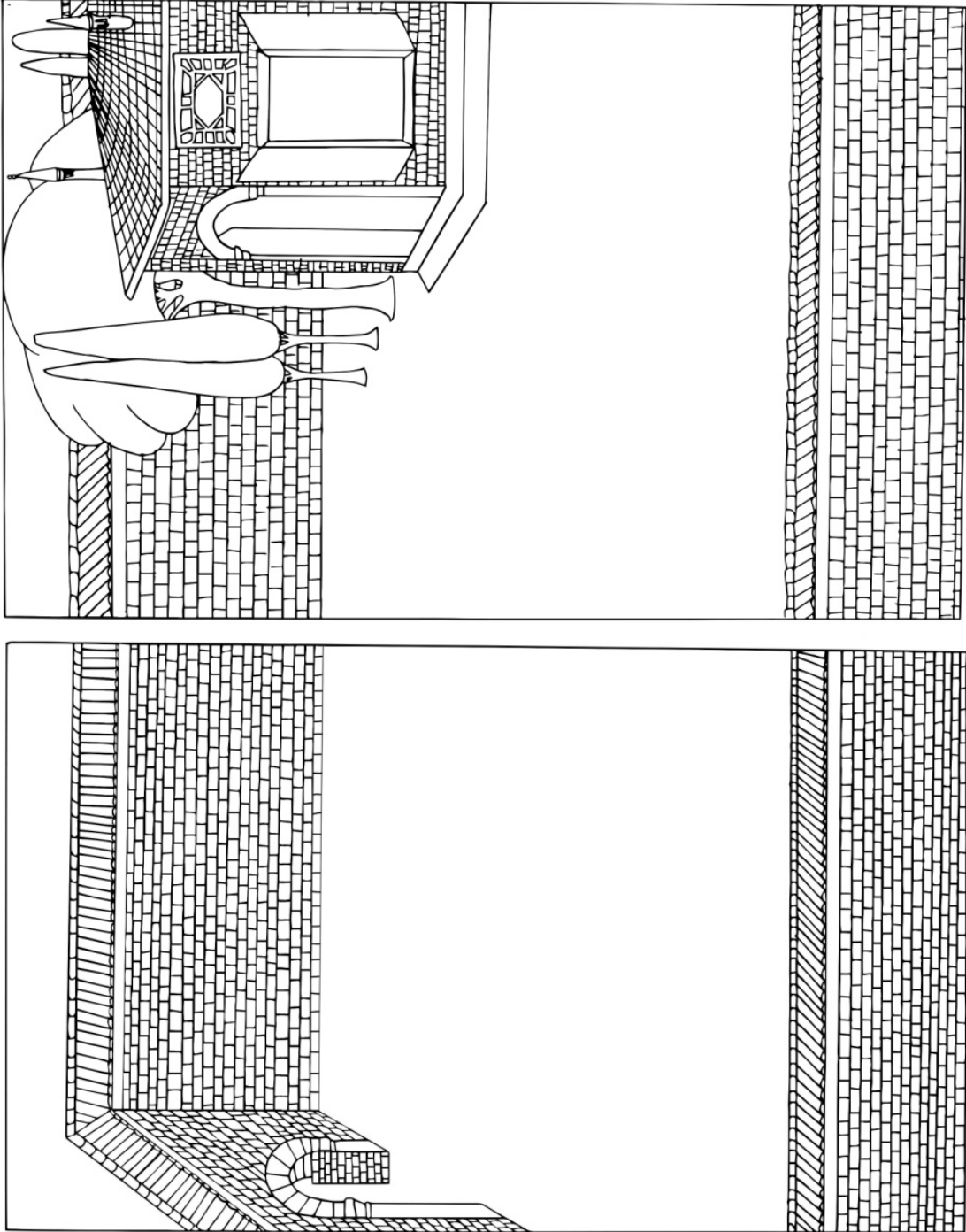
Çizim 111. Figür oran-orantı (TSMK,
A. 3593, y. 6b)



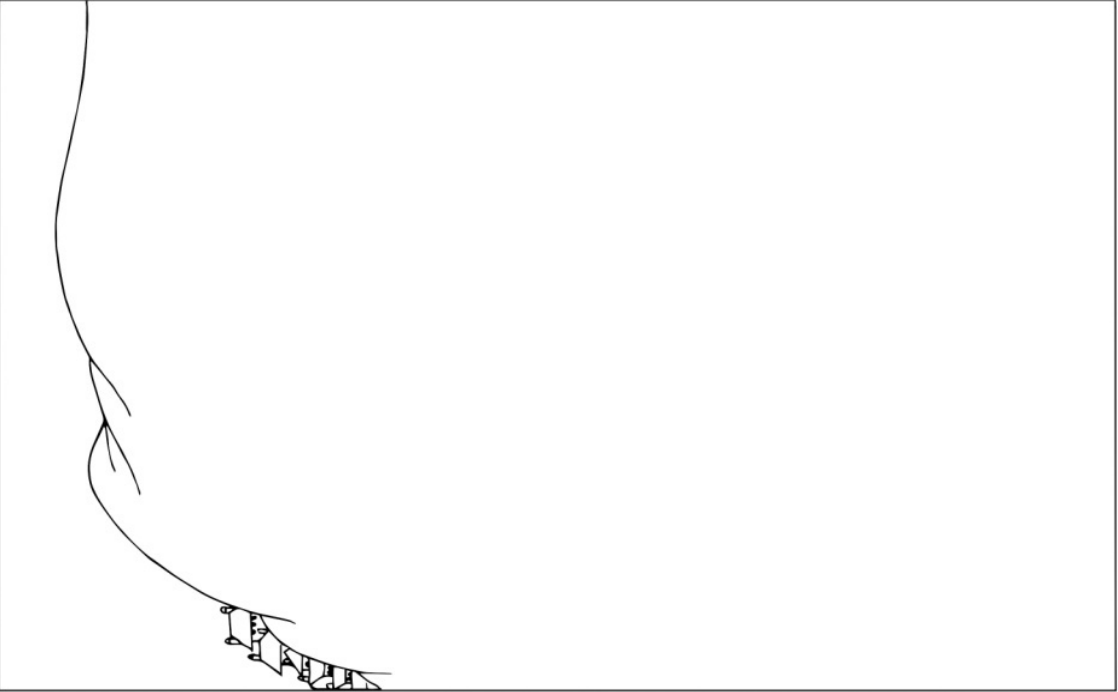
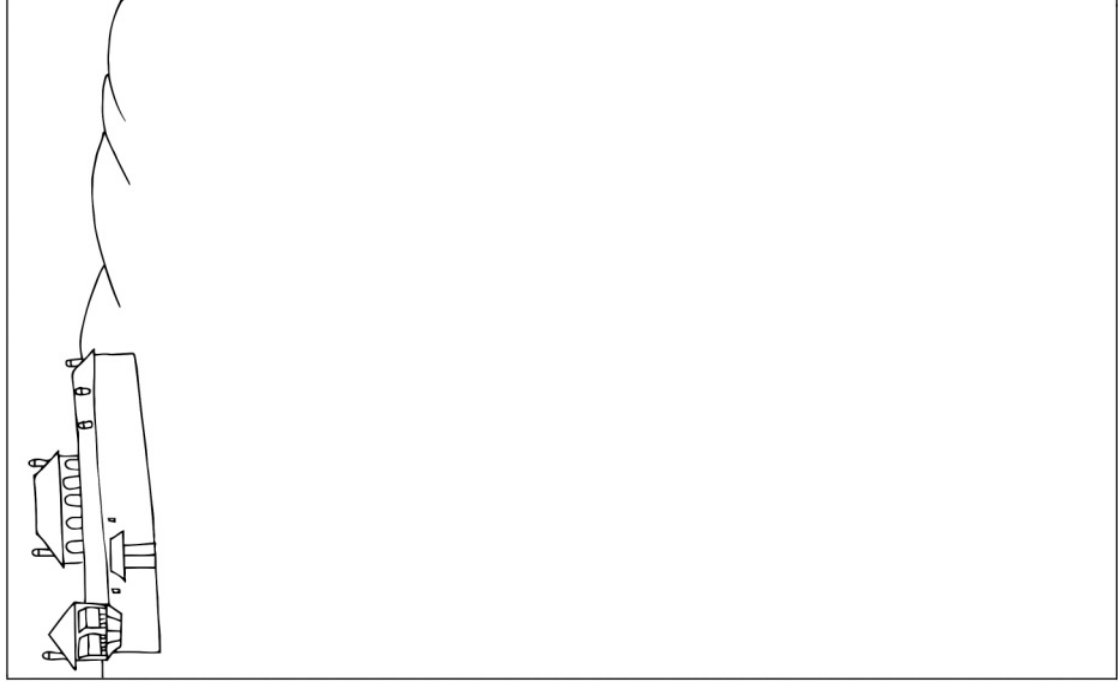
Resim 81. Kul çavuşu,
(TSMK, A. 3593, y.
13b)



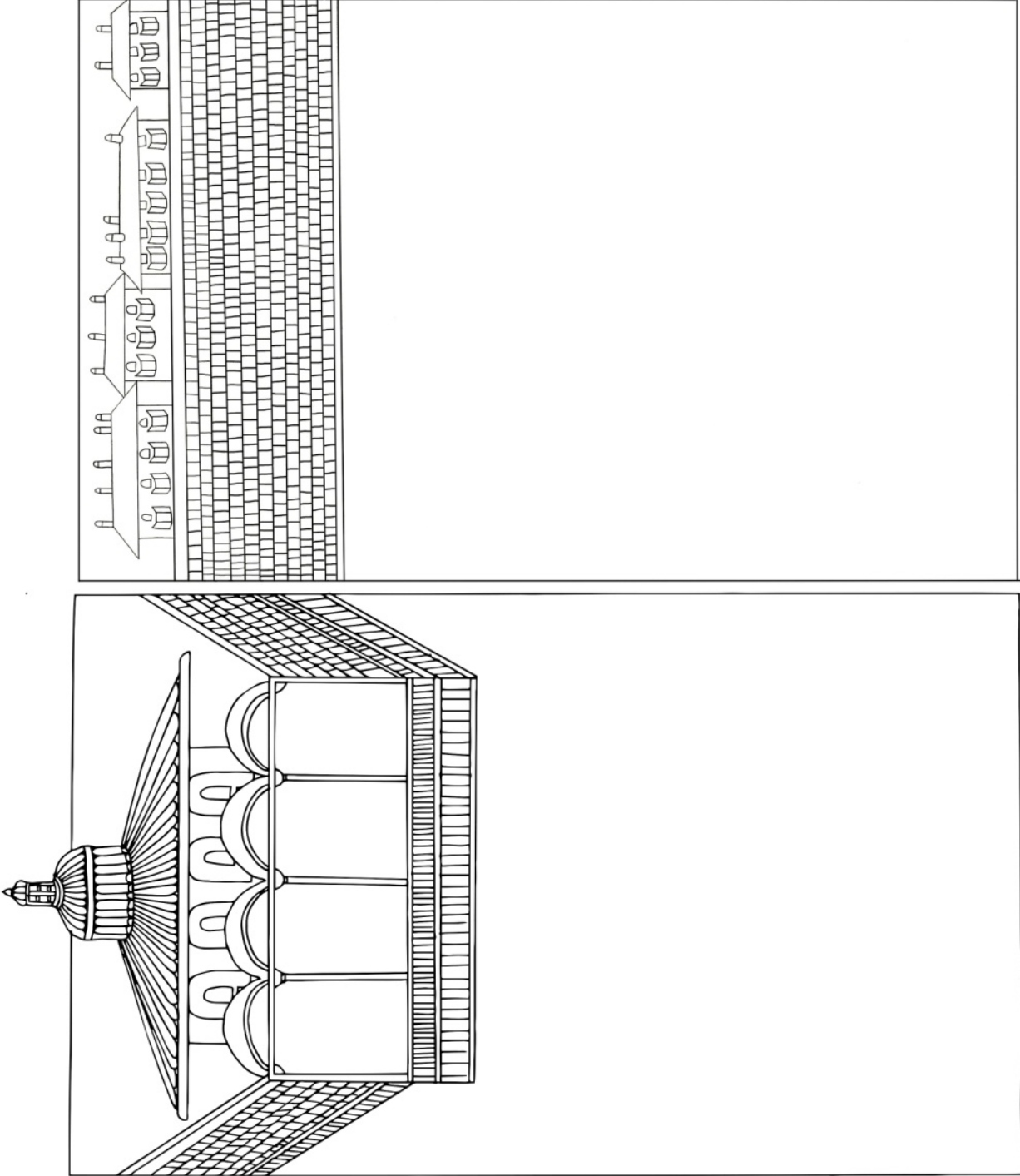
Çizim 112. Figür oran-orantı (TSMK,
A. 3593, y. 13b)



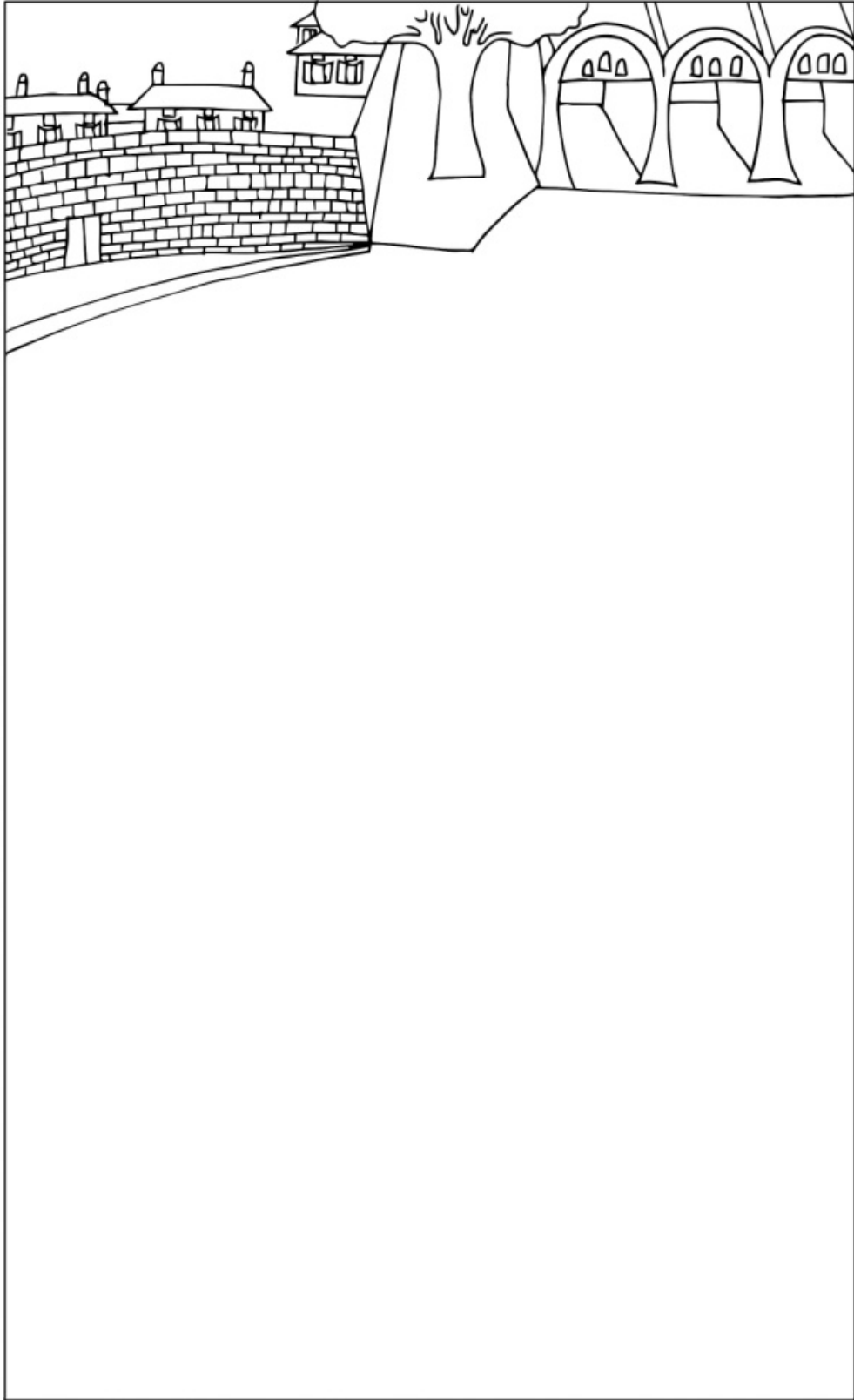
Çizim 113. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 6b-7a)



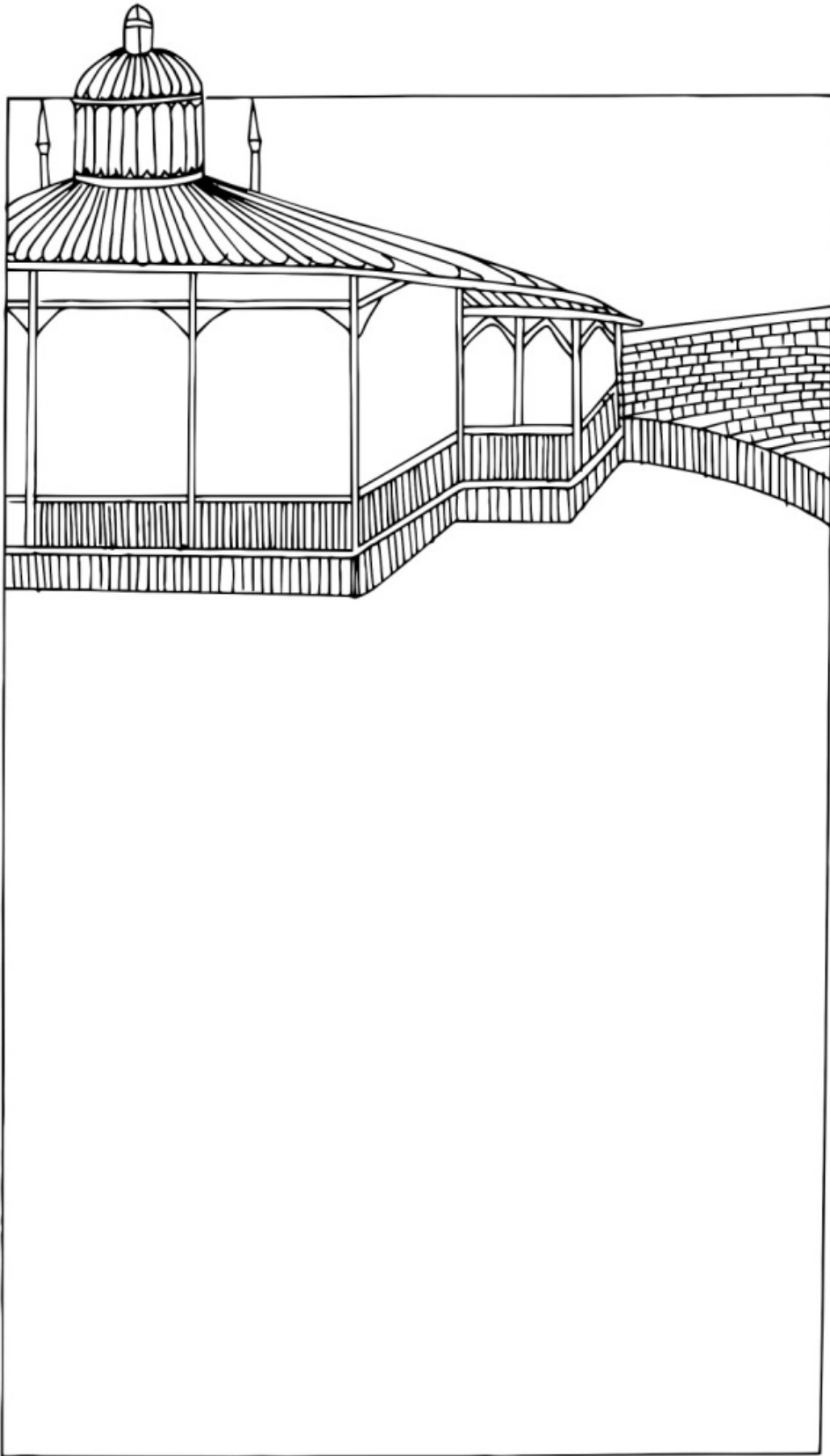
Çizim 114. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 10b-11a)



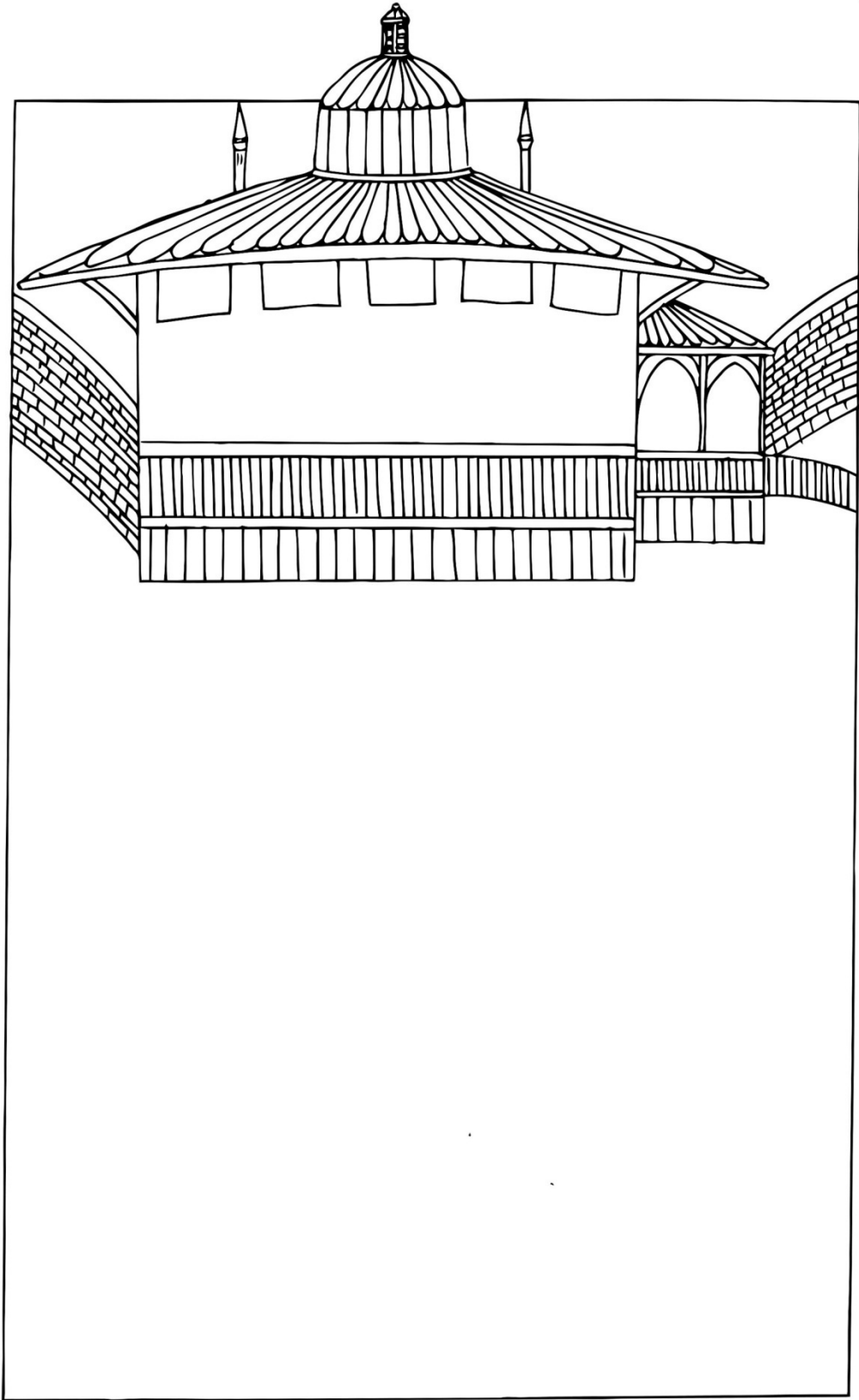
Çizim 115. Mîmari detay (TSMK, A. 3593y. 89b-90a)



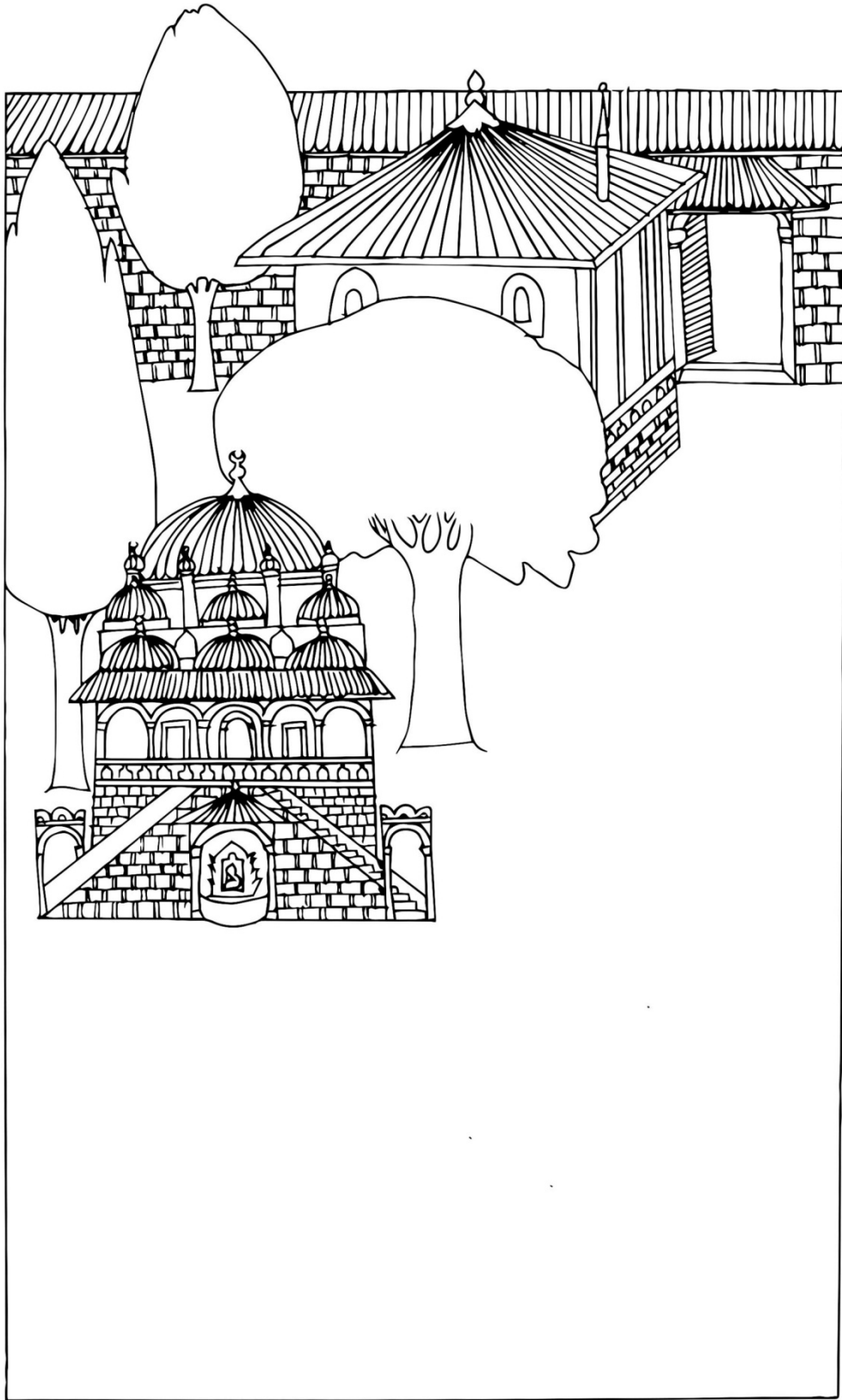
Çizim 116. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 92b)



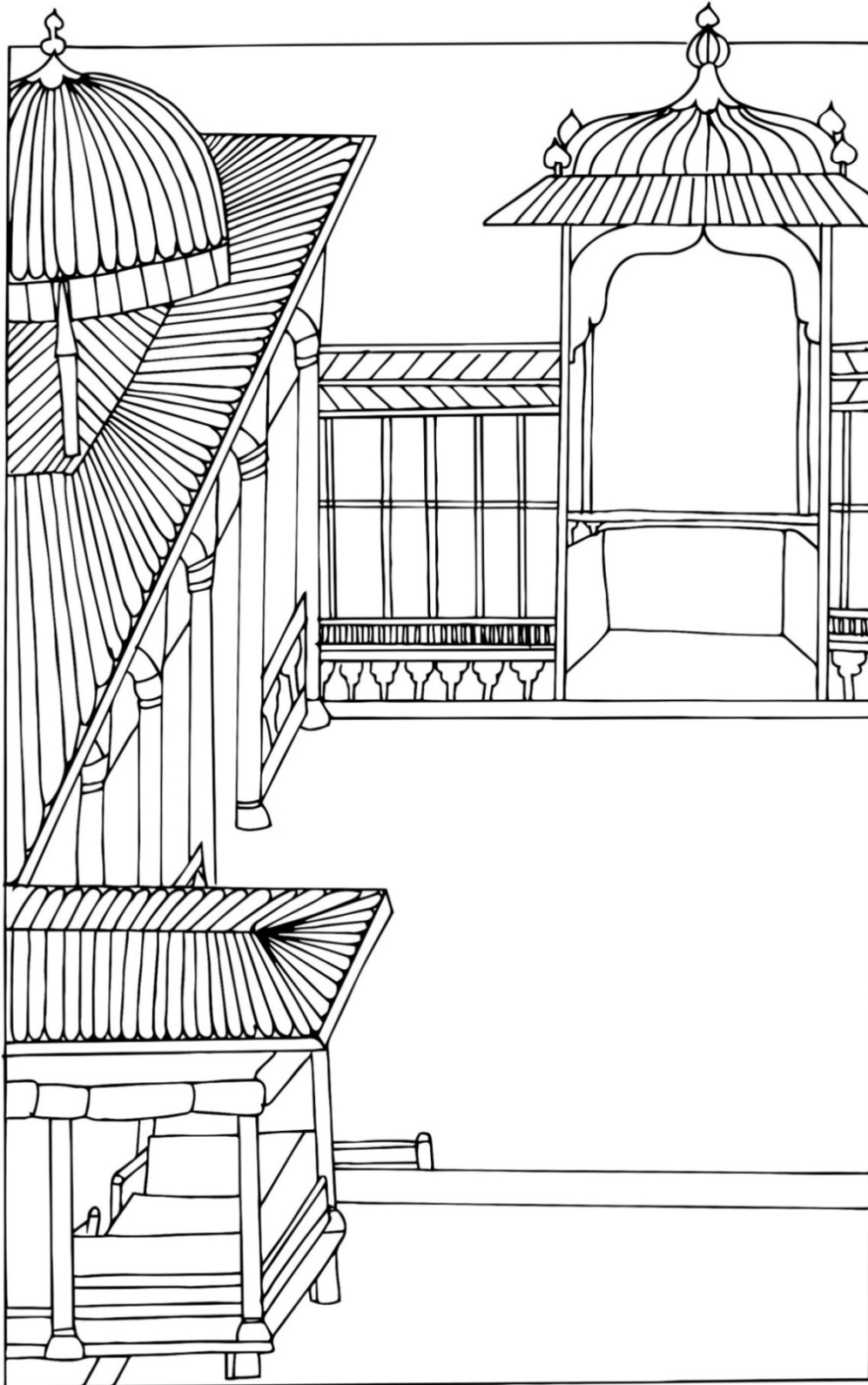
Çizim 117. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 113a)



Çizim 118. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 126a)



Çizim 119. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 173b)



Çizim 120. Mîmari detay (TSMK, A. 3593, y. 175a)

KAYNAKÇA

AKTEPE Münir, “Ahmed III” madd. , *DİA*, 1989, c. 2, s. 34.

AND Metin, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.

AND Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, YKY, İstanbul 2014.

ARIK Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, İş Bankası Yay.

ARSEVEN Celal E., *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1973.

ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1986.

ATASOY Nurhan, *Otağ-ı Hümayun*, İstanbul 2000.

ATIL Esin, *Levni ve Surname*, Koçbank Yayınları, İstanbul 1999.

ATIL Esin, “The Story of an Eighteenth Century Ottoman Festival”, *Muqarnas*, Essays in Honor of Oleg Grabar contributed by his students, Leiden 1993, c. 10, s. 181.

AYNUR Hatice, “Sûrnâme” madd. , *DİA*, 2009, c. 37, s. 565.

BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz, RENDA Günsel, TANINDI Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.

ÇAĞLARCA Sadettin, *Altın Kesit*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997.

ÇAĞMAN Filiz, “Anadolu Türk Minyatürü” madd. , *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, İstanbul 1982, c. 5, s. 942.

DEVİREN Deniz, *Altın Oran ve Grafik Sanatlarda Kullanımı*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, 51.

DİKMEN Hamit, “Seyyid Vehbî” madd. , *DİA*, 2009, c. 37, s. 74.

DİKMEN Hamit, “Seyyid Vehbî’nin hayatı, eserleri ve sanatçı kimliği”, Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2004, c. 4, sy. 1, s. 3.

DURAN Tülay, *Padişah Portreleri*, Tarihi Araştırmalar Vakfı, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul 1999, s. 205.

ELMAS Hüseyin, *Nakkaş Osman Ve Levnî’ye Ait Surnâme Minyatürlerinin Kompozisyon Ve Renk Açısından Değerlendirilmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1994, s. 16.

ERKAN Davut, “Matrakçı Nasûh’un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar”, *Osmanlı Araştırmaları*, 2011, sy. 37, s. 181.

EROĞLU Süreyya, *Surname-i Hümayun ve Surname-i Vehbi Bağlamında Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000, s.30.

ESA, YEM Yayınları.

FETVACI Emine, *Sarayın İmgeleri*, YKY, İstanbul 2013.

İREPOĞLU Gül, *Levni nakış şiir renk*, T.C Kültür Bakanlığı Yay. , İstanbul 1999.

İREPOĞLU Gül, “Ressam Levnî Şair Levnî”, *P Sanat Kültür Antika*, 1997, sy. 8, s. 96.

KARAÇOBAN Mete, *Resim Sanatında Kompozisyon ve Desen İlişkisi*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2016, s. 15.

KILIÇ Hüsnâ, *16-18 yy. Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2015, s. 50.

MAHİR Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2012.

MEB, Ankara 2011.

ÖZCAN Abdülkadir, “Lale Devri” madd. , *DİA*, 2003, c. 27, s. 82.

ÖZCAN ÖZER Nermin, “Levni Abdülcélil Çelebi”, *Eyüpsultan Sempozyumu VI*, İstanbul 2003, s. 285.

RENDA Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977.

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur, “Altın Oran” madd. , *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*, 1996, s. 18.

TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, İş Bankası Yayınları, Ekim 1996.

TULUM Mertol, *Surnâme: Sultan Ahmet’in Düğün Kitabı*, Kabalcı yayınları.

TURANÎ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara 1983, 3. Baskı.

UĞUR Ahmet, “Selimnâme” madd. , *DİA*, 2009, c. 36, s. 440.

YALÇIN Şehnaz, “Levnî” madd. , *DİA*, s. 154.

DİZİN

A

Abdülcelil Çelebi, 6, 9, 257
 Ağaç, 39, 142
 Alay, 7
 Altın, 2, 11, 22, 45, 55, 62, 69, 80, 87, 94,
 101, 107, 113, 119, 125, 136, 142, 154,
 160, 170, 180, 187, 194, 200, 206, 212,
 218, 224, 230, 237, 243, 256, 257
 Altın oran, 2, 45, 55, 62, 69, 80, 87, 94,
 113, 136
 Avrupa, 6, 8
 Aynalıkavak Kasrı, 180

B

Batı, 7
 Bütünlük, 11, 21, 32, 39, 45, 62, 69, 80,
 87, 94, 101, 107, 113, 119, 125, 136,
 142, 147, 154, 160, 170, 180, 187, 194,
 200, 206, 212, 218, 224, 230, 237, 243,
 245

Ç

Çadır, 87, 136, 180

D

Damat İbrahim Paşa, 8
 Dekoratif, 4
 Denge, 21, 39, 45, 55, 62, 69, 80, 87,
 107, 119, 136, 170, 180, 187, 218, 224,
 230, 237, 243
 Derinlik, 21, 32, 187, 244
 Devamlılık, 21, 32, 39, 45, 55, 62, 69, 80,
 87, 94, 101, 107, 113, 119, 125, 136,
 142, 147, 154, 160, 170, 180, 194, 200,
 212, 218, 224, 230, 243
 Dilsûznâme, 3
 Divân-ı Ali Şîr Nevâî, 4
 Düğün, 7, 224, 230

E

Estergon ve Estonibelgrad, 4

F

Fatih Sultan Mehmed, 3
 Figür, 1, 21, 55, 62, 244, 257

G

Geleneksel, 1
 Gümüş, 45, 147, 154, 170, 224

H

Hacim, 1, 21, 39, 94, 206, 212, 237
 Haliç, 180, 187, 206
 Halk, 55, 62, 119, 170, 244
Hamse-i Hüsrev Dehlevî, 3
 Hiyerarşi, 21, 39, 45, 62, 69, 80, 87, 136,
 142, 160, 170, 187, 206, 212, 218, 237,
 243
Hüsrev ü Şirin, 3

I

II. Bayezid, 3, 4
 III. Ahmed, 1, 6, 7, 8, 9, 237
 III. Murad, 5, 6

İ

İskendernâme, 3

K

Kalyon, 32, 187
 Kanuni Sultan Süleyman, 4, 5
Kebir Musavver Silsilenâme, 6
Kelile ve Dimne, 3
 Kethüda Ağa, 218
 Kompozisyon, 1, 2, 6, 16, 17, 21, 32, 39,
 45, 55, 62, 69, 80, 87, 94, 101, 107,

113, 119, 125, 136, 142, 147, 154, 160,
170, 180, 187, 194, 200, 206, 212, 218,
224, 230, 237, 243, 244, 256
Kontrast, 45, 119, 147

L

Lale Devri, 7, 8, 244, 257
Leke, 14, 15, 21, 39, 45, 55, 62, 69, 81,
87, 94, 101, 107, 113, 119, 125, 136,
147, 154, 160, 170, 180, 187, 194, 206,
212, 218, 224, 230, 237, 243
Levha, 32, 69, 80, 187, 194
Levnî, 1, 2, 6, 7, 9, 10, 21, 32, 45, 55, 62,
69, 80, 94, 101, 107, 119, 125, 136,
142, 147, 154, 160, 187, 212, 224, 230,
237, 243, 244, 245, 256, 257

M

Mantıku't-Tayr, 4
Matrakçı, 4, 256
Mecmu'î Menâzil, 4
Mecmua-i eş'âr, 4
Mîmari, 1, 2, 244, 245
Minyatür, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 142, 244

N

Nahıl, 224
Nakkaş Osman, 5, 6, 256, 257
Nigarî, 5
Nohudî, 21, 55, 62, 69, 119, 142, 147,
154, 160, 170, 212, 218, 224, 230, 244
*Nüzhet(ü'l-esrar)ü'l-ahbar der-sefer-i
Sigetvar*, 5

O

Okmeydanı, 32, 62, 69, 125, 194, 200,
212, 218
Osmanlı İmparatorluğu, 1, 4
Otağ-ı hümayun, 32

P

Padişah portreciliği, 5
Pastel, 1, 125, 142, 160, 218, 224, 244
Perspektif, 11, 206

R

Renk, 1, 2, 7, 45, 55, 62, 80, 113, 142,
160, 170, 187, 194, 206, 230, 243, 244,
257
Ressam, 3, 7
Ritim, 11, 21, 32, 39, 45, 55, 62, 69, 80,
87, 94, 101, 107, 113, 119, 125, 136,
142, 147, 154, 160, 170, 180, 187, 194,
200, 206, 212, 218, 224, 230, 237, 243

S

Sadrazam, 7, 32, 55, 69, 170
Sahne, 21, 32, 55, 69, 80, 87, 94, 101,
107, 119, 125, 170, 187, 243
Saray, 21
Selimnâme, 4, 257
Sultan, 55, 80
Surnâme-i Vehbî, 1, 2, 6, 8, 9, 244, 245
Süleymannâme, 3
Sünnet düğünü, 6, 7
Süsleme, 8

Ş

Şehinşehnâme, 5
Şehnâme-i Melik-i Ümmî, 4
Şehname-i Selim Han, 5
Şehzade, 6
Şemail-nâme-i Al-i Osman, 5
Şenlik, 6, 7, 8

T

Tarih-i Feth-i Şikloş, 4
Tarih-i Sultan Bayezid, 4
Tarih-i Sultan Süleyman, 5
Tasarım ilkeleri, 10

Tasvir, 10, 21, 45, 55, 62, 69, 80, 87, 94,
 101, 107, 119, 125, 136, 154, 160, 170,
 206, 212, 218, 237, 243
 Topkapı Sarayı, 2, 6, 224
 Tören, 7
 TSMK, 1, 21, 32, 39, 45, 55, 62, 69, 80,
 87, 94, 101, 107, 113, 119, 125, 136,
 142, 147, 154, 160, 170, 180, 187, 194,
 200, 206, 212, 218, 224, 230, 237, 243
Tuhfetü'l-ahyâr, 4
 Tulumcular, 55, 69

V

Vehbî, 1, 2, 7, 8, 9, 32, 39, 80, 125, 147,
 187, 256

Y

Yavuz Sultan Selim, 4, 5
 Yay, 7, 32, 39, 45, 62, 80, 87, 101, 113,
 119, 125, 136, 170, 200, 212, 237
Yusuf u Züleyha, 3

Z

Ziyafet, 7, 55, 107
Zübdetü't-Tevarih, 5

7. EKLER

7.1. Eser Raporu 1

Eser Sahibi: Levnî

Uygulayan: Selin Doğanay

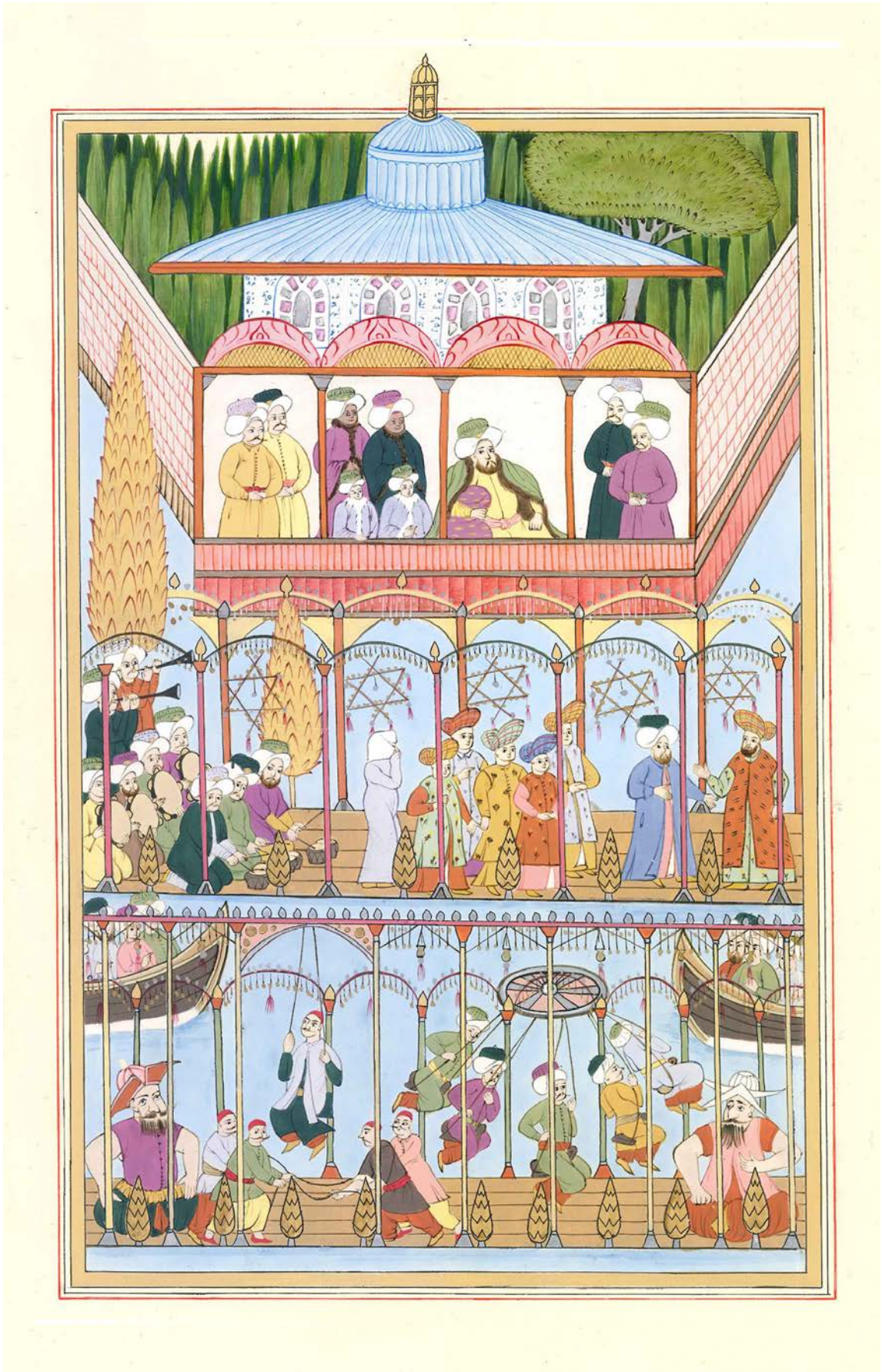
Konu: Haliç'te yapılan gece gösterileri (89b-90a)

Özellik: Replika

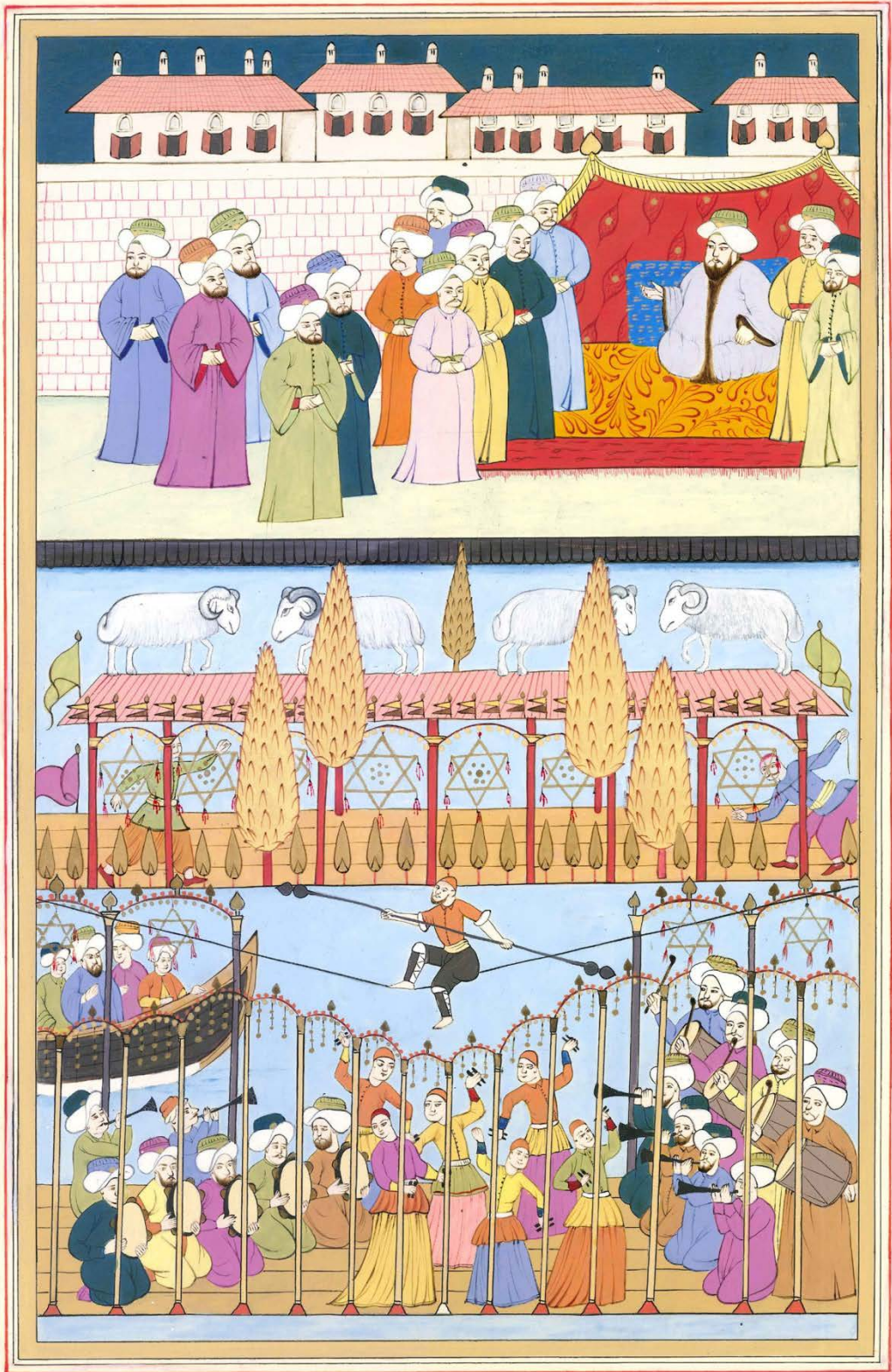
Ebatlar: 21x33

Teknik: Murakka üzerine altın, guaş, suluboya, akrilik boya kullanılarak, tarama ve noktalama teknikleri uygulanmıştır.

Eser Hakkında Açıklama: Birebir kopya uygulaması için seçilen 89b ve 90a no'lu varaklar, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ne gidilip eser bizzat incelendikten sonra başlanmıştır. Orijinal ölçülere bağlı kalınarak eskizi alınan minyatürler, önce mevcut zemin rengine göre hazırlanmış murakkalar üzerine geçirilmiştir. Sanatçının kullandığı bütün ana ve ara tonlar tespit edildikten sonra uygulamaya başlanmıştır. Teknik bakımından bütün tarama ve noktalamalar; titiz incelemeler sonucunda, sanatçının fırçasına yakın olabilecek şekilde yapılmıştır.



REPLIKA 1 (Levnî, TSMK, A. 3593, y. 90a)



REPLIKA 2 (Levní, TSMK, A. 3593, y. 89b)

7.2. Eser Raporu 2

Eser Sahibi: Selin Doğanay

Konu: Lale Devri'nde Şenlikler

Özellik: Özgün tasarım

Ebatlar: 31,5x42

Teknik: Murakka üzerine altın, guaş, suluboya, akrilik boya kullanılarak, tarama, noktalama ve halkâr teknikleri uygulanmıştır.

Eser Hakkında Açıklama: Eser, tezin konusuyla bağlantılı olarak Lale Devri'ndeki şenlikleri konu almaktadır.

Mürdüm tonlarındaki murakka üzerine yapılan çalışmada; 22 ayar altınla işlenen çerçeveler, sayfanın sol üst ve sağ alt kısmına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Pembe tonlarında tarama tekniği ile renklendirilmiş İki büyük lale de farklı yönlerde çerçeveleri saracak şekilde tasvir edilmiştir. Çerçeveler ile laleler arasında kalan alanlarda ise deniz etkisi verilmeye çalışılmış ve belli yerlerde dalgalar oluşturulmuştur. Köşelerde, çerçeve dışına çıkarılmış kalyon ve at arabası da, Levni'nin minyatürlerindeki haliyle resmedilmiştir. Dalgaların arasına çizilen iki balık, renk ve biçim itibarı ile esere kattığımız yorumlardır.

Kompozisyonun sağ alt kısmındaki lalenin yaprağı üzerine, def çalan üç müzisyen ile sap kısmına tırmanmakta olan iki tulumcu çizilmiştir. Deplerin zilleri ve tulumcuların başlıkları altın ile işlenmiş, sakallarda tarama tekniği uygulanmıştır. Lalenin altındaki kısma ise Aynalıkavak Kasrı'ndaki seyir köşkü çizilmiştir. Çerçevenin tepesi, şenliklerde kullanılan gösteri direklerine benzetilmiş ve üstüne tırmanmış gösterici, aşağıdaki figüre gümüş maşrapa sarkıtırken tasvir edilmiştir. Sol üst kısımdaki lalenin yaprağı arkasına gizlenmiş, şenliklerdeki halktan dört figür yerleştirilmiştir. Lalenin üzerine ve çerçeveye tırmanmakta olan iki gösterici konmuş ve her iki lalenin arasına ip üzerinde dans eden rakkas figürü çizilmiştir. Figür elbiselerinde pastel tonlar tercih edilmiş ve kontürlemeler sanatçının fırçasına yakın bir tarzla yapılmıştır. Levni'nin *Surnâme-i Vehbî*'de kullandığı mîmari ayrıntılarda, geçişli tonlar verilerek kompozisyona dahil edilmiştir.

Çerçevenin etrafına, 3 cm'lik ölçünün içerisinde kalacak şekilde altın sulandırma tekniği ile yapılmış bitkisel ve hayvansal desenler yerleştirilmiştir. Bu desenler Levni'nin *Surnâme-i Vehbî*'de ve başka eserlerinde kullandığı ayrıntılardır. En son sepya renkli akrilik sulandırılarak çalışmanın belli yerlerinde gölgelendirme yapılmıştır.

Eserde, laleler iri resmedilerek vurgu sağlanmıştır. Şenliklerin esprili tutumları ise bu lalelerin arasına dağıtılarak hem Levni'nin tarzına dikkat çekmek hem de özgün yorumlarla farklılık sağlamak hedeflenmiştir.

