

NAKKAŞ OSMAN'IN PADİŞAH PORTRELERİNDE GÖRÜLEN KOZMİK KURGU VE İKTİDARI TALTİF EDİCİ UNSURLAR, LEVNÎ'NİN BU KALIBA GETİRMİŞ OLDUĞU YENİLİKLER¹

Zaliha Erdoğan **PEÇE²**
orcid.org/0000-0002-1573-2138

ÖZET

Bu çalışmamızda Osmanlı döneminde, geleneksel ikonografiye dâhil olan bir görsel imge kalıbının nasıl bir değişim ve yenilik sürecinden geçmek suretiyle sonraki yüzyıllara aktarıldığını tespit etmeye çalıştık. Bu cevabı bulabilmek adına Osmanlı İmparatorluğu'nda gerek idari, gerek sosyo-kültürel, gerekse sanat alanında değişimlerin yaşandığı 16. ve 18. yüzyıla ait 1579 tarihinde tamamlandığı düşünülen Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye (TSMK, H. 1563) ile III. Ahmed döneminde (1703-1730) tamamlandığı düşünülen Kebir Musavver Silsilenâme (TSMK, A. 3109) adlı iki ayrı padişah portre albümü içerisindeki Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait padişah imgelerini karşılaştırmayı uygun bulduk. Çalışmamız sonunda Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye adlı eserde Nakkaş Osman tarafından oluşturulup daha sonraki yıllarda diğer nakkaşlar tarafından da devam ettirilen bir padişah portre kalıbının yaklaşık iki yüzyıl sonra Levnî tarafından ne şekilde yorumlanarak Kebir Musavver Silsilenâmeye yer aldığını ve bu doğrultuda geleneksel bir formun, aktarılmış olduğu zamanın ruhunu da barındıracak şekilde nasıl yeni bir forma dönüştürüldüğünü tespit etmeye çalıştık .

Anahtar: Kelimeler: Padişah portreciliği, Geleneksel Türk Sanatları, Osmanlı Resim Sanatı, Minyatür, Yenilik, Kozmoloji, Yer-gök, Perde, İktidar sembolleri, Lâle Devri, Nakkaş Osman, Levnî, Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, Kebir Musavver Silsilenâme

ABSTRACT

THE COSMIC CONSTRUCTION AND THE ELEMENTS THAT SUBLIMATE THE POWER AT SULTAN PORTRAITS OF NAKKAŞ OSMAN AND LEVNÎ'S NEW APPROACH TO THEM

In our work, we aimed at identifying the process of change and innovation experienced by a traditionalized form and its transfer to following centuries in Ottoman period. At this point, we find it suitable to consider the 16th and 18th centuries as our scale when Ottomans experienced changes in both politics and art and to compare the images of sultans' portraits included in two separate albums by Nakkaş Osman and Levnî. We determined two portrait albums of sultans to set the example and compare, namely: Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, which dated around 1579 and Kebir Musavver Silsilenâme which completed during the reign of III. Ahmed (1703-1730). In our paper, we try to define the style of Levnî two centuries later while interpreting the form of sultans' portraits, which were created by Nakkaş Osman in the artwork named Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye for the first time and followed by other painters in years to come, and their way of practicing in Kebir Musavver Silsilenâme; and we will show how a traditional form is transformed into new one by consisting of zeitgeist within itself in Ottomans.

Key words: Sultans' portraits, Traditional Turkish Arts, Ottoman Painting Art, Miniature, Cosmology, Earth-sky, Curtain, Power Symbols, The Tulip Era, Nakkaş Osman, Levnî, Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, Kebir Musavver Silsilenâme

¹Bu makale 2015 tarihli "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması" başlıklı tezden güncellenerek kaleme alınmıştır.

²Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları, Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi, zalihapecce@gmail.com,

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve sosyokültürel açıdan gücünün doruk noktasına eriştiği bir dönemdir. Bu yüzyıla tekabül eden III. Murat döneminde Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilil-Osmâniyye* adlı eser için yapmış olduğu portreler padişah portreciliğinde yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Şemâilnâme olarak da bilinen bu eserin (Atasoy, 1999, s. 215) III. Murat için ve Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa için hazırlandığı düşünülen iki önemli nüshası bulunmaktadır. III. Murat için yapılmış olan ilk nüsha Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde (TSMK, H. 1563) olup eserlerdeki minyatürler Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Bu ilk nüsha ile aynı yıllarda yapılmış olan Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'ya ait olan diğer nüsha ise İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir (İÜK, T. 6087) ve minyatürlerinin Nakkaş Ali tarafından yapıldığı düşünülmektedir. *Şemâilnâme*'nin bunlardan başka Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde TSMK, H. 1562 ve TSMK, H. 1265 envanter numaralarına sahip iki ayrı nüshası daha bulunur. Bu nüshalardan 1562 envanter numaralı olan çok zarar görmüş, 1265 envanter numaralı olan nüshanın minyatürleri ise ehil olmayan nakkaşlar tarafından yapılmıştır (Renda, 1973, s. 456).

Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilil-Osmâniyye'nin tarihi tam olarak bilinmemektedir. Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali tarafından resimlenen ilk iki nüshada Sokullu Mehmed Paşa'ya methiye içeren bir bölümün olmasından ötürü araştırmacılar bu iki nüshanın Sokullu Mehmed Paşa'nın öldürüldüğü Eylül 1579 tarihinden önce yapıldığını düşünürler (Çöteloğlu, 2012, s. 20).

Şehnâmecî Seyyid Lokman tarafından kaleme alınmış eserde Osman Gazi'den Sultan III. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının görünüş ve özelliklerinin anlatıldığı bir metne Nakkaş Osman'a ait 12 adet tam sayfa halindeki padişah portreleri eşlik eder. Lokman "sebeb-i telif-i risale" alt başlığı altında eseri yazma sebebini "şehnâmecî ve ekibinin çalışması için son derece gerekli olan geçmiş sultanların hilyelerinin tespiti" olarak belirtir (Çağman, 2000, s. 165). Zira Fatih Sultan Mehmed'den önceki padişahların hiçbiri kendi portresini yaptırmamış olduğundan Sultan II. Mehmed'den önceki padişahların fizyonomileri yalnızca tarihi

metinlerde anlatıldığı kadarıyla bilinmekteydi (Çöteloğlu, 2012, s. 21).

Seyyid Lokman, *Şemâilnâme*'de, portrelerin yapım sürecinde, portresi yapılacak olan padişahların özelliklerini saptamak için Nakkaş Osman ile birlikte araştırma yaptıklarını bu süreçte bazı padişahların portrelerini bulduklarını, bazıları ise bulamadıklarını belirtir (Çağman, Tanındı, 1979, s. 60). Lokman ayrıca ilk padişahlara ait bulamadıkları portrelerin Frenk sanatçılarda olduğunu tespit ettiklerini, durumu Sokullu Mehmed Paşa'ya ileterek, bu portreleri onun yardımı ile Frenk sanatçılardan temin ettikleri bilgisini verir (Atasoy, 1972, s. 2; Çağman, Tanındı, 2012, s. 60).

Sokullu Mehmed Paşa bu talep üzerine Venedik Balyosu Niccoló Barbarigo'dan Venedik'te bulunan Osmanlı padişahlarının portrelerini istemiş; Barbarigo, bahsedilen portrelerden haberi olmadığını, Sokullu'nun aslına hiç de benzemeyen baskı örneklerini duymuş olabileceğini, bu örneklerin ise görülmeye değer olmadığını belirtmiştir (Çöteloğlu, 2012, s. 21). Bu cevaba rağmen Sokullu Mehmed Paşa isteğini yinelemiş, bunun üzerine Venedik'te bulunan padişah portreleri araştırılmış, ancak araştırma sonunda bulunan gravür ve baskı örnekler yetersiz görüldüğünden yeni bir padişah portre serisi hazırlanmasına karar verilmiştir (Çöteloğlu, 2012, s. 21). Arşivlerde bulunan yazışmalardan bu yeni hazırlanan portre serisinin 5 Eylül 1579 yılında, Donado kalyonuna yüklendiği anlaşılmaktadır (Çöteloğlu, 2012, s. 21). Bu portrelerin Venedik'ten getirildiği, karşılaştırılmalar yapıldıktan sonra da *Şemâilnâme*'nin tamamlandığı kabul edilir (Çöteloğlu, 2012, s. 21).

1579'da Donado kalyonuyla İstanbul'a getirildiği düşünülen padişah portrelerinin, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan Venedikli ressam Paolo Veronese'ye veya atölyesine atfedilen yağlıboya portreler olduğu düşünülmektedir (Çöteloğlu, 2012, s. 20).

Lokman ve Nakkaş Osman elde ettikleri bu portreleri kendilerinde mevcut olan portrelerle karşılaştırıp bunların gerçeğe uygun olduklarını saptadıktan sonra mevcut portreleri, *Şemâilnâme* portreleri için örnek olarak kullandıklarını, çeşitli kaynakları inceleyip her padişahın elbisesi, görünüşü ve hallerini eski eserlerden tespit ettikten sonra eseri hazırlamaya başladıklarını belirtir (Anafarta, 1966, s. 11).

Şemâilnâme ile birlikte bir Osmanlı hanedan portre albümü olarak ilk kez ortaya çıkan silsilenâme, yeni bir tür olarak Osmanlı minyatür sanatına girmiş, bu silsilenâme geleneği daha sonraki dönemlerde de devam ettirilmiştir (Renda, 2002, s. 492). Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme* için yapmış olduğu portreler Osmanlı padişah portreciliğinin klâsik kalıplarını teşkil ederek bir padişah portre ikonografisi oluşturmuş, oluşan bu ikonografi daha sonra yapılan resimli tarih ve tek portre çalışmalarında korunarak devam ettirilmiştir. Nakkaş Osman'ın bu portre kalıpları iki yüzyıl kadar sonra Levnî tarafından yepyeni bir anlayışla yeniden yorumlanmıştır.

16. yüzyılın ardından 18. yüzyıl da padişah portreciliğinde bir başka değişim yaşanmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısına tekabül eden Lâle Devri (1718-1730) Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa ile yeni siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerin oluşmaya başladığı ilk modernleşme (Batılılaşma) ve sivil reform döneminin başlangıcıdır (Renda, 2004, s. 5; Özcan, 2003, 82; Aktepe, 1989, s. 37; İrepoğlu, 2000, s. 378). Yaşamın tadını çıkarma arzusunun dayalı dünya görüşünün benimsendiği (İrepoğlu, 2000, s. 378), Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa önderliğinde sıkça düzenlenen abartılı eğlencelerin, kültürel ve teknik yeniliklerin önüne geçtiği Lâle Devri'nde (İrepoğlu, 2003, s. 73), görkemli saraylar ve köşkler ile önemli bir eğlence ve gezinti yeri haline gelen Sâdâbâd, padişahın ve çevresinin sıkça vakit geçirdiği bir yere dönüşmüştür (Renda, 2004, s. 6; Özcan, 2003, 82; Aktepe, 1989, s. 37)

İmparatorluğun eski gücünü kaybedip, halkın ağır vergiler ile ekonomik açıdan belinin büküldüğü, işsizliğin arttığı, esnafın sıkıntıya düştüğü, yapılan askeri reformların yeniceşeriler arasında hoşnutsuzluk yarattığı, devlet mevkilerindeki görevlendirilmelerde adam kayırmacılığın yaşandığı bu süreçte, ordusunun başında sefere çıkan yüce hakan algısı, yerini gelenekleri zedeleyecek dereceye ve israfı varan eğlence düşkünlüğü ile halk, yeniçeri ve ulema tarafından eleştirilene maruz kalan padişaha (Özcan, 2003, 83; İrepoğlu, 1999, s. 24; Atıl, 1999, s. 20, 21) devretmiştir.

Avrupa ile sosyal, kültürel, siyasi vb. her alanda etkileşimin arttığı (Renda, 2004, s. 5-6; İrepoğlu, 2000, s. 385) Lâle Devri'nde tüm bu etkileşimlerden minyatür sanatı ve padişah portreciliği de nasibini almıştır. İşte bu dönemde

Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) için yapmış olduğu padişah portreleri bizce üzerlerinde bu değişimin izlerini taşırlar.

Kimi araştırmacılar *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki Levnî'ye ait padişah portrelerinin onun erken dönem çalışmaları olduğunu, Levnî'nin II. Mustafa döneminde yapımına başladığı bu portreleri III. Ahmed döneminde tamamlamış olduğunu belirtirler (İrepoğlu, 1999, s. 78).

Kebir Musavver Silsilenâme, içerisinde yer alan portrelerin metne sadık kalınmayarak hazırlanmış olduğu ilk silsilenâme örneğidir (İrepoğlu, 2000, s. 380). Eserde padişahlara ait bilgilerin bulunduğu metin, III. Selim döneminde, şair Münib tarafından yazılarak esere sonradan eklenmiş olduğundan Levnî portrelerini elde mevcut bir metin olmaksızın resmetmek zorunda kalmıştır (İrepoğlu, 2003, s. 75).

Osmanlı padişah portreciliğinde bir dönüm noktası oluşturan bu portre serisi, silsilenâme olarak tanımlanmasına karşın, alışılmış silsilenâmelerde olduğu gibi Hz. Âdem ve Hz. Havva'dan başlamak yerine Osman Gazi'den başlar.

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

Levnî'ye ait bu 23 portreye ek olarak esere, 18. yüzyıl boyunca Rafael ve onun ekolünü devam ettiren sanatçılar tarafından sırası ile Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman, Sultan III. Mustafa, Sultan I. Abdülhamid ve 19. yüzyılda da Konstantin Kapıdağlı tarafından Sultan III Selim ve Sultan IV. Mustafa portreleri eklenmiştir (Renda, 1996, s. 144) .

Levnî, *Kebir Musavver Silsilenâme* için yapmış olduğu padişah portrelerinde Nakkaş Osman'ın geleneksel kalıplarına bağlı kalmakla birlikte geleneksel kalıpları dönemin Batı etkisi ile harmanlayarak Osmanlı padişah portreciliğinde yepyeni bir portre kalıbının oluşmasını sağlamıştır. Levnî'nin hazırlamış olduğu bu yeni portre kalıbı da Nakkaş Osman'ın portre kalıbı gibi kendinden sonraki döneme örnek teşkil etmiştir. Bundan sonra yapılan padişah portre ça-



Osman Gazi



Orhan Gazi



Murad Hüdavendigâr



Yıldırım Beyazıt



Çelebi Sultan Mehmed



Sultan II. Murad



Fatih Sultan Mehmed



II. Beyazıt



Yavuz Sultan Selim



Kanuni Sultan Süleyman



Sultan II. Selim



Sultan III. Murad

ışmalarında Levnî'nin bu yeni portre kalıbı kullanılmaya başlanmıştır. Levnî'nin oluşturmuş olduğu bu yeni kalıplar Osmanlı padişah portreciliğinde, minyatürden Avrupa tarzı yağlı boya tablolara geçişte bir ara dönemi teşkil etmiştir.

Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait padişah portrelerini içeren bu iki yazma ile ilgili verilen bilgilerin ardından Levnî'nin Nakkaş Osman kalıplarına getirmiş olduğu yenilikleri anlayabilmek için her iki eserde yer alan padişah portrelerini mekân olgusu ve figür anlayışı açısından incelemek, yerinde bir hareket olacaktır.

Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye'de Yer Alan Padişah Portreleri

Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme* minyatürlerini mekân açısından irdelediğimizde padişahların kemerli bir nişin altında oturdukları görülür (bkz. Görsel 1). Osman, bu mekân kurgusunu daha geniş açıdan başka minyatürlerinde de defaten kullanmıştır. Onun *Hünernâme I* için yapmış olduğu minyatürlere baktığımızda (bkz. Görsel 2) *Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye*'de padişahın içerisinde resmedildiği kemerli nişin, tahta denk düşen yerden yüksekçe bir mekân olduğu net bir şekilde görülür.

Bu mekân kurgusunda en dikkat çeken unsur kemer elemanıdır. Tüm seri boyunca padişahlar, bir kemer altında, Doğu kültürüne özgü bir biçimde oturarak resmedilmişlerdir. Padişahların bu şekilde kemer altında resmedilişleri bilinçli bir tercih olmalıdır. Zira pek çok kültürde peygamberler, azizler, manevi önderler ve hükümdarlar dünyevi ve uhrevi liderliklerine vurgu yapılcasına genellikle böylesi bir kemer altında resmedilmişlerdir (bkz. Görsel 3, Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6). Bu durum bizleri "kemer" unsurunun sembolik anlamını düşünmeye yönlendirir.

Kemer ve kubbe gerek Batı kültüründe gerekse İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe göğü, manevi âlemi, merkezi sembolize eder (Bruckhardt, 2017, s. 45, 104; Çaycı, 2017, 65, 200, 203, 207). Bu bağlamda kimi kaynaklarda, kemer elemanının gökselliğin yeryüzündeki yansıması olarak görüldüğü belirtilmektedir (Ögel,

Görsel 2
Bağdat'tan bir aslancının getirdiği aslanın, Osman Gazi'nin çizmesini yalaması, Nakkaş Osman, 1584-85, Hünername I, TSMK, H. 1523, y. 57b. Kaynak:Rado, 1969, s.1.



2014, c. 2, s. 203; Bektaş, Akkaya, 1990, s. 63, 85). Bu benzeşim bugün de sıkça kullandığımız gök kubbe kavramını doğurmuştur.

Gök unsurunun olduğu bir yerde çoğunlukla bir yer unsurunun varlığına rastlanır. Zira gök yerin, yer ise göğün tamamlayıcısı olan iki unsurdur. Yer ve gök birlikteliği tıpkı kubbe kavramında olduğu gibi gerek Batı gerekse İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe ve dahi İslâm inancında kendine yer bulmuştur (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188) . Bu doğrultuda Türk kozmolojisinde evrenin yer ve gökten müteşekkil olduğu (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188) ve bu iki unsurun bölünmez bir bütün olduğu kabul edilmiştir (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188). Kuran-ı Kerim'de "Göklerle yer bitişik bir halde iken, Yüce Allah onları birbirinden ayırdı"³ ve "Yeri bir karargâh, göğü bir bina (kubbe) yaptı"⁴ âyetleri de bahsi geçen yer-gök birlikteliğinin ve dahi kubbe-gök benzeşiminin İslâm inancındaki varlığını gözler önüne serer.

Yer-gök ikilisinin sultan ve iktidar kavramı ile de bir bağlantısı bulunur. Zira Türklerde Tanrı'nın izni ile tahta çıkan sultanın, yerin ve göğün arasında konumlandığına ve onun bulunduğu bu konumda göğü temsil eden Tanrı ve yeri temsil eden Yer-Su ruhlarının desteğini aldığına ve bu suretle güçlendiğine inanılmakta idi (Ögel, 2016, s. 31, 36, 94, 225; Taş, 2011, s. 202, 231). Gök ve yer birlikte hakanın gücünü arttırarak onun başarıya ulaşmasını sağlamakta idi (Ögel, 2014, c. 1, s. 307). Bu inanış Türklerde İslâmiyet sonrasında da kısmen devam ettirilmiştir.

Sultanın yer ve gök arasında, bu ikisinin desteği ile iktidarını sürdürüşü, Osmanlılarda padişahın siyasi ve ruhani iktidarı kendi bünyesinde birleştirmiş olması (Turan, 2017, s. 227, 228) şeklinde vücut bulur. Zira sultanın iktidarının göksel ve dünyevi kökenlerine işaret eden sultan-halife unvanı ikili iktidarın ifadesi (Turan, 2017, s. 228) olarak sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, bu ikisinin desteği ile iktidarda bulunuyor olduğuna işaret eder.

Öyleyse padişah bu ikili iktidarın sahibi olarak bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge, yerin ve göğün tam ortasında konumlanan, bu ikisini birleştiren bir unsur-

3 Bkz. Enbiya Suresi, 30. ayet.

4 Bkz. Mü'min Suresi, 64. ayet.

Görsel 3
İmparator Teodora ve heyeti, 547 öncesi, San Vitale Klisesi mozaiği, Ravenna. Kaynak: Grabar, 1953, s. 63.



Görsel 4
İncil yazarı Markos, Ada İncili, 8. Yüzyıl, Karolenj devri. Kaynak:Cetto, 1950, Levha 2.





Görsel 5
Rucellai Madonna,
13. yüzyıl, Duccio di
Buoninsegna. Kaynak:
Lenzini ve Micheletti,
1972, s.9.

Görsel 5
Rucellai Madonna,
13. yüzyıl, Duccio di
Buoninesegna. Kaynak:
Lenzini ve Micheletti,
1972, s.9.



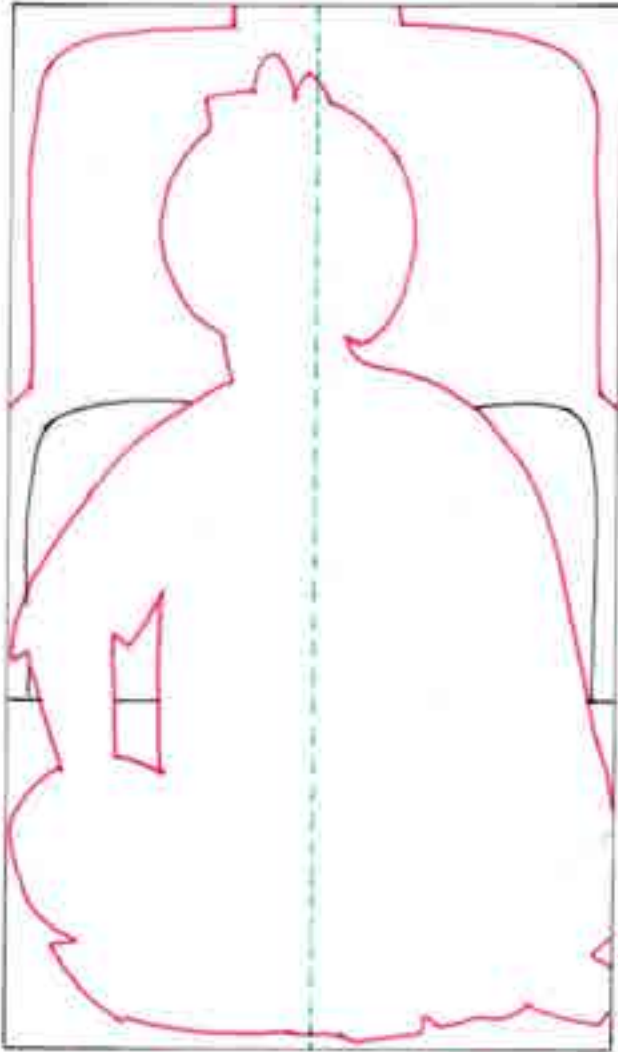
dur. Nakkaş Osman'ın bahsini etmiş olduğumuz padişah portrelerinde de bu düalizmin görsel tezahürünü görmek mümkündür. Bu portre kalıbında padişahın tam ortasında konumlandığı, onu çepeçevre saran mekânın inşasında kullanılan kemer ve padişahın üzerinde oturduğu zeminin (taht) birlikteliği, bahsini etmiş olduğumuz yer-gök ikilisine denk düşerek, sultanın bu ikisi arasındaki konumuna, bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge oluşuna, onun yersel ve göksel makamına, dünyevi ve uhrevi hayatın kesiştiği ideal düzene ve nizam-ı âleme atıf yaparak bir düalizm oluşturur. Sultanın mekânın tam ortasından geçen dikey aksın hemen üzerinde, merkezde dikey olarak konumlanması da yer ve gök birlikteliği üzerinden yol alan bir anlam katmanı içerir (bkz. Çizim 1).

Zira yerin ve göğün tam ortasında konumlanmış olan padişah imgesi, Türk kültüründe rastladığımız yeri ve göğü

birleştiren gök direğine, Kutup Yıldızı'na, hayat ağacına ve merkez kavramlarına atıf yaparak sultanın bu iki unsuru birleştiren bir merkez, bir gök direği, bir Kutup Yıldızı oluşuna işaret eder. Bu benzeşim İslam kültüründe de kendine yer bulmuş, bu minvalde Hz. Muhammed kimi kaynaklarda göğün direği olarak nitelendirilmiştir (Ögel, 2014, c. 2, s. 213).

Orhun Yazıtları'nda gök ile yer yaratıldığında, ikisi arasında insanoğlunun yaratıldığı ve insanoğlunun üzerine de Türk hakanlarının kağan olarak oturtulduğu belirtilmektedir (Ögel, 2016, s. 31, 36). Halkın üzerine hakan olarak oturmak, hakan ile halk arasında, yüce devlet ile millet arasında, dikey bir yükseklik ve mesafe anlayışını doğurur (Ögel, 2016, s. 94). Bu durum evren katları arasında kağan merkezli bir iletişim olduğunu göstermektedir (Taş, 2011, s. 231).

Çizim 1



Yine Türk kozmolojisinde Türk yurdunun ve dahi Türk hükümdarının evrenin merkezinde (Taş, 2011, s. 151; Bayat, 2015, s. 46), ruh âlemi ile madde âlemini, gök kubbe ile yer yüzünü birleştiren bir kutlu kapı, göğün kapısı olarak görülmekte olan “Altun” ya da “Temur Kazık” denilen Kutup Yıldızı’nın tam altında bulunduğu inanılmakta idi (Ögel, 2014, c. 1, s. 214; Gültepe, 2017, s. 446; Taş, 2011, s. 159)

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde *Şemâilnâme* minyatürlerinde padişah figürünün kompozisyonun merkezindeki dikey konumu bizce kendisi ile tebaası arasında tesis edilen dikey mesafeye, yer ve gök arasında bir gök direği, bir Kutup Yıldızı olarak konumlanışına vurgu yapar. Dünyevi ve uhrevi liderlik vasfı ile aynı zamanda bir merkez olan padişah, oturduğu bu merkezi konumda yer ve gök

âlemini birleştirerek nizam-ı âlemi sağlayan bir gök direği hükmündedir. Bize göre Nakkaş Osman, inşa ettiği bu kurgu ile yerin ve göğün yüce hükümdarı kelamını görsel dile aktarmayı murat etmiş olabilir.

Bu seride mekânın nişli bir kemer olması da yer ve gök birlikteliğini yineleyen unsurlardan biridir. Bilindiği üzere camilerde, kible yönündeki duvar üzerinde bulunan mihrap da kemerli bir niştir. Bu kemerli niş, belli bir yöne doğru (Kâbe), maddi (bedenen) ve manevi (ruhen) bir yönelişin gerçekleştiği yer (makam) olup, namaz esnasında mihraba geçen imam, bu mekânda fiziki olarak cemaatin önüne geçmek sureti ile tüm topluluğa namaz kıldırarak bir liderlik görevini icra eder.

İşte tıpkı bunun gibi Nakkaş Osman’ın minyatürlerinde de padişah bulunduğu nişli mekânda tebaasına gerek dünyevi gerekse manevi liderlik yaparak onları hakikate yönelten bir lider vasfına sahiptir. Bu minyatürlerde padişah, adeta yerin ve göğün bir araya getirildiği ideal bir düzenin kusursuz hükümdarı olarak örgütlenmiştir.

Nakkaş Osman’ın portrelerinde kullanmış olduğu kemerlerle ilgili bir başka ilginç durum ise padişahın içerisinde oturduğu mekânın çatısını teşkil eden bu kemerlerin sultanın içinde oturduğu mekânı şekil itibari ile bir “yurt tipi”⁵ Türkmen çadırına dönüştürmüş olmasıdır (bkz. Görsel 7; bkz. Çizim 1). Yurt tipi çadırın Türklerdeki kozmik manası göz önünde bulundurulduğunda bizce bu kurgu kompozisyonun genelinde hâkim olan yer ve gök birlikteliğini desteklemek amacı ile nakkaş tarafından bilinçli olarak tesis edilmiştir.

Çadır ve dahi yurt tipi çadır Türklerde yer ve gökten oluşan, bu ikisini birbirine eklemeyen evren kozmolojisinin küçük bir modelini oluşturur (Arslan, 2014, s. 29). Çadırın üst kısmı (tavan) göğü sembolize ederken bu kısımdaki dışarıya açılan açıklık ise göğe açılan kapıyı, yeri ve göğü birleştiren gök direğini (kutup yıldızı) sembolize eder (Ögel, 2014, c. 1, s. 219). Çadırın direği de gökle yer arasına atılmış bir eksen olup yine yeri ve göğü birleştiren gök direğini,

⁵ “yurt tipi” Türkmen çadırı, genel olarak Türk topluluklarının birçoğunda görülen bir çadır tipi olup bu yapı muhtemelen Hun devrinden beri aynı şekilde devam ettiğini belirtir. Bkz. Çoruhlu, 2011, s. 121.

Görsel 7
Yurt tipi Türkmen
çadırı. Kaynak: Çoruhlu,
2011, s. 121.

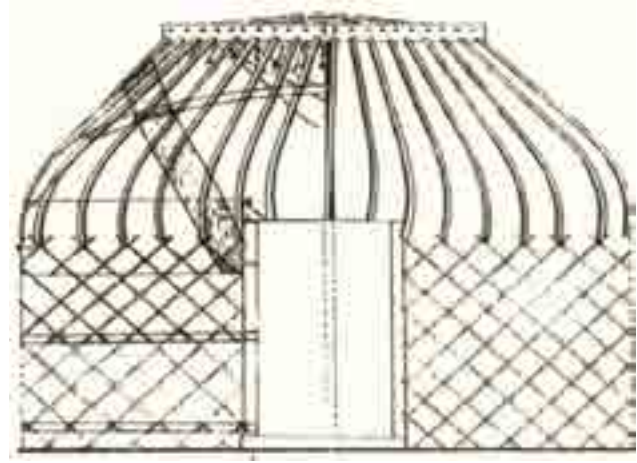
Altun” ya da “Temur Kazık” denilen Kutup Yıldızı’nı sembolize eder (Bayat, 2015, 283, 290, 291). Çadırın ortası ise dünyanın göbeğini sembolize eder (Bayat, 2015, s. 43). Tüm bu bilgilere ek olarak Türk hakanının yurdunun, otağlarını kurup oturdukları yerin de dünyanın merkezi olarak kabul edildiği bilgisini vermek mevcut kalıbı doğru okuyabilmek için oldukça gereklidir (Ögel, 2014,c. 2, s. 319).

Dikkat edilecek olursa bu minyatürlerde padişahlar kemer açıklığının altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir (bkz. Çizim 1). Padişahın mekân içindeki bu konumu oldukça manidardır ve bize göre bilinçli bir tercihtir. Verilen bilgiler eşliğinde mevcut kalıbı bir kez daha okuduğumuzda evrenin merkezinde (çadır) yer alan padişahın tam da gök kapısının altına denk gelecek şekilde konumlanarak yeri ve göğü birleştiren bir direk olarak imgelendiği görülür. Kısaca Nakkaş Osman’ın bu kalıbında padişah yeri ve göğü birleştiren direk, yüce hükümdar, siyasi ve ruhani lider, nizam-ı âlem direği olarak resmedilmiştir.

Gökte yer alan tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan Türk hükümdarının, tüm Türk milletini kendi kubbesi olan otağının altında toplamayı amaçlamış (Arslan, 2014, s. 29) olması da hükümdarın yer ve gök arasında, nizamı tesis eden bir direk olduğuna dair tespitimizi destekler mahiyettedir.

Türklerde çadır evren kozmolojisi ile bağlantılı bir unsur olduğu gibi aynı zamanda Türkün yurdunu sembolize eder (Ögel, 2016, s. 113, 163). Ve bilindiği üzere Türklerde Türk yurdunun evrenin merkezinde olduğuna inanılır (Taş, 2011, s. 72, 159). Bu durumda mevcut padişah portre kalıplarında padişahın yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içerisinde resmedilmesi, onun evrenin merkezinde yer alan Türk yurdundaki konumuna da atıf yapar. Bize göre bu mekânsal kurgu ayrıca dolaylı yoldan hanedanın Türk soyuna mensup olduğunun da altını çizer.

Göktürklerde ölen alpin bir kubbe altına taşınması gelenektir. Bu gelenek Türklerde, Osmanlı döneminde ve hatta günümüzde bazı bölgelerde kısmen devam ettirilmiştir, ölen kişilerin cenazeleri bir çadır içinde bekletilmiştir (Çoruhlu, 2011, s. 205). Kubbe, çadır ve ölüm üzerinden ilerleyen bu anlam Budist Uygur mimarisinde görülen stupaların ilhamını “yurt tipi” çadırdan almış olduğu görüşü ile de örtüşür (Çoruhlu, 2011, s. 205). Yurt tipi çadırın, stupa ve



kurganların, Türk İslâm mimarisindeki mezar anıtlarının temelini oluşturması, Türklerin öncesinde bu stupaların, bir dini şahsın kemiklerini veya eşyalarını koruyan, kubbeli bir yapıdan ibaret iken Türklerle birlikte bu yapının, naaşın yatırıldığı kubbeli yurt tipi çadır şeklini alarak mezar anıtı kimliğine bürünmesi yine aynı anlamsal çerçevede okunabilecek bilgilerdir (Çoruhlu, 2011, s. 273).

Bizce Nakkaş Osman’ın bu kalıplarında padişahların, yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içinde resmedilmeleri Türklerdeki bahsi edilen geleneği devam ettirir ve bu minvalde bu gelenek üzerinden bir kez daha okunabilme şansını verir.

Nakkaş Osman’ın bu portrelerinde, mekânın kurgusunda kullanılan her bir unsur yer-gök birlikteliğine defaten vurgu yapar. Nitekim padişahların üst arka fonunda kullanılan mavi renk, gerek renk sembolizmi açısından taşıdığı anlam; gerekse kompozisyon içerisinde kullanılmış olduğu yer itibari ile bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Mavi renk Türklerde göğü, uhrevi olanı sembolize eder (Genç, 2009, s. 28). Dikkat edecek olursak bu rengin minyatür içerisindeki kullanıldığı yer de mekânın kurgusunda da göğe denk gelir. Öyle ise tüm bu bilgiler eşliğinde arka fonda görülen mavi rengin kompozisyonda bir gök unsuru olarak yer aldığını söylemek doğru bir tespit olacaktır.

Bu mavi fonun hemen altında yer alan padişahın üzerinde oturmuş olduğu halı ise yere dair bir unsurdur. Bu halı, hemen üstünde yer alan mavi zemin ile birlikte kompozisyonda defaten tekrarlanan yer gök birlikteliğini yineler.

Osman'ın bu portrelerinde dikkati çeken bir diğer nokta, eserde yer alan 12 adet minyatürün yapımında tekrarlayan bir kalıp kullanılmasıdır. Bu tekrar, mekânın tüm minyatürlerde aynı şekilde kurgulanmış olması, padişahların mekân içerisine benzer şekilde yerleştirilerek hemen hemen aynı pozisyonda oturmaları ve arka zeminde tekrarlanan geometrik desenler ile yinelenir. Bu şekildeki bir tertip ile kesintisiz bir hanedan zinciri oluşturan Osman, yapmış olduğu bu zincirde, yinelenen tekrarlar ile bir ritim ve süreklilik duygusu oluşturmayı başarır. Bu süreklilik olgusu ise Osmanlı hanedan zincirindeki sürekliliğe vurgu yaparak hanedanın gücünü vurgular bir mahiyet taşır.

Şemâilnâme minyatürlerinde gerek mekânda gerekse kıyafetlerde görülen yoğun klasik tezyini anlayış mevcut minyatürü saraya yaraşır bir ağırlık kazandırarak bizce iktidarın gücüne vurgu yapar.

Belli kalıplara bağlı, yalın, düzlemsel ve şematik tasvir anlayışı, Platon'un 'idea'lar öğretisindeki fenomenin arkasında idea'nın yani hakikatin olduğu inancına dayanır (Beksaç, Akkaya, 1990, s. 35). Bu anlayışta ikona, maddi ve ruhani olanı temsil ederek bir düalizm oluşturur (Beksaç, Akkaya, 1990, s. 36). Öyleyse bu ikonik yüz, Platon'un 'idea'lar öğretisinde olduğu gibi görünenin arkasında var olan ideayı, hakikati saklayan bir perde olarak kullanılmıştır. Böylece ikonik yüz, maddi ve ruhani olan arasında perde oluşturarak bir düalizm gerçekleştirir, onunla biz arasında mesafe koyar, onu ulaşılmaz kılarak yüceltir.

Bu yalın ve şematik anlayış ağırbaşlı ve güçlü bir etki oluşturarak erkin gücünü pekiştirir. Sanatçının kendi bakış ve yorumunu sıfırlayarak, mevcut sade ve yalın kalıpları kullanması, onun kendi bakışlarını körleştirip, mevcut olan erkin bakışına ve gücüne boyun eğdiğinin göstergesidir. Bu noktada sanatçı, sanatı belli bir ideolojinin propaganda aracı olarak icra eder.

Nakkaş Osman'ın, ifadesiz, sade ve yalın bir anlatımla yapmış olduğu bu ikonik yüzler, tıpkı kökenini Platon'un 'idealar' öğretisinden alan görünenin ardındaki hakikati saklayan bir perdeyi çağrıştırmaktadır. Bu perde padişaha duyulan hürmet ve saygının bir göstergesi olup, o ve biz arasında mesafe koyarak padişahı ulaşılmaz kılmak sureti ile onu yüceltir.

Nitekim İslâm minyatürlerinde Hz Muhammed'in tasvirine, bu saygı ve hürmet gereği pek de hoş bakılmamış, O'nu perdenin arkasında saklanan ve bizim göremeyeceğimiz bir hakikat olarak resmetmeyi tercih etmişlerdir.

Mevcut minyatürlerde padişahların sahip olduğu ifadesiz, ikonik yüz padişahın bir halife olarak manevi liderliğini ve bir cihan hükümdarı olarak dünyevi liderliğini (tahtını) birbirine dikişleyerek yine bir düalizm oluşturur. Bu ifadesiz ikonik yüz, bir perde görevi görerek iktidarının kaynağını Tanrı'dan aldığına inanılan padişahı (Kafesoğlu, 2017, s. 239; Merçil, 2007, s. 1), insani olandan, eksik ve kusurlu olandan uzak tutarak onu kutsar, yüceltir ve ulaşılmaz kılar.

Kebir Musavver Silsilenâme

Kebir Musavver Silsilenâme minyatürlerine geçtiğimizde bambaşka bir kurgu ile karşılaşırız (bkz. Görsel 8). Levnî yapmış olduğu bu minyatürlerde kısmen Nakkaş Osman'ın kalıplarını izlemiş olsa da bambaşka bir nefes ile padişah portre geleneğine yepyeni bir yorum katmıştır. Bu yeni soluk kendisini öncelikli olarak mekânın boşluğunda hissettirir.

Minyatürlerin üst arka fonu için kullanılan zerefşanlı zemin serinin genelinde görülen boşluk hissini oluşmasındaki ana etkenlerden biridir. Arka plan kimi zaman sade bir zerefşanlı geçiştirilirken; kimi zamansa bu zerefşanlı zemine, nakkaşın kendi yorumunu katarak tasarladığı serbest fırça tekniği ile uygulanmış iri motifler eşlik eder.

Minyatürlerde mekânın alt kısmı ise Nakkaş Osman'ın portre serisindeki gibi padişahın üzerinde oturduğu zemini oluşturur. Zeminde kullanılan motifler üst arka fondaki zerefşanlı zemin üzerine uygulanan desenler gibi klâsik formların Levnî tarafından sadeleştirip yeniden yorumlanmasıyla elde edilmişlerdir. Bu kısımda, gonca, hançer yaprak gibi nebati motiflerin yanında, geometrik desenler, bulut motifleri ve şemse formları da kullanılmıştır.

Levnî'nin portre serisinde dikkati çeken en büyük unsur padişahların içerisinde bulunduğu mekânın izleyiciye verdiği boşluk hissidir. Mekânın üst kısmındaki zerefşanlı alanın tüm kompozisyonda geniş bir yer kaplaması, alt zeminde benimsenen sade tezyini anlayış ile birlikte bahsi edilen

boşluk hissiyatını oluşturur. Bu sebeptendir ki Nakkaş Osman'ın portrelerinde görülen klasik tezyini anlayışın mekâna kattığı ağırbaşlılık, süreklilik ve doluluk hissi Levnî'nin portrelerinde görülmez. Onun portrelerinde padişahlar adeta alelade, boş bir oda içerisinde yerleştirilmiş gibidirler.

Levnî'nin portrelerinde mekânın kurgusunda değinilmesi gereken bir başka nokta ise Nakkaş Osman'ın padişah portrelerinde mekânda görülen tekrarların Levnî'nin padişah portrelerinde bulunmayışıdır. Nitekim Levnî'nin padişah portrelerinde tasarlanan mekânların, padişahın arka kısmına denk gelen zereşanlı üst zemininin, kimi zaman üzerinde herhangi bir motif olmaksızın, kimi zaman üzerinde altın ile yapılmış basit iri formlar ile kimi zaman ise yarı açık ya da kapalı perdeler yerleştirilmek sureti ile resmedilmiş olması serinin içerisindeki süreklilik hissini yer yer bozar. Serinin Levnî tarafından resmedilmiş son padişahı olan III. Ahmed portresinde üst zeminde görülen geometrik tezyinat ile bu mevcut durum pekiştirilir. Görüldüğü üzere Nakkaş Osman'ın tekrarlayan kalıbının oluşturduğu ritim ve süreklilik duygusunun, hanedanının gücüne yapmış olduğu vurgu bu portre serisinde görülmez.

Bu portrelerde arka fonda kimi zaman kapalı kimi zaman ise yarı açık şekilde resmedilmiş perdeler görülür. Bilindiği üzere Levnî bahsi geçen portre serisini Lâle Devri'nde resmetmiştir. İmparatorluğun eski gücünü yitirmeye başladığı bu dönemde padişah artık katıldığı seferlerle değil tertip ettiği eğlenceler ile anılır olmaya başlamış, sefere çıkan büyük komutan imgesi yerini zamanının büyük çoğunluğunu sarayda geçiren bir padişaha bırakmış, buna paralel olarak da padişahın halk önündeki eski itibar ve saygınlığı zedelenmiştir (Özcan, 2003, 83; İrepoğlu, 1999, s. 24; Atıl, 1999, s. 20, 21). Avrupa ile etkileşimin oldukça artmış olduğu bu dönemde bu etkileşimin sonucu olarak bir kitap sanatı olan minyatür sanatı yavaş yavaş yerini yerli ve yabancı sanatçılar tarafından duvara asılmak üzere yapılan yağlı boya tablolara bırakmaya başlamıştır.

Lâle Devri resimlerinde Osmanlı padişahları tıpkı o dönemde Avrupalı hükümdarların resmedildiği şekilde bir perde önünde resmedilmeye başlanmıştır (bkz. Görsel 9, Görsel 10) Bilindiği üzere perde Rönesans öncesi Batı sanatında sıkça kullanılmıştır. Rönesans öncesi dönemde Avrupa resimleri içerisindeki perde göz zevkini tatmin eden



boşluk doldurucu bir öge olmaktan öte içerisinde düalizmi barındıran bir unsurdu ve adeta öteki âlem ile bu dünya arasında asılı duran bir geçiş kapısı görevini görmekte idi. Perdenin bu kullanımında perdenin arkası ruhani âlemi, ön tarafı ise maddeler âlemi olan bu dünyayı ifade etmekte idi⁶.

Perde ve hükümdar ikilisinin bir arada kullanımı hükümdarın Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak görüldüğü Bizans, Karolenj ve Otto dönemi resimlerinde sıkça görülmektedir (bkz. Görsel 3, Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13). Bu resimlerde perde, hükümdarın tahtının tam arkasında açık ya da kapalı bir şekilde yer almıştır. Bu kompozisyonlarda hükümdar, öte âlemden bu dünyaya gelip yeryüzü ve gökyüzünün tahtına oturmuş bir şahsiyet olarak vurgulanır.

⁶ Perdenin ön görülen bu ikincil anlamı için bkz. Dixon, 2013, s. 121; Beksaç ve Akkaya, 1990, s. 71.

Oysa aklın mutlak yol gösterici olarak ön plana çıktığı Rönesans ile birlikte, maddenin görünenin ötesinde bir anlamının olmadığı fikri kabul görmüş, bu ise maddeler âlemi ve öte âlem düalizmini yok etmiştir. Bu dönemde Avrupa resimlerinde yer alan perde, üzerinde ışık ve gölgenin yer aldığı üç boyutlu bir unsur haline getirilerek, ruhanilik ve maddesellik anlamını bir arada içeren düalizmden uzak, dekoratif bir öğe olarak kullanılmıştır (bkz. Görsel 9).

Avrupa ile her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da etkileşimin yoğunlaştığı bir dönemde Levnî'nin yapmış olduğu bu portrelerde arka planda görülen perdelerin varlığı Rönesans sonrası Avrupa resminde dekoratif amaçlı kullanılan perdeleri anımsatırlar. Levnî yapmış olduğu bu perdeleri ışık gölge kullanarak üç boyutlu hale getirmiş ve bu şekilde onu elle tutulan bu dünyaya, maddeler âlemine ait dekoratif bir öğeye dönüştürmüştür.

Levnî yapmış olduğu bu perdelerde, perdeyi boyutlandırarak padişahın o dönemki konumuna da bir gönderme yapıyor olabilir düşüncesini taşımaktayız. Zira onun portrelerinde Nakkaş Osman'ın portrelerinde görülen padişahı yüceltici bir görsel dil yoktur.

O, bu portrelerde Nakkaş Osman'ın aksine yüzlerine ifade vererek karakterize ettiği padişahları gerçekçi betimleme anlayışı çerçevesinde koyu ten rengi, yaşlı yüzleri ile birlikte resmederek, tüm insaniliği ile perdenin önüne çıkarır. Bizce ifadeli portre ve üç boyutlu perdenin birlikte kullanımı anlamca bir birliktelik oluşturur. Perdenin bu üç boyutlu varlığı, bize göre perdenin maddeler âlemi ve semavi âlemi birbirinden ayıran manevi bir geçiş kapısı olarak anlamlandırıldığı kullanım biçimini yok sayan⁷ bir yerden soluk alır.

Bilindiği üzere Osmanlılarda dâhil tüm Türklerde hükümdar, yönetme ve hükümdarlık hakkının kendisine Tanrı tarafından verildiği (Kafesoğlu, 2017, s. 239; Merçil, 2007, s. 1; Ögel, 2016, s. 224; Turan, 2017, s. 233; Niyazi, 2017, s. 53, 60, 68, 130), Tanrı'nın desteği, izni ve rızası ile tahta oturan (Niyazi, 2017, s. 36; Ögel, 2016, *Türklerde*, s. 224; Kafesoğlu, 2017, s. 240; Faroqhi, 2011, s. 3), Tanrı adına saltanat süren

⁷ Bu noktada perdenin yokluğu meselesi, Bizans ve Orta Çağ Avrupa resmindeki hükümdar ve perde ikilemi çerçevesinde okunmalıdır. Zira Bizans'tan Rönesans'a kadar hükümdarın bir perde eşliğinde resmedilmesi onun manevi gücüne dolayısıyla ona duyulan saygı ve hormete denk düşer.



Görsel 9
John Foster, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1790-91, Kansas City, Missouri. Kaynak: Barratt ve Milles, 2004, s. 84



Görsel 10
Sultan Abdülmecid, tuval üzerine yağlı boya, Rupen Manas, 1850 civarı, TSM, 17/118. Kaynak: Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2012, s. 293.

Görsel 11
Alexious Apokaukos,
Hippokrates
Yazması'nın bir kopyası
olan yazma,son devir
Bizans minyatür örneği.
Kaynak: Beksaç ve
Akkaya, 1990, Resim 50.



Görsel 12
İki asker ve iki din
adamı arasında tahtta
oturan imparator Otto
III, Otto III İncili, 10.
Yüzyıl sonu, Otto devri.
Kaynak: Beksaç ve
Akkaya, 1990, Resim 80.



Görsel 13
Rucellai Madonna,
Duccio di Buoninsegna.
13. yüzyıl, gotik sanatı.
Kaynak: Lenzini ve
Micheletti, 1972, s. 8.

(Merçil, 2007, s. 1), Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi ve gölgesi (Niyazi, 2017, s. 47; Arslan, 2014, s. 29; Merçil, 2007, s. 3, 4, 5; Turan, 2017, s. 227) olarak görülen bir şahsiyettir. Arkasında ilahi gücün varlığı bulunan sultan sahip olduğu bu vasıflarla halkın gözünde saygın ve hürmetli bir yere sahiptir. Bize göre bu minyatürlerdeki üç boyutlu perdenin varlığı, iktidarının kaynağını Tanrı'dan alan yüce Türk hükümdar imgesinin yerini Levni'de insani nitelikleri ile ön plana çıkarılmış padişaha devrettiğine işaret eder.

Perde, İslâm kültüründe, dış dünyadan sakınıp gizlediğimiz en değerli mahremimizi, yabancı gözlerden korumak ve gizlemek amacıyla, dış dünya ile kendi dünyamız arasında gerdiğimiz bir örtüdür. Perdenin arkası bizim mahremimizdir. Nitekim Levni, portrelerde kullandığı bu perde ile aslında onu aralamıştır.

Levni'nin yapmış olduğu yeniliklerden biri portrelerinde kullandığı ifadeli yüzlerdir. Oysa padişahın adının, katılmış olduğu seferlerle anıldığı, imparatorluk topraklarının en geniş yüz ölçüme ulaşarak, gücünün doruk noktasına ulaştığı bir döneme rast gelen Nakkaş Osman portrelerinde, padişahlar kendilerinin erişilmezliğine, kusursuzluğuna, saygınlığına atıf yapmak amacı ile o ve tebası arasında gerili bir nevi perde görevi gören ifadesiz, ikonik bir portre ile resmedilmişlerdir. Bize göre Levni'nin kullanmış olduğu ifadeli portreler ise bunun tam tersi bir anlam katmanı içerirler. O bu ifadeli portreler ile onu kusursuzluktan uzak insani vasıflarda resmetmeyi tercih etmiş, bu tercihi ile de bize göre sultan ile tebası arasındaki aşılabilir perdeyi ortadan kaldırmıştır.

Levni'nin, Nakkaş Osman'ın aksine bu portrelerde padişahları, yapmış olduğu gölgelendirmeler ile hacimlendirmek sureti ile onları elle tutulur üç boyutlu figürlere dönüştürmüş olması da yine bu minvalde değerlendirilmesi gereken bir yeniliktir. Zira onun bu üç boyutlu figür anlayışı kullanmış olduğu ifadeli yüz ile birlikte tüm padişahları kusursuzluktan uzak, ulaşılabilir, bu dünyaya ait üç boyutlu bir varlığa dönüştürmüştür. Dolayısı ile onun portreleri Nakkaş Osman'ın kiler gibi yüceltici, taltif edici bir görsel dil içermezler.

Nitekim bu doğrultuda Levni'nin portrelerinde padişahlar, Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi her daim genç halleri ile resmedilmezler. O kimi padişahları genç olarak resmederken kimilerini ise ilerlemiş yaşlarında göstermeyi tercih etmiştir. Bunu kimi zaman padişahların alınlarına yerleştirmiş olduğu çizgilerle, kimi zaman gözlerinin etrafına yapmış olduğu koyu gölgelendirmelerin vermiş olduğu yorgun ifade ile kimi zaman solgun bir ten rengi ile ve kimi zaman ise sakallardaki beyazlıklar ile vermeye çalışmış ve bunda da son derece başarılı olmuştur.

Sonuç

Ordunun başında sefere katılan yüce hükümdar algısının henüz hafızalardan silinmediği bir dönemde Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu padişah portreleri bu hafızayı diri tutan, iktidarın gücünü vurgulayıcı görsel bir dil içerirler. Bahsedilen bu vurgu öncelikli olarak sultanın yer ve gök arasındaki ikili iktidarına vurgu yapan, onun yerin ve göğün hükümdarı olduğuna işaret eden kozmik mekân kurgusunda kendisine yer bulur. Bu mekân sahip olduğu yoğun tezyinat ile de aynı vurguyu devam ettirir. Zira doluluk hissi yaratan bu yoğun tezyini anlayış mevcut mekânı sultana yaraşır hale getirir. Bu yüceltici dil sultanı erişilmez bir konuma yerleştiren ikonik portre kullanımı ve hanedanın sürekliliğine vurgu yapan yinelenen tekrarların oluşturduğu süreklilik duygusu ile sürdürülür.

Levni'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* için hazırlamış olduğu portrelere geldiğimizde, bize göre bu portreler Lâle Devri'nin padişaha ve otoriteye olan eleştirel bakışının izlerini taşırlar. Onun portrelerinde Nakkaş Osman'ın minyatürlerindeki gibi bir yüceltici görsel dile rastlanmaz. Levni'nin yapmış olduğu padişah portrelerinin mekân kurgusunda sultanın konumunu yüceltici kozmik bir kurguya rastlanmadığı gibi mekân yoğun boşluklar içerir. Padişahların, kusursuzluktan uzak, insani nitelikler ve oldukça ifadeli bir portre ile Nakkaş Osman'ın portrelerine göre oldukça büyük resmedilmiş olmaları sultanın ulaşılabilirliğine vurgu yaparak onu sahnenin önüne yaklaştırır. Bu seride Nakkaş Osman'ın portrelerindeki süreklilik duygusu kimi zaman tamamen açık, kimi zaman yarı kapalı şekilde resmedilmiş perdeler ile kesintiye uğratılır. Nakkaş Osman minyatürlerinde portreler bir metine bağlı olarak yapılmışken Levni'nin minyatürlerinde metinden azade bir görsel anlatım dili mevcuttur.

Kaynakça

Aktepe, M. (1989). "Ahmed III" madd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 2, 34-38.

Anafarta, N. (1966). *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arslan A. (2014). *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*. İstanbul: Kitabevi.

Atasoy, N. (1972). Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü. *Türkiyemiz*, 6,2-14.

Atasoy, N. (1999). Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman. *Sanat Dünyamız*, 73, 213-221.

Atıl, E. (1999). *Levni ve Surnâme, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank.

Bağcı S., Çağman, F., Renda G. ve Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Barratt, C. R. ve Miles, E. G. (2004). *Gilbert Stuart*. New York: The Metropolitan Museum

Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi 1*. İstanbul: Ötüken.

Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötüken.

Beksaç, E. ve Akkaya, T. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı:Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bruckhardt T. (21017). *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat*, İstanbul: İnsan.

Cetto, A. M. (1950). *Miniatures du Moyen Age*. Payot Lausanne.

Çağman, F. (2000). İstanbul Sarayının Yorumu:Üstad Osman ve Dizisi. Selmin Kangal (Yay. yön.). *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. İstanbul: Palet Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2011). *Erken Devir Türk sanatı*. İstanbul: Kalcı Yayınları.

- Çötelöglü, A. (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*. İstanbul: BKG Yayınları.
- Dixon, A. G. (2013). *Sanat Atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Erzurumlu, K. (2016). *Tarihsel ve Sosyolojik Manâda Türklerde Devlet*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Faroqhi, S. (2011). *Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması* İstanbul: Alfa Tarih.
- Genç, R. (2009). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Grabar, A. (1953). *The Great Centuries of Painting Byzantine Painting*. New York: Skira.
- Gültepe, N. (2017). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kapı.
- İrepoğlu, G. (1999). Lale Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî. *Sanat Dünyamız*, 73, 235-243.
- İrepoğlu, G. (2000). Yenilik ve Değişim. Selmin Kangal (Yay. yön.). *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 378-401.
- İrepoğlu, G. (2003). *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*. İstanbul: Koçbank.
- İrepoğlu, G. (2003). *Levnî: Nakış, Şiir, Renk*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2017). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Lenzini, M. ve Micheletti, E. (1972). *Masterpieces of Painting in the Uffizi Gallery*. Florence: Bonechi Edizioni.
- Merçil, E. (2007). *Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Niyazi, M. (2017). *Türk Devlet Felsefesi*. İstanbul: Ötüken.of Art.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu, 1
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu, 2
- Ögel, B. (2016). *Türklerde Devlet Anlayışı*. İstanbul: Ötüken.
- Özcan, A. (2003), "Lâle Devri" madd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 27, 81-84.
- Peçe, Z. (2015). *Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.
- Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan(s. 491-501) içinde. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Rado, Ş. (Yay. haz.). (1969). *Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi-Doğan Kardeş.
- Renda, G. (1973). Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H. 1321 no.lu Silsilenâme'nin Minyatürleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, V,443-480.
- Renda, G. (1994). Osman (Nakkaş). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde(s. 157-158). Ankara: Tarih Vakfı.
- Renda, G. (1996). Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler. 19. *Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı: HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu: 14-15 Mart 1996: Bildiriler*(s. 139-162) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Renda, G. (2002). Osmanlılarda Portreli Nişanlar. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (10-30 Ekim 2001)*,s. 491-501.
- Renda, G. (2004). Vanmour ve İstanbul'da Yaşam. *Lâle Devri İstanbul'una İki Özgün Bakış, Rijksmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Yapıtlarıyla Vanmour ve Levnî*. İstanbul: Koçbank, 5-18.
- Sint Nicolaas, E., Bull, D., Renda, G., İrepoğlu, G. (2003). *Jean-Baptiste Vanmour; Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı*. İstanbul: Koçbank.
- Taş, İ. (2011). *Türk Düşüncesinde Kozmogeni-Kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.
- Turan, N. S. (2017). *Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.