



## LEVNİ İMZALI İNSAN RESİMLERİNDE FİĞÜR ANLAYIŞI

Serkan İLDEN\*

### ÖZET

18. yüzyılın başından itibaren, Osmanlı İmparatorluğu Batı dünyasına açılmaya başlamış ve kendini yenileme çabaları içine girmiştir. Yeni oluşan bu ortam içerisinde hükümdar III. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa himayesinde, sanata geniş olanaklar sağlanmıştır. Dönemin önemli sanatçısı Levni de bu kültürel ortam içerisinde önemli sanatsal yaratılara imza atmıştır. Bu çalışmada Levni imzalı figür resimlerinden yola çıkılarak sanatçının resim anlayışı ve içinde yaşanılan dönemin bu eserlere etkisi araştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Levni, Minyatür, Sürname.

## THE UNDERSTANDING OF HUMAN FIGURE PAINTINGS SIGNED LEVNI

### ABSTRACT

Since the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the Ottoman Empire had been began to open up the Western world and has entered into self-renewal efforts. In this the newly formed environment, under the auspices of Sultan Ahmet and the Grand Vizier Nevşehirli Damat Ibrahim Pasha, has been provided ample opportunities for art. Levni that is important artist of the period in this cultural environment, had created some important artistic works. In this paper, through the figure paintings which are made by Levni, understanding of the artist's painting and effects of period in which he lived to his artistic works are researched.

**Keywords:** Levni, Minyatür, Sürname.

### Giriş

18. yüzyılın ilk yarısı, Osmanlı İmparatorluğu için Batı dünyasına açılışın başlangıcı olduğu gibi, kendini yenileme çabalarının da giderek arttığı bir dönemdir. Dönemin hükümdarı III. Ahmet ve sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın himayesinde gelişen kültürel ortamda, sanata her alanda geniş olanaklar sağlanmıştır. Kendisi de gerçek bir sanat koruyucusu, şair ve iyi bir hattat olan Sultan, kitaplara ve minyatür sanatına büyük ilgi göstermiştir. Lale devri olarak da adlandırılan bu dönemde (1718-39) batılılaşma hareketlerinin gerçek anlamda başladığı görülmektedir (İrepoğlu, 1999a: 235). Osmanlı minyatür sanatının tekrar canlandığı ya da çoğu kez ikinci klasik dönemi olarak nitelendirilen bu dönemde, minyatür sanatı önemli bir gelişme göstermiştir. Minyatürün bu dönemini ikinci klasik dönem niteliğine büründüren ise dönemin en önemli nakkaşı Levni'dir (Renda,1977: 34).

“Renkli-çeşitli” anlamındaki “Levni” mahlasını kullanan ve saz şairlerinin ya da âşıkların geleneğinde şiirler yazmış olan sanatçının asıl adı Abdülcelil Çelebi'dir. Yaşamı ve eğitimi hakkında fazla bir bilgi sahibi olamadığımız sanatçının yaşadığı döneme ait tek kayıt, Dimitri Kantemir'in 1734-35'te yazdığı "*Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*" isimli tarih

---

\* Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, elmek: serkanilden1@hotmail.com

kitabında yer almaktadır<sup>1</sup>. Dimitri Kantemir'in Osmanlı imparatorluğu tarihini konu alan kitabındaki Sultan II. Mustafa ile sona eren Padişah portreleri seri gravürlerinin, portrelerinin üslup açısından Levni'nin diğer portreleri ile benzeşmesine ve kitaptaki "Padişahın başmusavvirinin yaptığı portreler" ifadesine dayanarak, Levni elinden çıkan ve günümüze gelmemiş olan portrelerden üretildiği varsayılır (Atıl, 1999: 31).

Levni hakkında bilgiler içeren daha geç tarihli bir kayıta, 1765–87 arasında tarih yazıcılığı yapan ünlü Hafız Hüseyin Ayvansarayı'nın *Mecmua-i Tevarih* isimli eserinde yer almaktadır. Ayvansarayı'ye göre Levni, İstanbul'a Edirne'den gelmiş, nakkaş olarak çalışmış, saz geleneğinde ustalaşmış, daha sonra musavvir (portre ressamı) olmak istemiş, I. Mahmut'un tahtan indirildiği dönemlerde işe alınmış ve 1732-33'te ölmüştür (Atıl, 1999:31&Ünver,1953:6).<sup>2</sup> Aynı zamanda halk şairi de olan Levni'nin bazı şiirleri günümüze kadar gelmiştir. Şiirleri arasında en çok bilinenler "*Atalar Sözü Destanı*" isimli kitapta yer alan şiirleridir. III. Ahmet için de kasideler yazan Levni vefat ettiğinde Otlakçılar Camii yakınlarına gömülmüştür. Ancak yıllar içerisinde bölgede açılan yollar nedeniyle mezarı kaybolmuştur. (İrepoğlu, 1999b:45& Ünver, 1953:6-10)

Levni'nin Osmanlı Sarayı'ndaki rolü hakkında kesin bilgi veren bir belgeye rastlanılmamıştır. Ayvansarayı, sanatçının şairliğinden de söz ettiği halde, adı belli başlı şuarâ tezkirelerinde yer almamaktadır, Kilâri Ahmet Efendi'nin 1131 (1718) tarihli *Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi*'nde de Levni hakkında bilgi, birçok şair, hattat ve müzisyen gibi ayrı bir başlık altında verilmemekte sadece bir makalede geçmektedir. Buradan da Levni'nin Enderun'dan yetişmiş ya da Enderunlular ile ilişkisi olan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Levni'nin adının *Ehl-i Hiref* defterlerinde bulunmayışı ise yalnızca bir nakkaş değil, nakkaşların başı olması gereken bir sanatçı için olağan dışı bir durumdur. Bu veriler ışığında, Levni'nin bir saray nakkaşından öte, daha yüksek görevlerde bulunmuş ya da tümüyle bağımsız bir sanatçı olabileceği düşünülmektedir. Levni'nin bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan, III. Sultan Ahmet'in dört oğlunun sünnet düğünlerini anlatan ve şair Hüseyin Vehbi tarafından yazılmış olan *Sürname* isimli eserdeki yüz otuz yedi minyatür resimleri en önemli yapıtlarındandır. Bunlardan başka; içinde yirmi üç padişahın portresinin yer aldığı *Kebir Musavver Silsilenamesi*, Sultan III. Murat döneminde hazırlanmış ve metni Seyit Lokman tarafından yazılmış bir *Kıyafetü'l-Osmaniye* kopyasına eklenen III. Ahmet ve II. Mustafa portreleri ile Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'ndaki H. 2164 numaralı albümde yer alan kırk iki adet boy portre çalışması da<sup>3</sup> en önemli eserlerindedir (Ersoy, 1991: 13 & İrepoğlu, 1999b:237-243 & Atıl,1999:31-37).

18. yüzyıl, toplum yaşamında sosyal değişimlerin başladığı bir dönemdir. Bu sosyal değişimlere paralel olarak resim üslubunda da belirgin bir değişim yaşanmıştır. Klasik dönemin en önemli resim özelliklerinden birisi olan kompozisyonlarda birlik ilkesi, 18. yüzyılın batılılaşma hareketleriyle birlikte kaybolmuştur. Artık birbirine bağımlı olmayan, dağınık, ayrı sahneler, sosyal yaşamdaki düzensizliğin bir göstergesi olarak, resme yansımıştır. 16. yüzyılın tek bir noktadan ve belli uzaklıktan resmetmeye yönelik yaptığı kompozisyon değerlendirmesi 18. yüzyılda görülmemektedir. Çünkü Levni olayları değişik yerlerden ve yakından tespit etmeye çalışmaktadır. Resimlerinde zikzak ve helezon çizgiler hâkim olurken, iki boyutlu bir yüzey ifadesi olan minyatür resimlere perspektif, ışık ve gölge girmeye başlamıştır. Yine bu dönemde, bir taraftan figürlerin yüzlerine, güçlü bir gözlemin etkisiyle, çeşitli ifadeler veren Levni, diğer taraftan

<sup>1</sup> Kitap 1714–1716 arasında Latince yazılan ve ilk kez 1734–1735 yıllarında da İngilizce olarak basılan bir kitaptır. <http://www.halksahnesi.org/incelemler/kantemir/kantemir.htm>, 07 Mayıs 2008

<sup>2</sup> Süheyl ÜNVER aynı eserinde Topkapı Sarayı Müzesinde III. Ahmet Kütüphanesinde bulunan ve No.3109 kayıtlı *Tarihi Türki* denilen (*Kebir Musavver Silsilename*) esere dayanarak Levni'nin 1773'de hayatta olduğunu iddia etmiştir.

<sup>3</sup> Bunlar tek sayfalar halinde olan murakkalardır.

### Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011

kompozisyonlarında dekoratif unsurlara da yer vermekte, böylelikle geleneksel resim anlayışını devam ettirdiği görülmektedir. Levni'nin yapmış olduğu figürler geniş bir alan içinde yer aldığından izleyenleri doğrudan etkilemektedir. Mekân düzenlemesine baktığımızda mimari formlara çok fazla yer vermediği görülmektedir. Kullandığı kompozisyon düzeninin; ön planında halk, ortada avlu, geri planda da peyzaj unsurları yer almaktadır. Planlar arasında ki ilişkilerin sağlam kurulduğu gözlemlenirken, ön planda özellikle garip ya da gülünç öğeler veya figürlerin yaptığı komik, esprili tutum ve hareketler daha bilinçli olarak sahneye yerleştirilmektedir. Gerçekçi bir yaklaşımın işaretlerini veren bu çalışmalar 18. yüzyıl İstanbul'unun toplumsal yaşamındaki her türlü değişimi gösteren bir ayna gibidir (Ersoy, 1991: 13-14).

Bu makalede, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'ndaki H.2164 numaralı albümde yer alan Levni imzalı kırk iki adet boy portre çalışmasından seçilen beş adet minyatür üzerinde durulacaktır. Seçilen bu resimler; "Genç Osman", "Acem Şahı Hazinedarı Kıymetli Civanı", "Frenk Kadını", "Frenk Erkeği", "Feraceli Kadın" isimli minyatürlerdir. Minyatürler seçilirken sanatçının yapmış olduğu portre çalışmalarının genelini temsil edecek örnekler üzerinde durulmuştur. Levni'nin Padişah portreleri yapmış olmasından dolayı "Genç Osman" portresi, hem Acem hem de erkek resimlerinin örneklendirilmesi için "Acem Şahı Hazinedarı Kıymetli Civanı", İstanbul'da yaşayan yabancı kişilerin resimlerini örneklendirmesi için "Frenk Kadın- Frenk Erkek" resimleri ve çeşitli kesimden kadınların resimlerine örnek olması için "Feraceli Kadın" isimli çalışmalara yer verilmiştir. Resimlerin başlıkları, içinde buldukları albümdeki sayfa numaraları ile birlikte verilmiştir.

Bu albümde yer alan figürler, üstte köşebentlerle çerçevelenmiş ve çoğunun isim veya meslekleri aynı yaprak üzerine yazılmıştır. Resimlerin etrafı gümüş veya altın serpmeye (zerefşan) üzerine halkâr ile bezelidir. Sanatçı, imzasını resimlerin alt köşesine, çoğunlukla bir bitkinin tam altına, nesih hatla atmıştır. Çok titiz bir işçilikle yapmış olduğu portrelerin giysilerine, başlıklarına ve saç biçimlerine ayrı bir özen gösterilmiştir. Figürlerin 3/4 profilden betimlenmeleri ortak bir bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır.(İrepoğlu, 2003: 82-84). Bu tek figürlerin yapılaş amaçlarının belli bazı öykü kahramanlarının görselleştirilmesi olduğu zannedilmektedir. Bu varsayımdan yola çıkılırsa, anlatılan bazı öykülerin, padişah tarafından, adeta bir tiyatro sahnesini andırırçasına görsel olarak da izlenebilmesini; hayalinde canlandırabilmesini sağlamak üzere hazırlanmış oldukları sonucuna varılabilmektedir. Portreler üzerinde yer alan kısa açıklamalara göre bir bölümün "Acem", bir bölümünse "Bursalı" figürlerden oluşması, bunların bilinen bazı öykülerin kahramanları olduğu savını destekler (İrepoğlu, 1999b:168&Bağcı vd,2006:263). Zira eski Türklerde ve İran'da da rastlanan Perdedarî ya da Şemâil-gerdan gibi, resimlerin önünde hikâyeye anlatmak, meddahlık etmek, sözlü anlatım ve tasvir sanatının birlikte kullanılması seyirlik oyunları içerisinde yer alan bir gelenektir (And, 2007:52).

Diğer taraftan tek figürlü çalışmaların bazılarında İran'ın erken döneminin zayıf da olsa bir etkisi görülmektedir. Ancak renklendirme, vücut duruşları ve giyimler Batı üslubu etkisiyle Türk özelliği göstermektedir. Zira İran ve Türk resmi sık sık birbirine karıştırılmaktadır. Oysa ikisini karşılaştırdığımızda; Türk resminin kendine özgü özelliği ortaya çıkacaktır. Fakat bu arada İran resminin Türk resminin gelişimine olan katkısı da göz ardı edilmemelidir (Ersoy,1991: 14).

İran resmi, hayali görüntüler içinde yakışıklı kahramanların düellosunu, coşkuyla sevgililerini izleyen gençleri veya büyük manzaraları bazen lirik bazen dramatik bir anlatımla ve güçlü bir duygusallıkla vermiştir. Hâlbuki Osmanlı resmi, hayali konulara ve formlara kapılmadan, İran resminin estetik özelliklerini ve üslupsal ideallerini almıştır. Bundan dolayı Türk minyatürü daha doğal bir yapıya sahip olmuş, duygusal hareketler ve zariflik çabası içine girmemiştir. Daha gerçekçi ve güncel olayları daha iyi değerlendirmiş olmasından dolayı tanımlayıcıdır. Çağdaş konular doğrudan ciddi bir üslupla ve tüm fiziksel ayrıntıları ile gösterilmiştir. Osmanlı

### **Turkish Studies**

İmparatorluğunun ekonomik yaşamı, eğlence ve zevkleri, ordu düzeni ve halkın olaylar karşısındaki ilgisi gerçekçilik içerisinde yansıtılmıştır. Ancak Osmanlı minyatürlerindeki gerçekçiliğin biçime değil içeriğe bağlı görece bir gerçekçilik olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü Osmanlı minyatür sanatı mistisizm ile şekillenen Doğu sanatıyla, ideallerini realizmden alan Batı sanatı arasında durmakta ve dolayısıyla iki yandan da esinlenmektedir. Ama bununla birlikte Osmanlı dönemi sanat anlayışı her zaman kendi amaçları doğrultusunda gelişmiş, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla dek kendi ilkelerinde gerçeği bulan bir birlik göstermiştir (Ersoy, 1991:14-15).

Levni'nin çizmiş olduğu tek figürler, Sultan II. Osman ve hizmetkârlarının portreleri dışında, "Lale Devri"nin sefahat yaşamından karakteristik kişiler ile dönemin yaşantısını simgeleyen kadın ve erkek portrelerinden oluşmaktadır. Bu portrelerde kişilerin cinsel kimliklerinin de vurgulanmış olduğu gözlenir. Yüzlerde ayırık ya da birleşik kaşların gölgesi, duru tenler ve yarım gülümsemeler, kadın giysilerindeki dekolte, yırtmaçlı ya da yarı saydam kumaşlar, Levni'nin modellerinin çekiciliğini arttırmaktadır. Yaşam sevinci ve yaşam zevki de nakkaşın portrelerinde ön plana çıkan ortak unsurlardır. Bu figürlerin hazırlanışına edebiyat dünyasında 17. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak "sıradan" günlük yaşama karşı duyulan ilginin artmasının da etkisi olduğu düşünülmektedir. Diğer taraftan Gül İrepoğlu'na göre; Levni İranlı tipleri konu alan bazı portrelerinde, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı koleksiyonunda da bulunan 17. yüzyıl İsfahan Rıza Abbasi ekolü figürlerinden<sup>4</sup> esinlenmiştir. (İrepoğlu, 1999b:170)

Portrelerin ve kıyafetlerin ayrıntılı-detaylı çizimlerinden, Levni'nin resmini yaptığı figürü çok detaylı gözlemlediği belki de bizzat modellerin poz verdikleri sonucuna varılabilmektedir. Bununla birlikte kıyafetler üzerindeki desenlerin ise nakkaşın kendi hayal gücünü kullanarak yapmış olduğu özgün tasarımlar olduğu gözlenmektedir. Figürler ve kıyafetlerdeki kıvrım ve hatlar üzerinde görülen gölgelendirmeler resimlere boyut kazandırmaktadır.

Levni imzalı H.2164 numaralı bu albümün ilk resmi 1b. Sayfasındaki (bkz resim-1) "Genç Osman" minyatürüdür. Resimde; Sultan II. Osman, tahtında otururken 3/4 profilden betimlenmiştir. Portre kalıp açısından *Kebir Musavver Silsilename*'deki Sultan III. Ahmet portresiyle benzeşir (bkz resim-2). Oturduğu yüksek arkalıklı tahtın sırtında kırmızı üzerine Çin bulutlarından, yan panoda ise mavi zemin üzerine hatayi ve gül kompozisyonundan oluşan süslemeye yer verilmiştir. Kolsuz, yaka, iç ve kol uçları kürklü mavi kaftanı, çiçek motifleri ile bezeli pastel tonda nohut sarısı entarisi ve kaftanın göğüs kısmında değerli altın işlemeli çapraştılar<sup>5</sup> büyük bir titizlikle işlenmiştir. *Kebir Musavver Silsilename*'de olduğu gibi burada da badem gözleri, ince çekik kaşları, uzunca burnu ve sakalsız açık renk teniyle Genç Osman'ın masumiyeti vurgulanmıştır. (İrepoğlu, 1999b; 170-171) Resimde figürün kendisinin ve kıyafetlerinin itinalı ve titiz tarama tekniği ile işlenmiş olması dikkat çekmektedir. Zemindeki karolar ile duvardaki çinilerde yerleştiriliş biçimleri ve ince işçilikleriyle sanatçının fırça kabiliyetini bir kez daha pekiştirmektedir. Sanatçının imzası ise yerdeki karelerden birinin içine, diğer zemin motiflerinden fazlaca ayrılmayacak bir biçimde işlenmiştir. (bkz resim-1a)

10a. "Acem Şahı Hazinesarı Kıymetli Civani" (bkz resim-3); Levha üzerindeki açıklama ile Acem olduğu anlaşılan figür, Levni'nin tipik 4/3 profil duruşunu sergilemektedir. Çiçek

<sup>4</sup> Safavi Döneminde 1565-1635 yılları arasında yaşayan Ağa Rıza'nın üslubu doğal nesnelere efemine ve izlenimsel bir şekilde resmetmesiydi. Çoğu çalışmasında saki olarak genç yakışıklı tasvir etmiştir. Louis Crompton'a göre bu, yaşlı bir erkeğe iltifat etmek için "genç erkeksi güzelliği takdir etmek" olarak ortaya konulan bir Pers geleneğiydi.

<sup>5</sup> Çapraşt; Kaftanların veya pelerin gibi kıyafetlerin ön tarafında kıyafetin önünü kapatmak için kullanılan düğme benzeri kapama parçasına verilen addır. Kaftan zengin veya üst tabakadan birisine ait ise bu parça değerli taşlar ve altın ile süslü olarak yapılırdı.

biçiminde üçer çaprastla tutturulan patlıcan moru renkteki pelerinin koyu sarı astarı ile kurmuş olduğu kontrast renk ilişkisi figürün renklendirilmesinde kullanılan diğer renkler ile büyük bir uyum içerisindedir. Küf yeşili tepelikli sark, pembe kol ağızlı açık mavi entari, alev kırmızısı kuşak, kuşağa sokulu altın kakmalı kabzası, kını ve mavi boncuklu püskülleriyle gösterişli hançer, kuşaktan sarkan kırmızı kabzalı, altın kama, turuncu şalvar ve sarı pabuçlar yine kontrast fakat değer olarak birbirini dengeleyen bir renk ilişkisi içerisindedir. Figürün elinde tuttuğu kırmızı renkli İstanbul lalesi de dönemin özelliğini yansıtan bir başka gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürün sağ eli ile kaftanını tutuş tarzı ise aynı dönemlerde İstanbul'da yaşamış olan Avrupalı ressamın ile sanatsal anlamda da ilişkisi olduğunu göstermektedir. Figürün tasvirinde kullanılan tüm renklerin kontrast olması, bununla beraber, farklı ışık değerleriyle ve kullanıldıkları yüzeydeki lekese oranlarıyla birbirlerini başarıyla dengelemesi sanatçının renk bilgisine ne kadar hakim olduğunu da göstermektedir.

13b. “Frenk Kadını” (bkz resim-4); Avrupalı kadın figürü de ayrıntılı işlenmiş süslü elbiseleri ve elinde yelpazesıyla 4/3 cepheden betimlenmiştir. Sanatçının model olarak faydalandığı kaynağın “Nemçe Frengi” modelini gözlemleyerek mi, yoksa Avrupa kaynağından yararlanarak mı çalıştığı kesin değildir. Osmanlı kadınına betimlerken, kendi ideal güzelini arayan ve resimleyen Levni, burada ise dalgalı saçları omuzlarına dökülen, açık renk gözlü tipik bir Frenk (Avrupa) kadınına resimlemiştir. Giysinin dantelleri, turuncu eteğin üzerindeki çift kat saydam etek son derece ince bir işçilikle boyanmış, Avrupa kadın giysisinin en ayırt edici özelliği olan korsaj ve ten rengi eldivenleri başarıyla uygulamıştır. Dekolteyi vurgulamak amacıyla göğüsler neredeyse açıkta bırakılmıştır. Etek ucunu dolanan enli yeşil bordürün deseni, Frenk erkek figürünün kol ağızıyla benzerlik gösterir. Nakkaş aslında kendine yabancı olan bu kıyafete, kadının elindeki yelpazenin detaylı çizimiyle ve figürün etrafındaki geleneksel çizgiler ile betimlenmiş çiçeklerle kendinden bir şeyler katmak istemiştir. Ayrıca figürün ayağındaki topuklu pabuçlar da modelin yabancı – gayrimüslim- olduğunu göstermektedir (İrepoğlu, 1999a; 191-192). Bu figürün çizimindeki özeni Avrupalı erkek portresinde de görmekteyiz. Sanatçı büyük bir ihtimalle saraya ulaşan Avrupa kökenli kitap ve gravürlerden de yararlanmış olmalıdır (Bağcı vd.2006; 264-265).

14a. “Frenk Erkeği” (bkz resim-5); Osmanlıda genel olarak Frenk olarak adlandırılan Avrupalı erkek figürü, belli bir kişinin portresi olmaktan çok, genel bir imge olarak karşımıza çıkar. Levhanın sağ üstünde yer alan ve Avrupalı kadın figürü için de geçerli olan;

*Bu bâde vermişdir hüsne rengi*

*Bunlar ikisi de Nemçe Frengi*

Dizeleri, yüzlerine rengi içkinin verdiğini ve her ikisinin de Avusturyalı olduğunu belirtir. Levni'nin İstanbul'da bulunan Avrupalı elçileri peruğundan bastonuna ve koltuk altındaki şapkasına, dizlerinde daralan pantolonundan, süslü ceketine ve dantelli gömleğine kadar gözlemlemiş olduğu görülür. (İrepoğlu, 1999a; 191-192) Levni'ye özgü kontrast renk uyumu, scarlet kırmızısı renkli uzun ceket ile yeşil bordürlü kol ağızlarında kendini göstermektedir. Sanatçı ayrıca bu iki zıt rengi dengeleyen gri ve mavi tonlardan da faydalanarak renk bilgisini tekrar gözler önüne sermektedir. Levni'nin, İstanbul sosyal hayatının çeşitli tiplerini resmederken bir “Frenk” kadını ve erkeğini de bu çalışmaları arasına katması, onları dönemin yaşantısının bir parçası olarak gördüğüne, batılılaşma eğilimlerinin görülmeye başlandığı bu dönemde en azından onlara ilgi duyduğuna ve bu tipleri kendi bakış açısından, ayrıntılı bir şekilde betimlendiğine işaret etmektedir. Bu tutum *Sürname* resimlerinde de görülmektedir. Batılı seyirciler şöleni izlerken, kendi kıyafetleri içerisinde tasvir edilmiştir. (bkz resim-6) Sanatçı “Frenk Erkeği” isimli bu çalışmada da diğer imzalı resimlerinde olduğu gibi imzasını zemine yerleştirdiği çiçek motiflerinden en büyük olanın altına atmıştır. Bu tutum Levni'nin imzalı tüm tek figür çalışmalarında çoğunlukla görülen bir harekettir.

### **Turkish Studies**

14b. “*Feraceli Kadın*” (bkz. *resim-7*); Devetüyü rengi bir ferace giymiş ve beyaz saydam yaşmak takmış olan figür, iki eliyle tuttuğu önu açık bol eteğini toplarken, vücudun üst kısmını saran feracenin mavi astarı ve kürklü kırmızı serpmeye desenli giysisi, feracenin kollarında ise dilimli leylak renginde hırka kolları görülmektedir. “Lale Devri”nin modası olan oldukça gösterişli bu sokak giysisinin, Sultan III. Ahmed’in 1726 yılında topluma ahlaki ve ekonomik açıdan zararlı olduğu gerekçesiyle yasakladıklarından olduğu zannedilmektedir. Böyle ince ve açık renk kumaştan yapılan feracelerin renginden, yasaklama hükümlerinde “bed” renk yani “fena” renk olarak söz edilir (İrepoğlu, 1999b:195). Kenarları sırmalı saydam yaşmak, modelin kaşlarını ve hatta göz kapaklarını belli belirsiz örterek yalnızca gözlerinin alt kısmını açıkta bırakır, yine içi görünen diğer parçası da burnu ve ağız hatlarını belirterek kapatır.

Levni aslında çok azı görünmesi gerekirken saydam kumaşın altından rahatlıkla seçilebilen yüz hatlarını ve dört sıra boncukla süslü gerdanı son derece güzel bir şekilde vermiştir. Modelin eteğini tutuş şekline bakıldığında, bunun bir modele bakılarak çalışılmış olduğu hissi taşımaktadır. Dönemin İstanbul’da yaşayan Avrupalı ressamların çalışmalarında da görülen bu duruş ve hareket Levni’nin bu sanatçılar ile olan ilişkisini teyit etmektedir (bkz. Resim 8–9–10).

*Sonuç olarak* Osmanlı resim sanatı içerisinde, özellikle de tamamen yüzlerin Batı’ya çevrildiği bir dönemde ikinci bir klasik dönem yaşatmış olmasıyla önemli bir yeri olan Levni, kendi sanatsal zevki ve yaklaşımıyla gerçekten de yeni ve farklı şeyler yapmış bir sanatçıdır. Yapmış olduğu resim çalışmalarıyla Osmanlı minyatür sanatında sürekli kullanılacak portre kalıplardan birini ortaya koymuştur. Figürlerin kalabalık sahnelerde kullanımına da yeni bir anlayış getirmiştir. Sanatçının güçlü bir gözlemci oluşu ve gözlemlerini aktarmada gösterdiği akıcılık, 18. yüzyıl başındaki Osmanlı dünyasının en önemli görsel belgelerinden birine imza atmasını sağlamıştır. Levni bir yandan geleneği korurken, diğer yandan bakışlarını Batı’ya çeviren Osmanlı sanatçıları arasında en önemlilerinden birisidir.

Yalnızca 18. yüzyıl Osmanlı resim sanatını klasik dönemlerindeki günlerini aratmayacak biçimde canlandırmakla kalmamış, minyatür sanatına köklü yenilikler de getirmiştir. Bunların başında figür anlayışının değişimi gelir. Hacim kazanmış figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da hem resimsel, hem de anlamsal olarak değişir, gelişir, zenginleşir ve derinleşir. Levni’nin bu sanatsal yaklaşımından sonra Osmanlı resim sanatında figürün genel anlamdaki kavranması kaçınılmaz olarak değişime yönelmiştir. Bu değişimler başlangıçta figürün ele alınış biçimi ile başlamış ardından yapıtlar üzerinde pastel tonların egemen olduğu renk skalası ile kendini göstermiştir. Ortaya çıkan bu yeni renk anlayışı Osmanlı kitap sanatlarında sürekli bir kendini yenileme olarak yansıma bulmuştur. Diğer taraftan Nakkaş Levni’nin fırçasından çıkan resimlerde yer alan figürler olağanüstü bir hayal zenginliğiyle yansıtırken, resimlerin genel karakteristiği ilk bakışta çok yalın görünen, ancak çok ustalıklı çizgilerle ve nüanslarla belirtilmiş sağlam bir figür anlayışı ve kavram tutarlılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu resim anlayışından dolayı İrepoğlu Levni için “yalnız görüneni değil, görünenin ardındakini de, kendi geleneği içerisinde, kendine özgü incelikle arayan ve sunan sıra dışı bir ressam” tanımlamasını yapmaktadır (İrepoğlu, 1999b:207).

Levni’nin yapmış olduğu resimler, gerek betimleme anlayışıyla gerekse gölgeli boyama tekniğiyle, özünden bir şey yitirmeden bununla birlikte, batılılaşma sürecinin başlangıcında ki Osmanlı resim sanatını ustaca yenileyen üslubuyla, dönemin atmosferini görkemli bir şekilde yansıtmaktadır. Sanatçının yapmış olduğu resimlerde perspektifin olmaması ise bilgi veya yetenek eksikliğinden değil, kökleri çok derinlere inen geleneksel betimleme prensiplerine bağlı olmasından kaynaklanmaktadır (İrepoğlu, 1999b:207).

### Turkish Studies

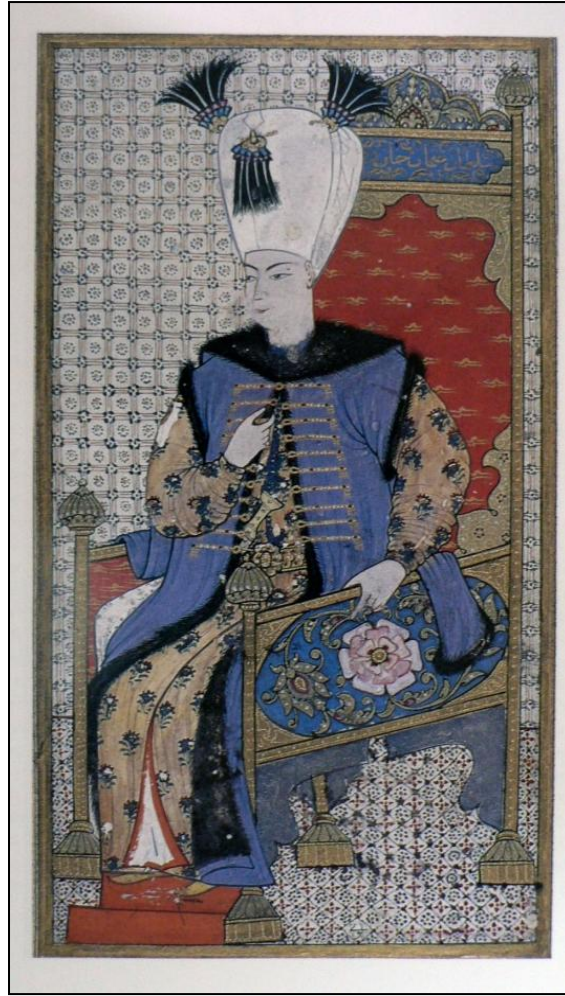
*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011

Levni'nin yapmış olduğu portreler 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyıl süresince yapıtlar ortaya koyan Osmanlı portre ressamlarını hem üslup açısından etkilemiş, hem de *Kebir Musavver Silsilename'* deki portreler, bu yüzyıllar boyunca yapılan padişah portreleri serilerine örnek oluşturmuştur. Sultan I. Abdülhamid döneminden (1774-1789) itibaren yapılan büyük boyutlu yağlıboya soy ağaçlarında da yerine göre boy portre ya da büst portrelere örnek model olarak kullanılmıştır. (Renda, 1996, 81-92) Levni, yağlıboya tek portreler dışında, Osmanlı padişah portreciliğinin son iki yüzyıllık döneminde geçerli olan portre kalıplarının da belirleyicisi konumundadır. Levni'nin padişah portrelerinin kopyalarının kesilip daha sonra hazırlanacak olan bir portre dizisinde yapıştırılarak kullanılmak istenmesi, yapıtlarının belirgin bir kalıp oluşturmasını sözcük anlamıyla da doğrulamaktadır (İrepoğlu, 1999b:208).

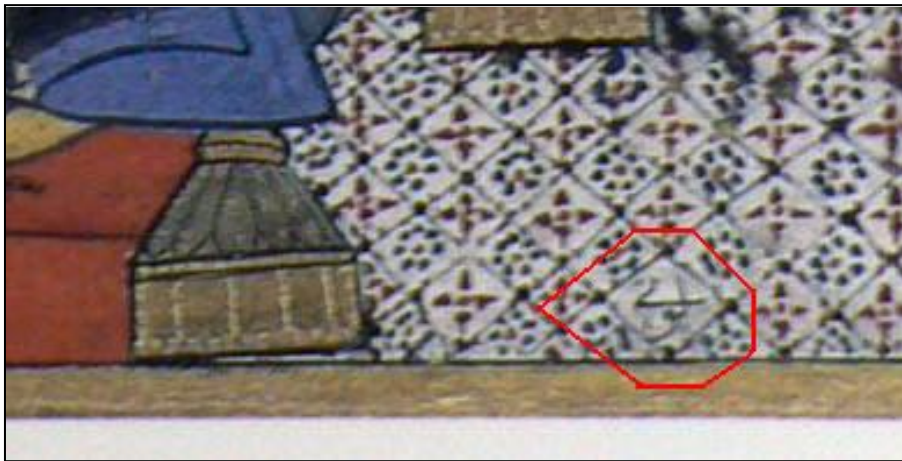
Diğer taraftan Levni'nin kompozisyonlarında genellikle nohut sarısı veya sarının tonlarından oluşan bir zemin rengi tercih ettiği de görülmektedir. Bu sanatçının kişisel renk tercihi olabileceği gibi, özellikle Ortaçağ Avrupa minyatürlerinde yine bu rengin çoğunlukla zemin rengi olarak kullanılması, sanatçının Orta Çağ Avrupa minyatür resimleri konusunda bilgisi olabileceği düşüncesini de kuvvetle desteklemektedir. Bu konuda 18. yüzyılda İstanbul'da yaşayan Avrupalı sanatçılardan bilgi edinmiş olabileceği veya içinde Orta Çağ Avrupa minyatürlerinin olduğu ve saraya kadar ulaşmış bu kitapları inceleme şansına sahip olma ihtimali de düşünülebilir. Levni'nin yaşadığı dönemde Avrupalı sanatçıların Doğu'ya olan ilgileri nedeniyle İstanbul'da da yaşadıkları ve sanatsal faaliyetlerini sürdürdükleri bilinmektedir. Özellikle Vanmour (1671-1737) İstanbul'da yaşamış olan ressamlar arasında en tanınmış olanlarından birisidir. Fakat Vanmour ve Levni arasında bir dostluk veya iş ilişkisi olduğuna dair bir belgenin varlığı bilinmemektedir. Buna rağmen bu iki sanatçının çalışmalarında ortak noktalar görmek mümkündür. Bu birliktelik, figürlerin duruş ve ifadeleri açılarından zaman zaman çok benzer yerlerde buluşmaktadır. Bununla birlikte Levni'nin tek figürlerinde genellikle gelenekselci bir tutum görülmektedir. Ancak İstanbul'da yaşayan Vanmour gibi sanatçıların sağlam duruşlu tek figür portrelerinin de Levni'nin resim görüşünü genişletmiş olması son derece olasıdır. Sonuçta aynı dönem ve mekânları paylaşan bu sanatkarların birbirinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu da Osmanlı Lale Devri sanatçılarının dönemin getirilerine paralel olarak Batılılaşma süreçlerini yakından izlediklerini, bu dönem içerisinde sanatsal alışverişin araştırma boyutunda da var olduğu düşüncesini desteklemektedir. Levni'nin yapıtları Osmanlı resim sanatında üslup ve anlayış açısından kuşkusuz bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir. Sanatçı Osmanlı minyatür sanatı tarihini yönlendirmiş olan az sayıda nakkaşlardan birisi ve sonuncusudur. (İrepoğlu, 1999b:208).



## RESİMLER



Resim 1: Genç Osman

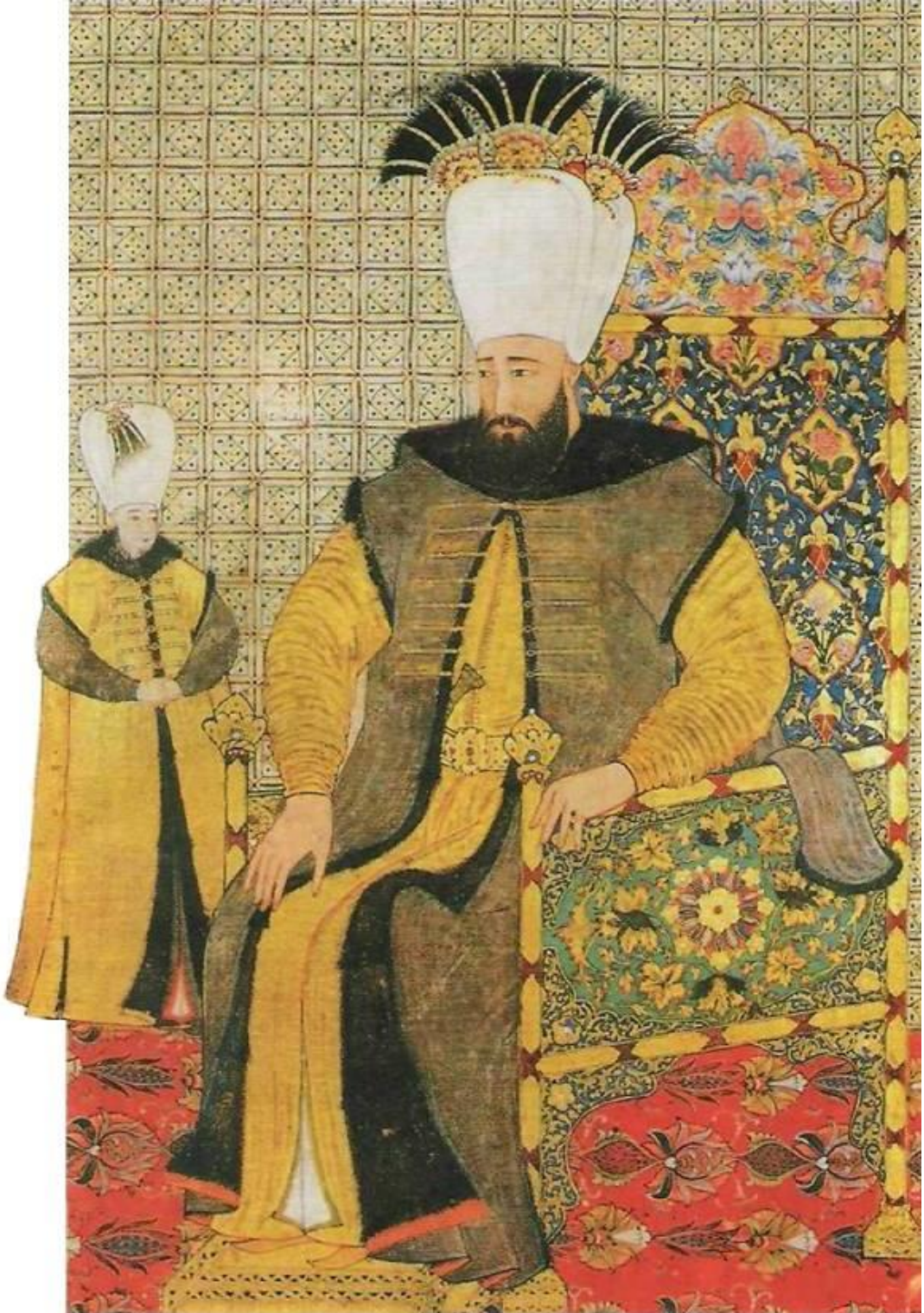


Resim 1a: Levni'nin İmzası

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011





Resim 2: Sultan III. Ahmet ve Şehzadesi

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011



Resim 3: “Acem Şahı Hazinedarı Kıymetli Civani”



Resim 4: Frenk Kadını



Resim 5: Frenk Erkeği



Resim 6: “Feraceli Kadın”

### Turkish Studies





Resim 7:, Avrupalı Elçiler, Süname 139b-140a



Resim 8: Vanmour "Türk Düğünü" 56 × 90 cm, 18. yy. ilk yarısı

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011



Resim 9: Vanmour “Türk Düğünü”den ayrıntı



Resim 10: “Türk Düğünü” Detay

---

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/1 Winter 2011

---

**KAYNAKÇA**

- AND Metin (2007), **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ATIL Esin (1999), **Levni ve Sürname (Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü)**, Koç Bank Yayınları, İstanbul
- BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz ve RENDA Günsel.- TANINDI Zeren (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık AŞ, İstanbul
- ERSOY Ayla (1991), “18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş”, **İlgi**, Yıl:25, S: 64, Kış, s.12-17
- İREPOĞLU Gül (2003), “Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü, Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı”, NİKOLAS E. S., BULL D., RENDA, G. ve İREPOĞLU G. (2003), **Jean-Baptiste Vanmour**, Mas Mtb. A.Ş. Koç Bank Yayınları, İstanbul, s.73-101
- İREPOĞLU Gül (1999a), “Lale Devri'nin ‘Çelebi’ Nakkaşı: Levni”, **Sanat Dünyamız**, (Yaratıcı Osmanlılar), S:73, s. 235-243
- İREPOĞLU Gül (1999b), **Levni, Nakış, Şiir, Renk**, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul-1999
- REDA Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, T.T.K. Basımevi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları C-17, Ankara
- REDA Günsel (1996) “Osmanlı Sultanlarının Soy Ağacı”, **P Kültür Sanat Antika Dergisi** S: 2, Yaz, s. 81-92
- NİKOLAS E. S. , BULL D., Günsel REDA, ve Gül İREPOĞLU (2003), **Lale Devrinin Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour**, Mas Mtb. A.Ş., Koç Bank Yayınları, İstanbul
- ÜNVER Süheyl, (1953), **Fatih Sultan Mehmet ve Babası ile Oğlu Resimlerini Yapan Ressam Levni ve Biyografisi**, İstanbul Üniversitesi Yayınlarından Sayı:543, İstanbul.