

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ

I. MİLLETLER ARASI TÜRKOLOJİ KONGRESİ

(İstanbul, 15-20 X 1973)

tebliğler

3. TÜRK SANATI TARİHİ

~~Tercüman~~ Gazetesi

ve

Türkiyat Enstitüsü'nün
işbirliği ile basılmıştır

İSTANBUL
1979

XVIII. YÜZYILDA MİNYATÜR SANATI

Günsel RENDA

Osmanlı minyatür sanatının gerçek temelleri Kanuni Sultan Süleyman döneminde atılmış ve klasik üslubu XVI. yüzyılın ikinci yarısında oluşmuştur. Genellikle tarih konulu kitaplarda yer alan minyatürlerin çoğu, günün önemli olaylarını, padişahların portrelerini, savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ya da av sahnelerini canlandırır. Osmanlı saray nakkaşı kendine özgü bir gerçekçilikle önemli olayları ve kişileri en doğru biçimiyle belgeleme yoluna gitmiş ve bu yönden de öteki İslâm minyatürcülerinden ayrılmıştır. Dikkati dağıtacak aşırı süslemeye kaçmadan, olayların ve kişilerin önemli ayrıntılarını yansıtmış, fakat biçim açısından, İslam minyatür sanatının genel estetik kurallarından; Renk ve çizgiye dayanan gölgesiz, yüzeysel resim anlayışından kopmamıştır. Osmanlı nakkaşının anlatımcı üslubuna egemen olan unsurlar, kesitlerle verilmiş mimari biçimler, üstüste dizilmiş birbirine bağlı olmayan sahneler, fiziksel gerçeklere göre değil de kişilerin olaydaki önemine göre ayarlanmış figür boyutları ve hayalden çok gerçek topografik ayrıntılara yer vermeye çalışan bir doğa anlayışıdır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında oluşan bu klasik üslup, XVII. yüzyılın ilk yarısında da bazı konu ayrılıklarıyla devam etmiş, fakat yüzyılın ikinci yarısında minyatür yapımında çok belirgin bir duraklama olmuştur. Bu duraklama imparatorluğu sarsan bazı siyasal olaylarla ve bir yüzyıl öncesinin güçlü hükümdarlarının eksikliği ile açıklanabilir. Ayrıca XVII. yüzyılın ikinci yarısında padişahların İstanbul yerine Edirne Sarayında yaşaması, İstanbul'daki saray atelyelerini sekteye uğratmış olmalıdır. Edirne sarayına taşınan bazı nakkaşların hazırladığı yazmalar ise ne yazık ki, XIX. yüzyılda yıkılan Saray ile birlikte yokolup gitmiştir. İstanbul'daki saray nakkaşhaneleri XVIII. yüzyılın başlarında yeniden etkin duruma geçmiştir. III. Ahmet döneminde ikinci klasik dönem ya da çoğu kez Osmanlı minyatür sanatın-

da rönesans diye nitelendirilen bir sanat faaliyeti göze çarpar. Fakat XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olan minyatürler üzerinde şimdiye kadar hiç durulmamış ve bunlar batı etkileriyle, çözülen minyatür sanatının değersiz örnekleri olarak görülmek istenmiştir. Osmanlı minyatür sanatının son dönemini ilk olarak I. Stchoukine, *La peinture turque* isimli kitabının 1971 de çıkan ikinci cildinde toplu olarak ele almış fakat kendisinin de belirttiği gibi, örneklerin sayıca kısıtlı olması, değerlendirmelerini ve tarihlendirmelerini yetersiz kılmıştır (1). Oysa XVIII. yüzyıl Osmanlı resim sanatında yeni bir gerçekçilik anlayışının doğduğu önemli bir dönemdir. Amacımız Osmanlı İmparatorluğunun ilk batılılaşma dönemi olan XVIII. yüzyıldaki sosyal ve kültürel yapısı üzerinde durarak resim sanatının hangi doğrultuda geliştiğine işaret etmek, yeni etkenlerle nasıl bir birleşime doğru ilerlediğini göstermek ve bu yüzyılda yapılan minyatür örneklerinin Osmanlı sanatındaki yerini belirlemektir.

XVII. yüzyılın sonlarında önce Fransa sonra öteki Avrupa devletleriyle başlayan diplomatik ve ticari ilişkiler XVIII. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunun batı kültürüne açılmasını sağlamıştır. Öte yandan Avrupa'nın Osmanlı imparatorluğu ve yaşantısına karşı duyduğu merakla Türkiye'ye gelen sayısız gezgin anılarını yayınlamış ve elçilik çevrelerinde çalışan birçok Avrupalı ressam kıyafet albümleri gibi Osmanlı yaşantısını ve egzotik giysilerinin batıya belgesel kaynaklarını hazırlamış ya da İstanbul'un ve Anadolu'nun birçok bölgesinin bütün ayrıntıları ile çoğu kez topografik görünümünü veren gravürler yapmışlardır. Bütün bu yeni ilişkiler, başta Osmanlı saray çevresinin Avrupa saray yaşantısına duyduğu özenti, öte yandan giderek İstanbul piyasasında önemli bir yer almaya başlayan Avrupa modası, gerek mimaride gerekse resim sanatında yeni biçimlerin denenmesini sağlamıştır. Fakat batılılaşma hareketleri ışığında bütün bu yeni etkenlerle Türk resim sanatının yeni bir biçime girmesi ancak belirli bir süre içinde, kendi geleneklerine dayanan denemelerden sonra gerçekleşebilmiştir. İşte bu denemeler önce minyatür sanatında görülmektedir.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğundaki batılılaşma hareketlerine yön veren, kuşkusuz, Osmanlı saray çevresi olmuştur. Bu nedenle, daha çok bir saray sanatı niteliği taşıyan ve Osmanlı resim sanatının yüzyıllar boyunca tek türü olan minyatür de, yeni etkilerle yeni bir doğrultuda gelişmiş ve baştaki padişahların tutumuyla paralel değişimler göstermiştir. Bununla birlikte, görüleceği gibi yüzyıllardır minyatür kalıplarının dışına çıkmamış olan Osmanlı nakkaşının yeni bir estetiğe kayması pek de kolay olmamıştır. Değişiklikler önce konu seçiminde göze çarpar. Al-

(1) Stchoukine, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés Ilme partie, de Murad IV a Mustafa III, 1623-1773. Paris, Librairie Orientalis, 1971.*

bümlerde toplanan tek yaprak halindeki kadın ve erkek figürleri, portreler, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın erkek ilişkilerine yer veren ve hatta kimi zaman erotik nitelikteki konular, anlatımcı minyatürlerin çok figürlü kompozisyonlarının yerini alır. Üslup açısından da yenilikler dikkati çeker. Sanatçılarımız minyatürlerinde, batı resminin en önemli özelliği olan üçüncü boyutu aramaya başlamışlardır.

XVIII. yüzyılın son yıllarında konu ve üslup bakımından yenilikleri yansıtabilecek iki minyatürlü yazma bulunmaktadır. Türk İslâm Eserleri Müzesinde 1969 no. ile kayıtlı 1691 tarihli bir **Hamse-i Atai** (2) kopyasında yazmanın mesnevîlerinden çeşitli konuları canlandıran 19 minyatür vardır. Yazmanın incelenmesi 18 minyatürün cilde daha geç bir tarihte eklendiğini göstermiştir. Fakat 12b'deki metin satırları arasında yer alan Boğaz görüntüsü yazma ile aynı tarihli olmalıdır. Bu minyatürde Anadolu Hisarı ve çevresindeki yapıların bilgiyle dizilişi, öndeki ağaçların iriliğine karşın arkadaki tepelere yerleştirilmiş ağaçların giderek küçülmesi, bu dönem için şaşılacak olgunlukta bir mekan düzenlemesini yansıtır (Resim 1).

İstanbul Üniversitesi Kitaplığında bulunan T. 5953 no.lu **İkdal Cuman fi Tarih ehl-ez Zaman** (3) isimli 1692-93 tarihli yazmanın 45 minyatürü figür denemeleri bakımından büyük önem taşır. Bunlar alegorik yıldız ve burç sembolleri olan çeşitli hayvan, balık, kuş ve insan figürleridir. Bu figürler batı resim tekniklerini yansıtır ve önceki yüzyıllarda hazırlanmış astronomi ve astroloji kitaplarını süsleyen figürlerden çok farklıdır. 27b'de üst minyatür çıplak bir kadın biçiminde gösterilen yıldız sembolü Zes'i canlandırır (Resim 2). Düz mavi bir zemine yerleştirilmiş elleri iki yana açık, gökte uçar gibi görünen bu kadın figürü ışık gölge aracılığıyla güçlenen heykelsi görünümü, hacımlı, ağırlıklı duruşu ve gerçeğe oldukça yakın oranlarıyla geleneksel minyatür estetiğinden ayrılmış gibidir. Minyatür sanatına çok yabancı olan bu denemeler şu şekilde açıklanabilir: XVII. yüzyılda batının bazı coğrafya ve astronomi kitaplarının Türkçeye çevrildiği, örneğin, 1662'de Hollanda'da basılan Latince Atlas Major'un IV Mehmet tarafından Türkçesinin hazırlatıldığı bilinmektedir (4). Bu yazmanın minyatürlerini yapan sanatçının da, bu tür batı kökenli bir astronomi kitabın-

(2) K. Çiğ, «Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu,» *Şarkiyat Mecmuası*, III, 1959, s. 59, no. 9.

(3) F. Edhem et I. Stchoukine, *Les Manuscrits illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul*, Paris, 1933, s. 21-22, no. XII.

(4) A. Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul, 1970, s. 137. Wilhelm ve Jean Blaeu tarafından basılan Atlas Major'un kopyaları Topkapı Sarayı Kitaplığı ve Ankara Harp Tarihi Kitaplığında bulunabilir.

dan yararlandığı düşünülmesi ve bu minyatürler yeni bir üslubun kopya yolu ile gerçekleştirilen ilk denemeleri sayılmalıdır. Ayrıca bir el yazmasının içinde konuyla bağlantılı da olsa, bu türde yarı çıplak kadın figürlerinin yer alabilmesi, farklı bir sanat görüşünün ilk belirtilerindedir. Gerçi bu tür denemeler tekrarlanmamıştır. Sadece, bu eserin 1747 yılında hazırlanmış bir ikinci kopyası Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunmaktadır (5). B. 274 no. ile kayıtlı bulunan bu yazmanın minyatürleri sayı, içerik ve üslup bakımından Üniversite Kitaplığındaki kopyaya uymakta ve başka bir sanatçı tarafından bu eserden kopya edildiğini göstermektedir. 23a da üst minyatürdeki Zes figürü öteki kopyadakine çok benzer. Yalnız üslup biraz değişmiş, çevre çizgileri incelmış, gölgeleme fazlalaşmış, yüzler ifade kazanmıştır (Resim 3).

XVII. yüzyılın sonlarında minyatürde başlayan batıya yöneliş, III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa döneminde saray çevrelerinde daha da belirginleşmiştir. Bu dönemde, yeni istek ve beğenilere göre birçok eser verilmiştir. Bu arada minyatür sanatını 'ikinci klasik dönem' niteliğine büründüren, kuşkusuz, ünlü nakkaş Levni'dir. Gerçekten de Levni, eserlerinde, XVII. yüzyılda duraklayan klasik Osmanlı minyatür üslubunu yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Bununla birlikte gerek Levni, gerekse çağdaşlarının eserlerine de dönemin yeni sanat anlayışının sızdığı görülür.

Levni'nin ilk eserlerinden olduğu sanılan ve 20 Osmanlı padişahının portresini içeren Topkapı Sarayı Müzesinde A. 3109 no.lu *Silsilename*'de, (6) sanatçı klasik portre kalıplarının yanında bazı yeni motifleri de denemiştir. 9b'de Sultan I. Selim'in portresinde arkada kenara toplanmış bir perde motifi dikkati çeker. Levni, Avrupalı ressamların portrelerde kullandığı bir motifi uyguladığı gibi, perdenin kıvrımlarında sağladığı ışık gölge etkileriyle yeni üslup denemelerine girişmiştir.

Dönemin beğenilerine ayak uyduran Levni'nin yeni konuları da benimsediği anlaşılır. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H. 2164 no.lu albümde Levni tarafından 1710-1720 yılları arasında çizilmiş 48 kadın ve erkek figürü yer alır (7). Aralarında Avrupalı ve İranlıların da bulunduğu çeşitli giysiler içinde içki içen, müzik çalan, rakeden, saç tuvaletini düzel-

(5) F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı Türkçe Yazmalar*, cilt I, no. 559.

(6) Levni'nin padişah portreleri için bk. S. Ünver, *Ressam Levni Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1949, s. 28. E. Atıl, *Surname-i Vehbi* (basılmamış doktora tezi) Michigan, 1970, s. 367-368, I. Stchoukine, a. g. e., no. 106 N. Anafarta, *Padişah Portreleri*, İstanbul, 1966, lev. XVIII.-XXI.

(7) S. Ünver, a.g.e., s. 26-27. E. Atıl, a.g.e., s. 367-368. I. Stchoukine, a.g.e., cilt II, lev. LXXIX-LXXXII. S.K. Yetkin, *L'ancienne peinture turque*, Paris, 1970, lev. 9-13.

ten, çiçek koklayan kadın ve erkek figürleri, III. Ahmet döneminde saray çevresinin görkemli yaşantısının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olması bakımından ayrıca önemlidir.

Kuşkusuz, III. Ahmet döneminin ve Levni'nin en büyük eseri bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki **Surname-i Vehbi** dir (8). A. 3593 no. lu **Surname**'nin kompozisyonları kesitlerle verilmiş yapılar, üstüste dizili figür grupları, birbirine bağlantılı görünmeyen kümelenmeleriyle, ilk bakışta klasik Osmanlı minyatürlerindeki düzenlemelerden farklı değildir. Fakat dikkatli bir inceleme, özellikle bazı minyatürlerde mekan sorunu üzerinde önemle durulduğunu gösterir. Sanatçı bazen arka düzlemdeki tepeleri, ağaçları ve yapıları daha ufak çizerek, ya da bunları bir duvar arkasına dizerek, bazen öndeki figürleri arkadan göstererek kompozisyonlara boyut kazandırmaktadır. 13b'de padişahın Ok meydanına gidiş alayından bir bölümü canlandıran minyatürde, arkadaki yüksek tepelerin aralarına serpiştirilmiş, gölgeleri yere vuran ağaçlar, kompozisyonda derinlik sağlamakta, hele aralarında uçan kuşlar, bu etkiyi daha da kuvvetlendirmektedir (Resim 4). Özenle hazırlanmış bu doğa kesitinde, dallarında açık ve koyu yeşil tonlarının kaynaştığı ağaçlar, klasik Osmanlı minyatürlerinde görmeye alışık olduğumuz ve ince çizgilerle işlenmiş, en ufak damarlarına kadar belirtilmiş yapraklarla dolu ağaçlardan çok farklıdır. 16a'daki minyatürde aynı türde bir fon işlemesi göze çarpar. Bu kez de tepelerin arasına serpiştirilmiş ağaçların yaprakları, sanki üzerine ışık düşmüş gibi hafifçe sararmıştır ve sanatçının hazırladığı boyaları artık yanyana değil üstüste sürerek tonlaşmalar oluşturduğunu gösterir. Bu da batı resmine yaklaşan adımlardandır.

Surname-i Vehbi'nin aşağı yukarı aynı yıllarda Vezir Damat İbrahim Paşa için resimlendiği sanılan 140 minyatürlü ikinci kopyası Topkapı Sarayı Kitaplığında A. 3594 no. ile kayıtlıdır. Tarihsiz olan bu yazmanın minyatürlerinin Levni okulundan birkaç sanatçı tarafından kopya edildiği sanılmaktadır (9). Gerçi bu yazmanın minyatürlerinde Levni'nin figür üslubu ve ince tekniği yoktur, fakat mekan kuruluşu ve boyama teknikleri bakımından yer yer daha yeni denemeler göze çarpar. 77a'da Halic'te bir gösteriyi canlandıran minyatürde, arkada, hamamı ve bahçesi ile birlikte kıydaki tersane kasrını gösteren bölümde, sanatçının mekân düzenine ver-

(8) F. E. Karatay, a.g.e. cilt I. no. 871. Bu yazma ve minyatürleri üzerinde en ayrıntılı çalışma Dr. Esin Atıl tarafından yapılmıştır. E. Atıl, a.g.e. de Levni'nin bu eserde, ölüm yılı olan 1732 ye kadar çalıştığını açıklamaktadır. *Surname*'den bazı resimlerin yayınlandığı eserler. S. Ünver, a.g.e., s. 22-25. S. K. Yetkin, a.g.e., s. 54-56 !. Stchoukine, a.g.e. cilt II, no. 88-103, lev. LX-LXXV.

(9) Bk. E. Atıl, a.g.e., s. 370-371.

diği önem hemen göze çarpar (Resim 5). Yapıların ve bahçenin bir duvar arkasına yerleştirilişi, Levni Surnamesindeki denemelerden daha da başarılıdır. Ayrıca ağaçların yeşil yapraklarındaki sararmalar , yumuşak fırça vuruşları ile oluşturulan tonlaşmalar, doğayı özenle gözlemeye çalışan bir sanatçının çabalarını yansıtır.

Aynı sanatçı grubunun hazırladığı minyatürlü bir başka eser, yine Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunmaktadır. R. 816 no. ile kayıtlı olan **Hamse-i Atai** isimli bu yazma kataloglarda ve Stchoukine'in kitabında XVII. yüzyılın sonlarına tarihlenmiştir (10). Oysa sahife 116a'da bulunan ara kolofonuna göre yazma 1141/1728 tarihlidir. Birkaç elden çıktığı anlaşılan ve A. 3594 no.lu **Surname**'ninkilere çok benzeyen 43 minyatürden bazılarında ilginç denemeler dikkati çeker. 71b-72a'daki minyatür Rumeli ve Anadolu Hisarlarını canlandırır (Resim 6). Solda Anadolu Hisarı ufak camii ve evleriyle, önünde dizi topları hele arkadaki zemini oluşturan ağaç kümeleri ile dikkati çekerken, sağda Rumeli Hisarı içine sıralanmış evler ve çevresini kaplayan koruluğu ile Boğazi süslemekte ve sanatçının topografik bir görüntü vermekten çok metindeki Boğazi öven sözlere uyarak İstanbul'un bu kesiminin güzelliklerini yansıtmaya çalıştığını gösterir. Sanatçı tepelerde ve ağaçlarda yumuşak fırça vuruşlarıyla sağladığı renk tonlaşmalarıyla bu iki sahifelik minyatürü bir manzara resmi gibi işlemiştir. Bu çok önemli bir noktaya işaret etmektedir. III. Ahmet döneminde bazı minyatürlerde zemin süslemesi olarak karşımıza çıkan bu doğa kesitleri, aslında XVIII. yüzyıl boyunca kitap sahifelerinde, ciltlerde, yazı çekmecelerinde ve yapıların duvarlarında yer alarak bir moda haline gelecek olan manzara resimlerinin ilk denemeleridir.

Nitekim 1145/1732 tarihli edirnekâri üslupta yapılmış bir kitabın cildinde bu tür manzara kompozisyonlarına raslanır. İstanbul Üniversitesi Kitaplığında T. 2962 no. ile kayıtlı bulunan ve **Manzum Tevârih** ismini taşıyan bu yazmanın ön ve arka kabında Mehmet imzası ile bir Türk ressam tarafından yapıldığını kanıtlayan iki manzara kompozisyonu vardır (11). Arka kapaktaki resimde, ağaçlar ve evler arasında dolanarak büyük bir köprünün altından geçen ırmağın kıyısında bir köşk görülür. Bu köşkün kapısında 1145/1732 tarihi ve 'Rakkamehu Mehmet' imzası dikkati çeker. Beyaz evler, kıpkırmızı damları, pencereleri ve boyutlu görünüşleri ile kompozisyonu süsler. Burada kullanılan gölgeleme teknikleri, gökte ve ağaçlarda göze çarpan renk tonlaşmaları, sanatçının bir yandan parlak min-

(10) F. E. Karatay, a.g.e. cilt II, no. 2392. I. Stchoukine, a.g.e., II, no. 72-75.

(11) Bk. S. Ünver, «Türk Sanat Tarihindeki Edirnekâri Lake İşleri ve Sanatkarları,» **Vekiflar Dergisi**, VI, 1965, s. 18, şekil 10.

yatür renklerini kullandığını öte yandan mekan kuruluşu ve gölgeleme denemeleriyle batı resim tekniklerine yabancı olmadığını gösterir.

III. Ahmet döneminden sonra eser veren sanatçıların daha da yeni adımlar attığı görülür. III. Ahmet döneminden yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar faal olduğu anlaşılan Abdullah Buhari kişisel üslubu ile dikkati çeker. Daha Lale Devri sonlarında yine bir cilt kapağına edirnekâri üslupta işlediği manzara kompozisyonları, sanatçının ilk eserlerinde bile bazı denemelere giriştiğini gösterir. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında E.H. 1380 no. ile kayıtlı bulunan 1728-29 tarihli **Tercüman ed-düstur fi-havadis el-ezmen Ve'd-dühü** isimli yazmanın ön ve arka cildinde şemseli madalyonlar içinde kır ve bahçe tasvirleri yer alır. Ön kapakta bir kıyı kasrı canlandırılmıştır (12) (Resim 7). Duvarla çevrili bahçe içindeki fıskiyeli havuzlar ve lüle tarhları, kırmızı pencereci beyaz yapılar Lale Devrinden canlı bir görüntüyü oluşturur. Gölgesiz, yüzeysel bir boyama tekniği ile uygulanan parlak renkler aslında dönemin minyatür geleneğini yansıtır. Bununla birlikte sanatçı, bahçedeki pavyonları, havuz ve tarhları belirli bir mekan içine yerleştirebilmiş ve arka düzleme yelkenlilerin yüzdüğü bir deniz görüntüsünü de katarak kompozisyona boyut kazandırmıştır.

Abdullah Buhari'nin figür üslubu da ilginçtir. Topkapı Sarayı Kitaplığındaki bazı albümlerde (H. 2143, H. 2164) ve özellikle İstanbul Üniversitesi Kitaplığında T. 9364 no.lu, 1735-44 yılları arasında hazırlanmış bir albümde minyatür portreler bulunmaktadır (13). Bunlar XVIII. yüzyıl resminde kadın figürüne verilen önemi bir kez daha kanıtlarken, Levni'nin işlediği tek figürlerden farklı olarak, Buhari'nin belirli bir modele bakarak çalıştığını gösterecek niteliktedir. 11b'de dekolte elbiseli bir kadın kepenkleri açık bir pencereden dışarı bakmaktadır (Resim 8). İçeriye açılmış pencere kanadı, dışa açık kepenkler ve figürün kafesin arkasında duruşu, oldukça başarılı bir mekan kuruluşuna işaret eder. Aslında yeşil kepenkler, kırmızı pervazlı yeşil kafes, sarı camlar ve yüzeysel bir boyama tekniği ile bu resim henüz minyatür tekniklerinden ve estetiğinden kopmamış bir örnektir fakat Buhari'nin yeni denemelere giriştiğini ve portrelere artık Avrupa biçimlerinin girdiğini gösterir.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaygın olan bir başka resim türü de çiçek resimleridir. Genellikle şiir kitaplarının yapraklarını ve ciltlerini süsleyen bu resimler, kuşkusuz, III. Ahmet'in saray çevrelerindeki çiçek düşkünlüğünün yansımasıdır. Sarayların, evlerin, çeşmelerin arabaların çiçek resimleri

(12) Ön kapaktaki resim yayınlanmıştır. Bk. B. Mutlu, «Türk Cilt Sanatına Toplu bir Bakış», Akademi, V, 1966, s. 5, r. 7 ve K. Çiğ, Türk Kitap Kapları İstanbul, 1971, s. 65, 7.

(13) F. Edhem et I. Stchoukine, a.g.e., no. XV. I. Stchoukine, a.g.e., II, s. 85-86, 133.

ve kabartmaları ile donandığı bu dönemde çiçekler için gazeller yazılmış ve şiir kitapları çeşitli türde gül, lâle, sümbül, karanfil resimleriyle bezenmiştir. İstanbul Üniversitesi Kitaplığında bulunan T. 5650 no.lu yazma bu türde bir şiir defteridir ve içinde Üsküdarlı Ali tarafından 1727/28 tarihinde yapılmış olan 34 değişik çiçek resmi yer almaktadır (14). Gölgeli boyama tekniği ile canlandırılmış renkleri ve hareketlenmiş yaprakları ile bu çiçekler birer yüzeysel süsleme motifi olmaktan kurtulup canlılık ve boyut kazanmıştır (Resim 9).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmelere gelince, yüzyılın üçüncü çeyreğinde, birkaç portrenin dışında minyatür yapımında fazla bir faaliyet göze çarpmaz. Bunu III. Osman (1754-1757)'in batılılaşma hareketlerine karşı olumsuz tepkisi ve ardından başa geçen III. Mustafa'nın (1757-1774) sanattan çok askerlik ve bilim dallarına önem vermiş olması ile açıklamak mümkündür. Fakat I. Abdülhamit döneminden (1774-1789) sonra bütün çevrelerin sanat faaliyetleri artar. Minyatür daha çok kıyafet resimleri ve padişah portrelerine indirgenmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi batının Osmanlı yaşantısına ve giysilerine karşı duyduğu merak ve Osmanlı saray çevresinin batılı herşeye karşı duyduğu ilgi, her tür kıyafet albümünün hazırlanmasını sağlamıştır. Artık kitap sayfelerini süsleyen minyatürler yok denecek kadar azalmış ve yerini minyatürden teknik bakımdan da uzaklaşan albüm resimleri almıştır. Guvaj ve suluboya denemelerinin yanında tempera tekniğinde yapılmış hatta yağlı boya izlenimini veren boya türlerinin kullanıldığı resimler bulunmaktadır. Minyatürün en belirgin özelliklerinden olan yıldız hemen hiç kullanılmamıştır.

Yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olan padişah portrelerinde bile çok belirgin değişiklikler olmuştur. Padişahları daha önceki yüzyıllardaki gibi bağdaş kurarak oturmuş ya da ayakta gösteren portrelerde hiç değilse zemin değişmiştir. Artık yüzyıla egemen olan manzara motifinin portrelere bile girdiği görülür. Bunun en ilginç örneklerinden biri İstanbul Üniversitesi Kitaplığında T. 9366 no.lu şemailname albümünde 25b'de yer alan ve III. Mustafa ile oğlu Şehzadesini gösteren minyatürdür (Resim 10) (15). Padişah Topkapı sarayında odasında oturmakta ve kepengi açık pencere-lerden Kız Kulesi ve Üsküdar manzarası görmektedir. Uzaktan görülen biçimlerin çevre çizgilerindeki yumuşama oldukça olgun bir perspektif anlayışına işaret eder. Renklerdeki çeşitlilik sanatçının batı resmini iyi bildi-

(14) F. Edhem et I. Stchoukine, a.g.e., s. 22-23, no. XIV. S. Ünver, Müzehhip ve Çiçek Ressamı, Üsküdarlı Ali, İstanbul, 1954: s. 21-22.

(15) F. Edhem ve I. Stchoukine, a.g.e., r. 24, I. Stchoukine, a.g.e., II, lev. XCV. N. Anafarta, a.g.e., lev. XXII.

ğini fakat bunun yanısıra oda içindeki süslemelerde ve kumaş desenlerinde kullandığı ayrıntılı çizim, minyatür geleneğinden kopmadığını gösterir.

Bugüne kadar dikkati çekmemiş olan bir şemailname de Topkapı Sarayı Kitaplığında E.H. 1435 no. ile kayıtlı bulunmaktadır (16). 1786-87 tarihli **İcmal-i Tevârih-i Ai-i Osman** isimli bu albümde I. Abdülhamid'e kadar 27 padişahın geleneksel kalıplara göre ve oldukça kaba bir üslupla yapılmış portreleri bulunur. Fakat portrelerden ikisinde ilginç manzara motifleri dikkati çeker. 19a'da I. Beyazid portresinin altında 10 cm.x 8 mm. lik ince bir şerite bir kır manzarası yerleştirilmiştir. Yukarıdaki portrede sanatçı daha yüzeysel bir boyama tekniği kullanırken, buradaki tepelerde, ağaçlarda ve köprüde yumuşak fırça vuruşları ile renk tonlaşmaları oluşturmuş ve belirli bir derinlik yaratabildiği gibi gökte noktalar halinde izlenebilen kuşları bile belirtmiştir (Resim 11).

III. Selim döneminden sonra padişah portrelerinde madalyon çerçevelerin kullanıldığı görülür. III. Selim Kapıdağlı Konstantin'e bir dizi padişah portresi yaptırmış ve bu seri, II. Mahmut zamanında tamamlanarak Londra'da bastırılmıştır (17). Young Albümü olarak tanınan bu eserde Padişahların yarım boy portreleri birer madalyon içerisine yerleştirilmiş ve altlarına ince bir dikdörtgen çerçevenin içine ise padişah ile ilgili bir resim eklenmiştir. Bu ufak panoların çoğu manzara kompozisyonu niteliğini taşır.

Bu seri ile yerleşen madalyon çerçeveli padişah portreleri XIX. yüzyıl ortalarında hazırlanan başka albümlerde de görülür. British Museum'da Or. 9505 no. ile kayıtlı **Hadikal-ül Mülük**'de 31 padişahın suluboya portresi bulunur (18). Bu portrelerle üslup benzerliği gösteren iki albüm de İstanbul'dadır. Türk İslâm Eserleri Müzesindeki 1976 no.lu **Tesavir-i Selâtin-i Osmanîye** (19) ve Süleymaniye Kitaplığındaki Nafiz Paşa no. 1183 lu **Fihrist-i Sahân ve Zeyilleri** isimli padişahlarla ilgili eserlerdeki portreler aynı resim

(16) F. E. Karatay, a.g.e., cilt I, no. 957.

(17) J. Young, *A series of Portraits of the Emperors of Turkey from the Foundation of the Monarchy to the Year 1815*. I. cilt metin, II, cilt ise portrelerden oluşmaktadır. Bu baskı işinin Londra'da yapıldığını gösteren bir belge Topkapı Sarayı Arşivinde no. 570 ile kayıtlıdır. Ayrıca bk. «Osmanlı Hükümdarları Resimleri,» *Tarih Hazinesi*, 2, 1950, s. 57. T. Öz, «Türk El İşlemeleri ve Resim Dairesi,» *Güzel Sanatlar*, IV, 1942, s. 41.

(18) Bu albüm yayınlanmamıştır. Rieu kataloğundan sonra British Museum'a alındığından müzedeki ek katalogda kayıtlıdır.

(19) K. Cığ, a.g.m., s. 62.

üslubunu yansıtır (Resim 12) (20). Bu portre albümlerindeki benzerlik saray çevrelerinde bu tür albümleri hazırlayacak ancak birkaç sanatçının kaldığını ve en geleneksel minyatür türü olan padişah portrelerinde bile minyatürün bir resim dalı olarak etkinliğini kaybettiğini gösterir.

Kıyafet albümlerine gelince, bunlar XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yaygın olan bir resim türünü oluşturmaktadır. Kıyafet resimlerinin XVIII. ve XIX. yüzyılda yazılmış birçok yabancı seyahatnameyi süslediği bilinir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray çevrelerinde de moda uyararak bu tür albümlerin hazırlandığı görülmektedir. Bunlar ya dünyadaki çeşitli ülkelerin giysilerini tanıttıkları niteliktedir, ya da çoğu kez yalnız saray çevresindeki resmi kıyafetleri gösterir.

Bu dönemin sevilen şairlerinden Fazıl Enderuni'nin çeşitli ülkelerin erkek ve kadın güzellerini anlatan **Hubanname** ve **Zenanname**'sinin minyatürlenmiş kopyaları birer kıyafet albümü niteliğini taşır. Bunlardan 1776 tarihli 40 minyatürlü bir kopya British Museum'da Or. 7094 no. ile kayıtlı bulunmaktadır. Diğeri ise hem **Hubanname** hem de **Zenanname**'yi içine alan ve İstanbul Üniversitesi Kitaplığında bulunan 1793 tarihli 83 minyatürlü yazmadır (21). Bu yazmaların minyatürlerinde çeşitli ülkelerden kadın ve erkek figürleri yerel özelliklerine göre bir zemine yerleştirilmiştir. Hemen hepsinin arkasında yer alan manzara kompozisyonları resim sanatındaki gelişmeler bakımından önemlidir. Her iki kopyanın birbirine çok benzeyen minyatürleri aynı atelyeden çıkmış olmalıdır.

British Museum **Zenanname**'sinden 23b ve İstanbul Üniversitesi kopyasında 106b de bulunan ve Ege'nin adalı kızlarını gösteren minyatürlerde, arkada zengin birer manzara kesitine yer verilmiştir (Resim 13). Her iki minyatürde pastel yeşil ve mavi tonlarının egemen olduğu bölümler çeşit çeşit yelkenliler ve karşı kıyılarıdaki yapılar ile adalar denizinden ilginç birer görüntüyü oluşturur. Bu tür deniz ve kıyı manzaralarına hemen her minyatürde raslanır. İstanbul kopyasında 129b'de ilginç bir motif vardır. Bir çerkez kızını oda içerisinde gösteren bu minyatürde odanın penceresinden

(20) Aynı dönemde yapılmış fakat farklı bir üslubu yansıtan padişah portreleri Konya Mevlana Müzesinde **Tesavir-i Al-i Osman** isimli albümde bulunmaktadır. Özel koleksiyonlarda bugüne kadar yayınlanmayan başka örnekler de olmalıdır. 1853 te Paris'te böyle bir albüm sergilenmiştir. Bk. *Splendeur de l'art turc*, Paris, 1953, no. 607. Böyle bir albümden madalyonlu bir portre de E. Binney koleksiyonu kataloğunda yayınlanmıştır. E. Binney, *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts*, Metropolitan Museum of Art, 1973, s. 114-115.

(21) F. Edhem et I. Stchoukine, a.g.e., XVII, s. 24-26. British Museum kopyası Rieu kataloğundan sonra müzeye alındığında, yayınlanmış ek katalogda bulunmaktadır. Ayrıca Edward Binney koleksiyonunda bulunan iki **Zenanname** yapıtı katalogda yayınlanmıştır. E. Binney, a.g.e., s. 102, lev. 38.

bir deniz manzarası görülür. Girintili çıkıntılı kıyılar ve yelkenliler bunun bir Boğaz görüntüsü olduğu izlenimini vermektedir (Resim 14). Böylece Avrupa portrelerinde sık raslanan pencere motifinin XVIII. yüzyılda Osmanlı resmine girdiği açıkça belirmektedir. Belki de çeşitli giysiler içinde türlü ülkelerin kadın ve erkeklerini canlandıran bu minyatürler daha önce Pera'daki Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış kıyafetname örneklerinden kopya edilmiştir. Çünkü her iki kopyada da figürler aynı ifadeyi taşır ve değişik giysilerinin dışında oranları bakımından birbirine benzer. Figürler mekan kuruluşlarına ve manzaralara göre daha başarısızdır. Sanatçıların canlı modelden çalışma olanağı bulamadıkları açıkça bellidir. Fakat öte yandan mekan kuruluşundaki denemeleri, ışık gölge uygulamaları ise batı tekniklerine yakın olduklarını gösterir. Bu nedenlerle bunları yapan sanatçıların, Pera'daki Avrupalı sanatçı grubuyla ilişki kurabilen, onların kullandığı figür kalıplarından yararlanan yerli belki de azınlık sanatçılar oldukları düşünülebilir. Nitekim İstanbul Üniversitesi Kitaplığında T. 9362 no. lu bir kıyafetnamede (22) bazı sayfelerin arkasında (4b, 31b, 32b) Yunan harfleri ile Türkçe kıyafet isimleri not edilmiştir.

Bazı azınlık sanatçıların imzalarını taşıyan resimler Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında H. 2143 no.lu albümde yer alır. Kostantin, İstrati, Refail imzalı kadın ve erkek portreleri yüzyıl boyunca albümlerde ve seyahatnamelerde görülen kıyafet resimlerinden çok farklıdır. Bu resimlerde figürler, rahat duruşları, oranları, ışık gölge uygulamaları ile gerçekten Avrupa resmi örneklerine benzer. 4a'daki Refail imzalı, eliyle eteğini hafifçe kaldırmış kadın portresi, Levni ve Buhari tarafından yapılmış figürlerden çok farklıdır (Resim 15). Açık kahve bir zemine yerleştirilmiş içinden beyazı görünen bordo giysiler içinde, ağırlığını sağ bacağına vermiş bu kadının figürü gerçek vücut oranlarına sahiptir. Hiçbir süsleme ayrıntısına yer vermeyen yalnız ışık gölge uygulamaları ile bazı çizgileri kuvvetlendiren ressamın batı resim anlayışını tümünden benimsemiş bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Ressam Refail'in XVIII. yy. ikinci yarısında saray çevrelerinde çok tutulan Ermeni ressamlardan biri olduğu anlaşılmaktadır (23). Ayrıca, Topkapı Sarayında II. Mahmud'u 12 yaşında iken gösteren Refail imzalı yağlı boya, bir portre, bu sanatçının I. Abdülhamit ve III. Selim dönem-

(22) F. Edhem et I. Stchoukine, a.g.a., s. 28, no. 21.

(23) Abbé Toderini, Refail'in sarayda birçok eserini gördüğünü yazar. Bk. *Litterature des Turcs*, Paris, 1789, cilt III, s. 60, D'Ohsson ise Refail'in İtalya'da yetişmiş olduğunu söyler. Bk. *Tableau General de l'empire Ottoman*, Paris 1788-1824, cilt IV, s. 458.

lerinde saray çevresinde çalışmış ve büyük bir olasılıkla Avrupa'da yetişmiş bir portre ressamı olduğunu gösterir.

Kitap sayfalarında ya da albümlerde yer alan resimlerin son örnekleri Topkapı Sarayı Kitaplığında H. 912 no.lu **Divan-ı İlhami**'de bulunmaktadır. Bugüne kadar dikkati çekmemiş olan bu yazmanın metni III. Selim'in divanından alınma parçalardan oluşmakta fakat içinde metinle hiç ilgisi olmayan çiçek resimleri ve iki manzara kompozisyonu yer almaktadır. Suluboya tekniği ile yapılmış bu iki manzara resmi, bundan önce incelediğimiz minyatürlerde yalnız zeminde görülen doğa kesintilerinin artık tüm bir manzara kompozisyonuna dönüştüğünü ve bu amaçla yapıldığını gösterir (Resim 17). Her iki manzara da mekân kuruluşu, ışık-gölge ve boyama teknikleri bakımından batı resim anlayışını yansıtır. Eserin metninin III. Selim'in divanından alınmış olması yazmanın bu dönemde yapılmış olabileceğini düşündürürse de, Topkapı Sarayında bu divanın II. Mahmut döneminde kopya edilmiş birçok minyatürsüz örneğinin bulunması, eserin daha çok II. Mahmut döneminde hazırlandığı kanısını uyandırmaktadır (24). Bu eser artık saray çevresinde minyatür sanatına karşı bir istek kalmadığını ve sanat beğenisinin tümden batılılaşmış olduğunu gösterir. Zaten II. Mahmut döneminde batılılaşma hareketlerinin hızlanması ile, birçok müslüman sanatçı da Avrupa'ya gönderilecek ve resim sanatı batı anlamında tual biçimine dönüşecektir.

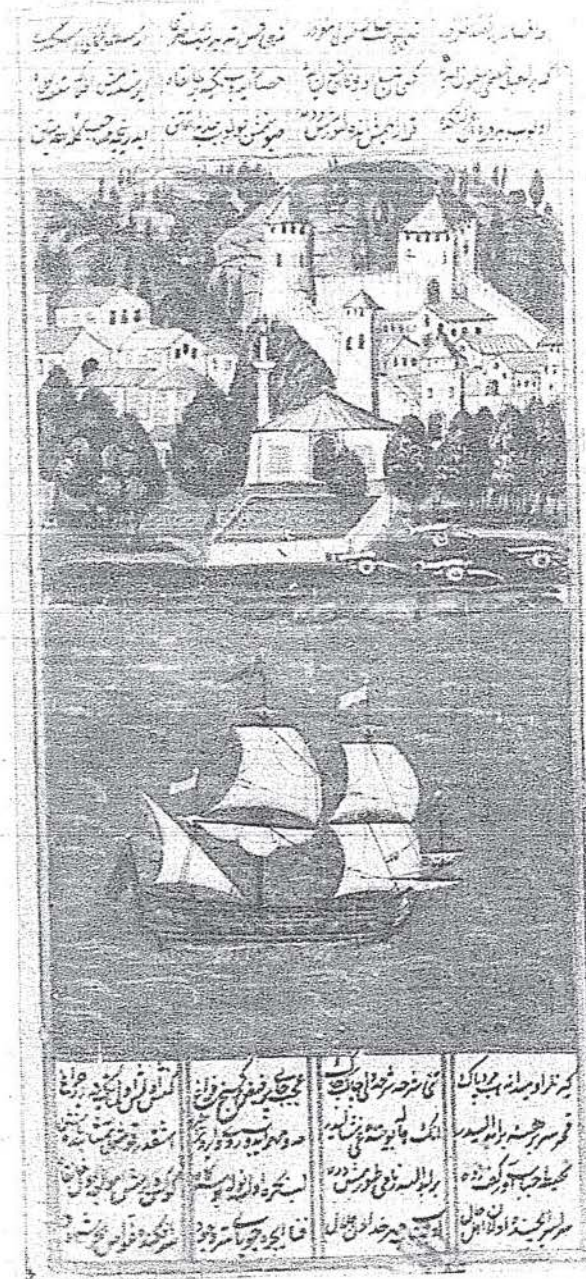
XVIII. ve XIX. yüzyılda yapılmış minyatürlere, başka bir deyimle kitap resimlerine toplu bir bakış bazı önemli gerçekleri ortaya koymuştur. Minyatür geieneğinde daha III. Ahmet döneminden başlayan çözülme izlenken yeni bir estetiğe doğru kaçınılmaz bir akışın çeşitli türdeki denemeleri açıkça görülmektedir. Üslup denemeleri iki açıdan değerlendirilmelidir. Figür işleyişinde ve mekân düzenlemesindeki denemeler. İncelediğimiz örnekler, Levni ve Buhari gibi sanatçıların minyatür anlayışından kopmayan denemelerini ortaya koyarken, figür işleyişindeki aşamaların en çok saray çevresinin albüm resimlerinde kozmopolit bir ressam grubu tarafından gerçekleştirildiğini belirlemiştir. Kuşkusuz bu toplumdan kopmadan, din ve geleneklerin etkisinden uzaklaşmadan, batı anlamında üç boyutlu figür denemelerine girişmek sanatçılarımız için kolay olmamıştır. Ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da akademilerde yetişen Türk ressamları gerçekten batı anlamında portreler ve figürlü tablolar yapacaklardır. Oysa geç dönem minyatürlerinin hemen hepsinde egemen olan perspektif çabaları Türk resim sanatının gelişmesinde daha önemli bir noktaya işaret eder. Batı estetiğinin sızıntıları daha çok yüzeysel bir resim sanatı olan minyatürde bir üçüncü boyutun aranması şeklinde kendini göstermiştir. İş-

(24) F. E. Karataý, a.g.e., II, no. 2586 ve s. 222-223.

te sanatçılar bu üçüncü boyutu önce minyatürlerde zemine yerleştirdikleri doğa kesitlerinde ve sonra da manzara kompozisyonlarında bulmaya çalışmışlardır. Önce minyatürlere yerleşen bu manzaralar, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve XIX. yüzyıl boyunca İstanbul'da saray çevresinde ve dışında Anadolu'nun birçok yerinde eşraf konaklarında camilerde, şadırvanlarda duvar resmi olarak karşımıza çıkmakta ve batılılaşma döneminin belirgin bir resim türünü oluşturmaktadır. Bu resim türünün ilk örnekleri XVIII. yüzyılın ortalarında başkentte görülür ve en büyük grubunu Topkapı Sarayındakiler oluşturur (Resim 18). Manzara resimleri genellikle tavan eteklerini dolayan dar şeritler ya da duvarların üst kısmında barok nakışların arasında pano şeklinde işlenmiştir. Topkapı sarayının dışında birçok İstanbul yalı ve konağında görülen bu resimler bir yandan geleneksel minyatürcülüğün ayrıntıcı yaklaşımını korur öte yandan, XVIII. yüzyılda yapılan minyatürlerde de izlediğimiz gibi batı anlamında perspektif denemelerini yansıtır. Kısa zamanda bu resim türü başkentten Anadolu ve Rümeli'ye yayılmıştır. Özellikle III. Selim döneminden sonra Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yapılmış birçok yapının duvarları başkent üslubuna eş düzeyde manzara resimleriyle donatılmıştır. Bazı örnekler başkentten daha ilkel bir üslubu yansıtır fakat hepsinde yeni batılı biçimlere karşı duyulan özentî açıkça görülür (Resim 19). Demek ki, başkentteki sanatçıların deneyiminden geçmemiş yerel ustalar da bu modaya uymuş ve el sanatlarında, işlemelerde kemer tokalarında, aynalarda, tepsilerde saatlerde ve arabalarda günümüze kadar köşklü, camili panoramaları üsluplaşmış süsleme motifleri olarak yaşatmışlardır. Başka bir deyişle manzara bir halk sanatı motifi olmuştur.

Bütün bu örnekler bizi şu sonuca götürmektedir. Sanatçılarımız batılı biçimleri uygulamak için en uygun ortamı «figürsüz manzara» da bulmuşlardır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Figürlü resimlere ya da portrelere batı tekniklerini uygulamak için, anatomi bilgisi gerekirdi. Ressamlarımız ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da portre ressamlığı çalışma fırsatını bulacaklardı. Oysa manzara kompozisyonlarında yeni denemelere girişmek daha kolaydı. Osmanlı minyatürünün XVI. yüzyılda Mitrakçı Nasuh'tan beri süregelen ayrıntıcı, topografik geleneğine batının derinlik kavramlarını aşılabilirlerdi. Zaten, İstanbul'a gelen batılı ressamların etkisiyle manzara resimleri de moda olmuştu. Bu ressamların, daha önce de değindiğimiz gibi, özellikle İstanbul'un çeşitli semtlerini belgeleyen, bir bakıma topografik, ayrıntıcı gravürleri yerli sanatçı çevrelerini etkiliyordu. Bu bakımdan gördüğümüz minyatürlerdeki manzaralar, batı etkilerini yansıtan ilk denemeler olup yeni bir resim türü olan duvar resimlerini hazırlayan örneklerdir. Üslup tarihinde bütün yeni akımlar, bütün yeni görüşler ancak belirli bir süre içinde oluşmuştur. Türk resim sa-

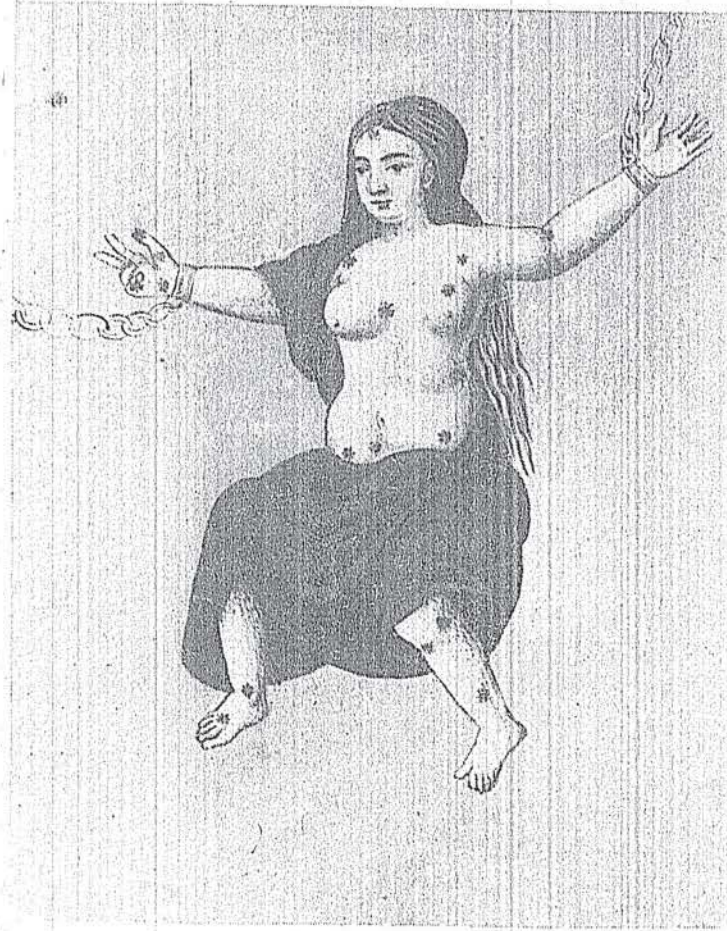
natinin yeni bir biçime girmesi de ancak kendi geleneklerine dayanarak kendi toplumsal ve kültürel yapısı içindeki denemelerden sonra gerçekleşmiştir. İşte XVIII. yüzyıl minyatür örnekleri de bu açıdan değerlendirilmelidir. XVIII. yüzyıl minyatür sanatında görülen gelişmeler, önemli bir geçiş dönemini yansıtmakta ve sanatta başka bir anlayışa geçmenin bir gerileme değil, sosyal ve kültürel çevreye bağlı zorunlu bir değişiklik olduğunu göstermektedir.



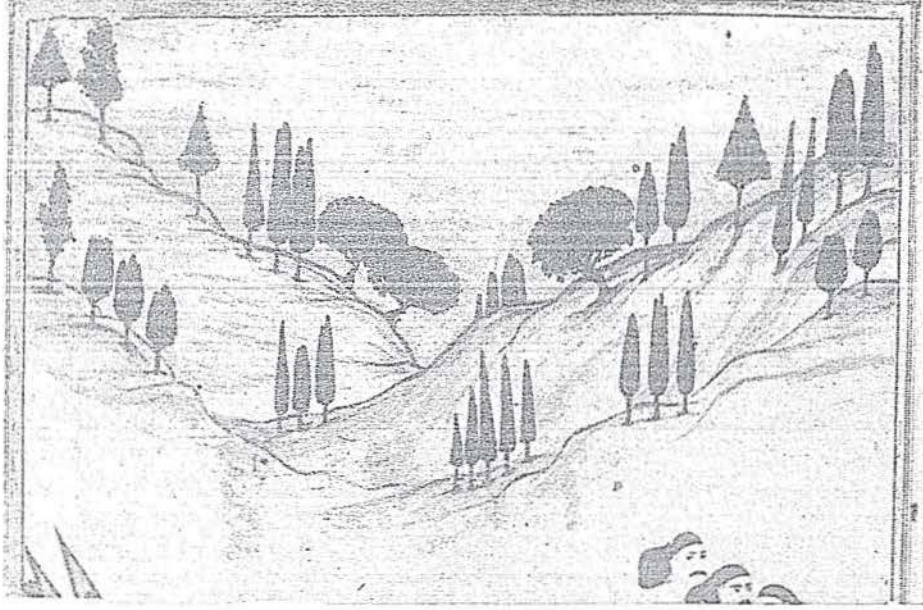
Resim 1—Anadolu Hisarı, s. 12 b, Hamse—i Atai, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, no. 1969



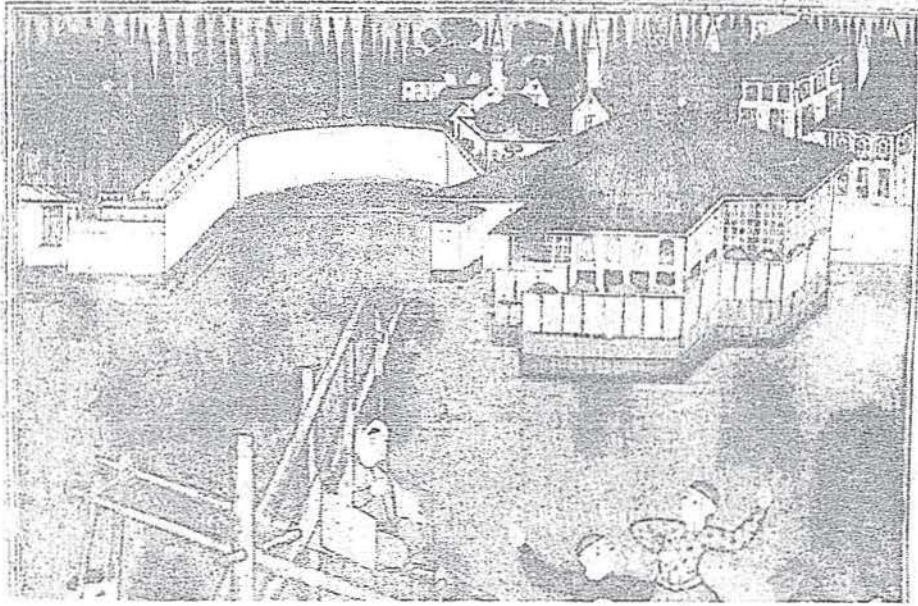
Resim 2—İkbal Cuman fi Tarih ehl—ez Zaman, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5953, s. 27 b.



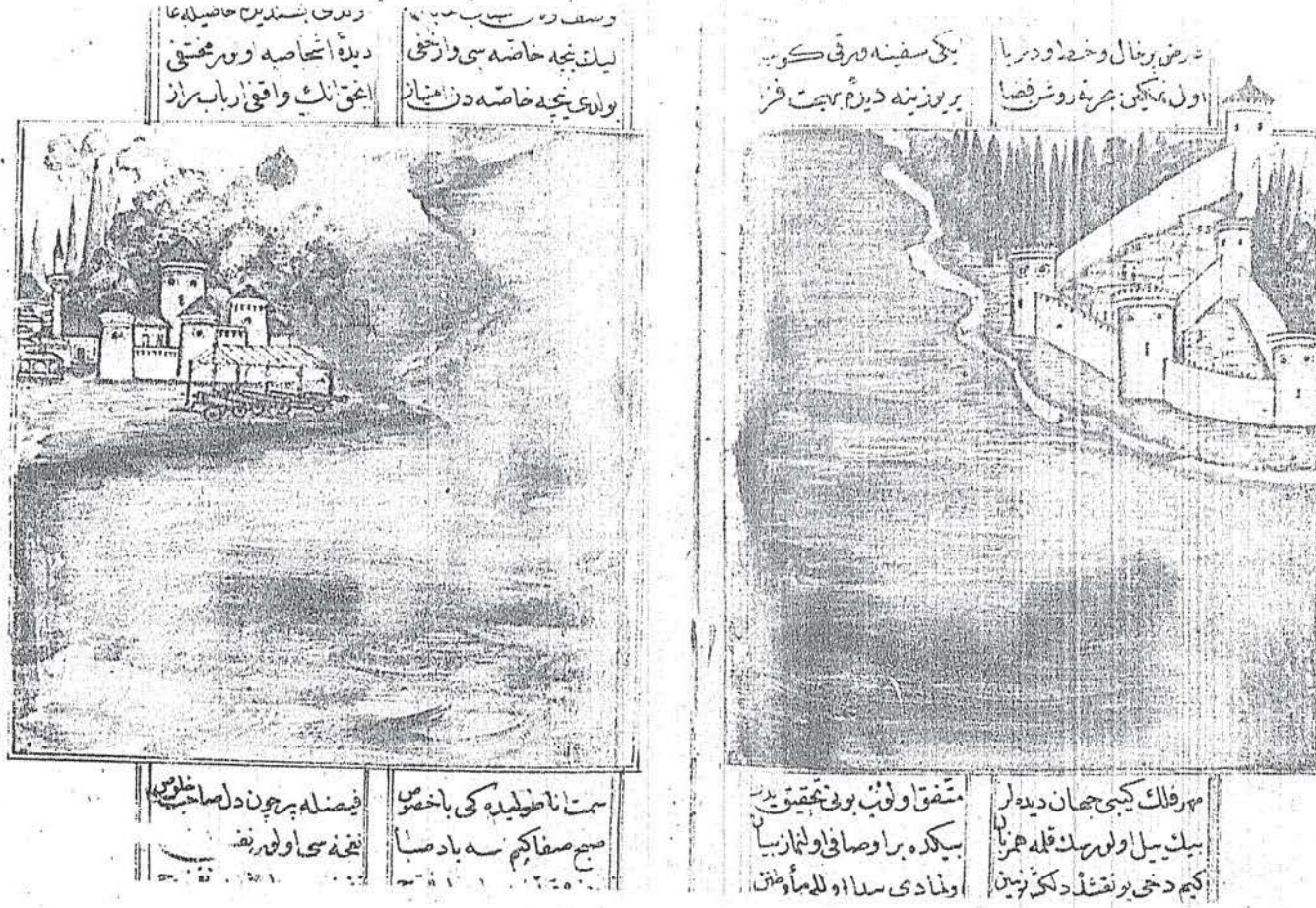
Resim 3—İkbal Cuman fi Tarih ehl—ez Zaman, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, B. 274, s. 23 a.



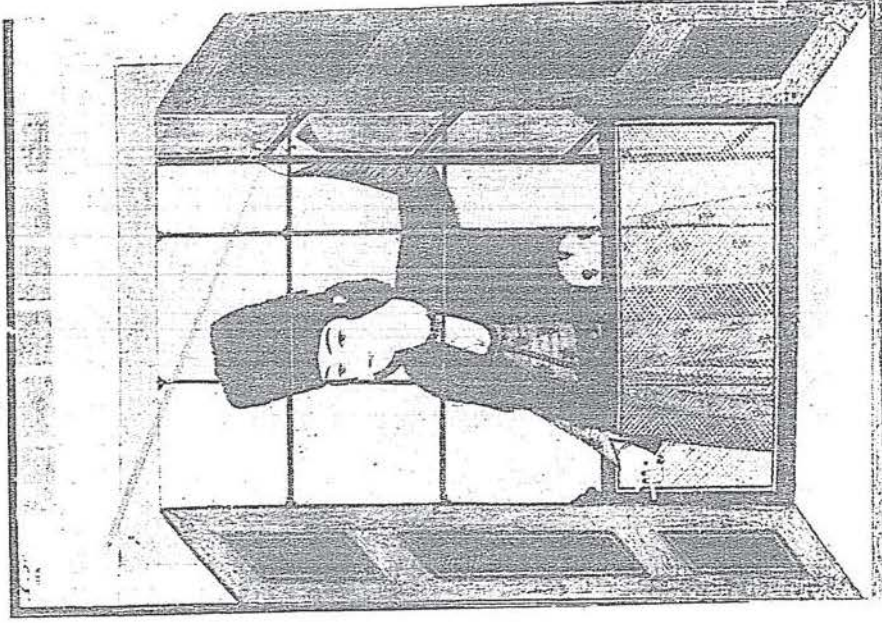
Resim 4—Surname—i Vehbi, s. 16 a, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı A. 359.



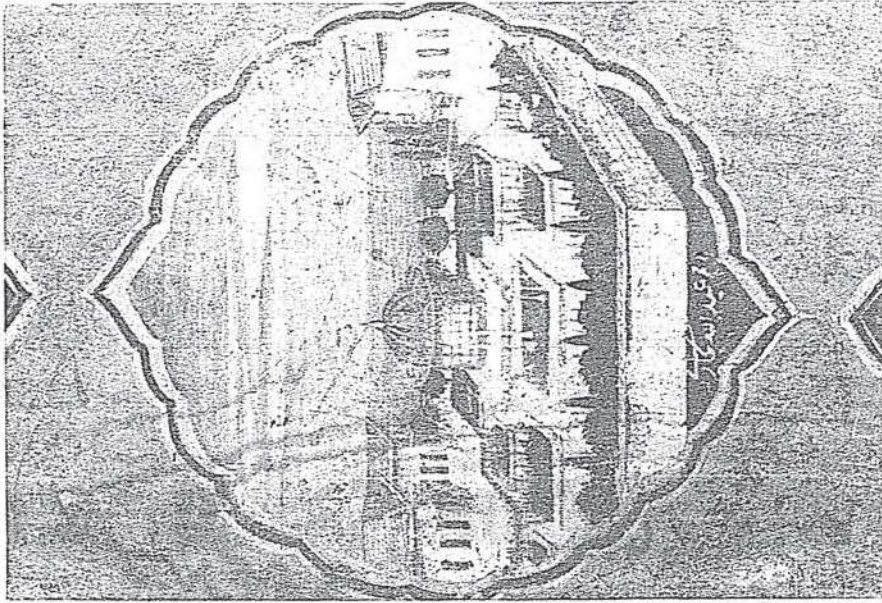
Resim 5—Surname—i Vehbi, s. 77 a, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, A. 359.



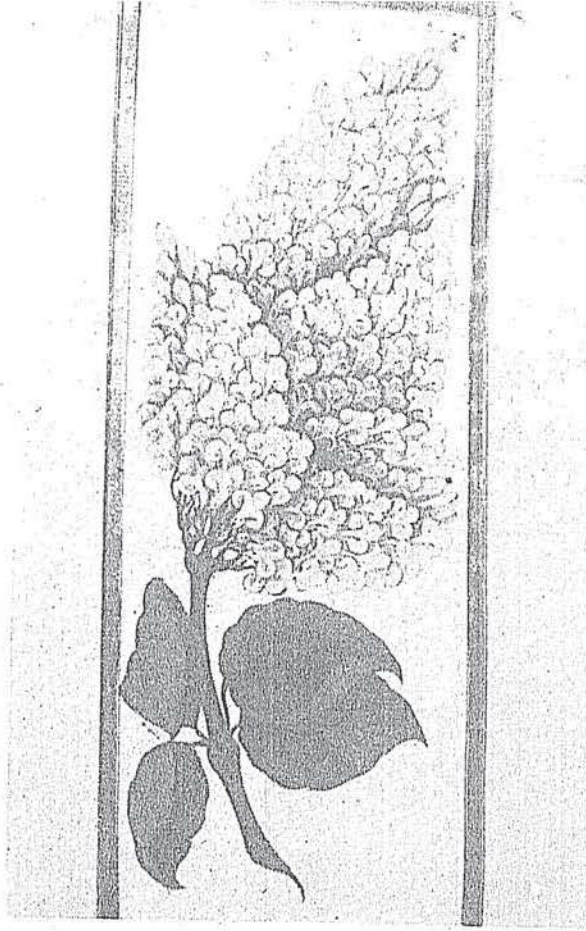
Resim 6—Hamse-I Atal, s. 71 b—72 a, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 816



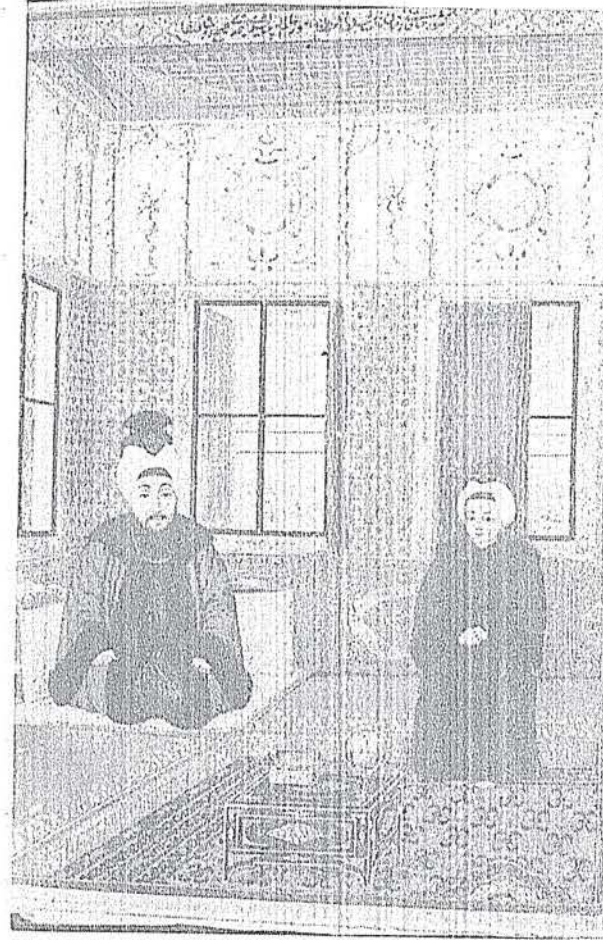
Resim 8—İstanbul Üniversitesi Kitaplığında T. 9364 no. lu albüm, s. 11 b.



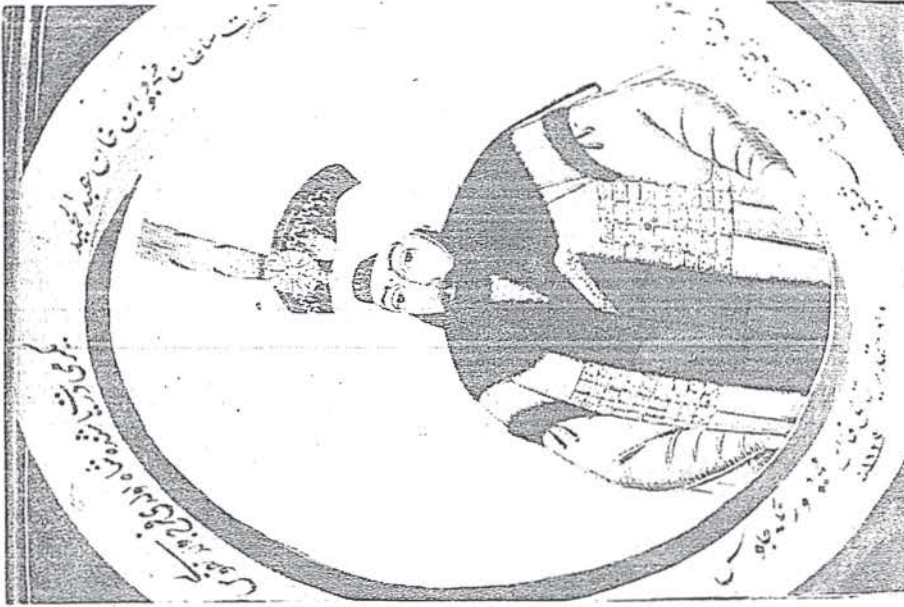
Resim 7—Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı E.H. 1380 no.lu yazmanın cildi.



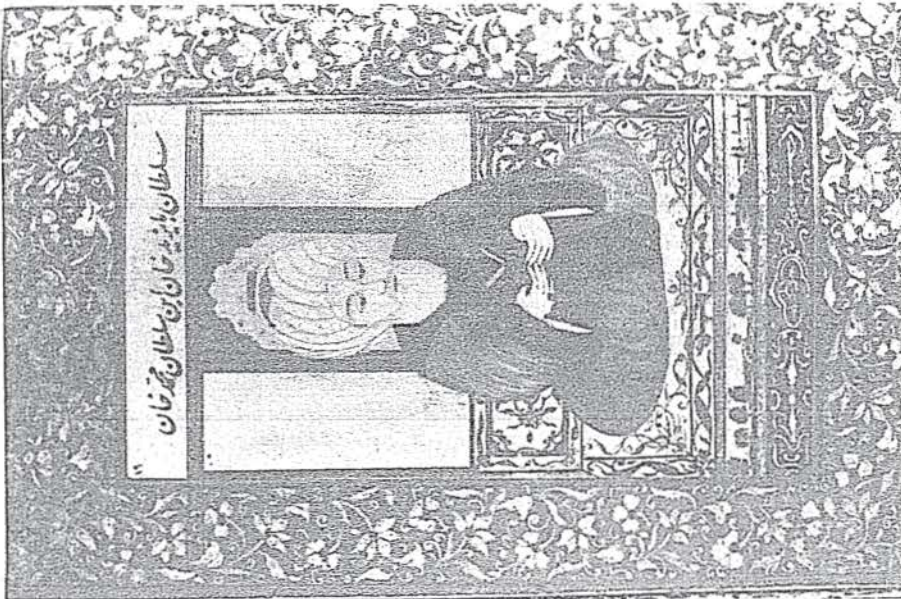
Resim 9—Gazeller, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
T. 5650, s. 46 b.



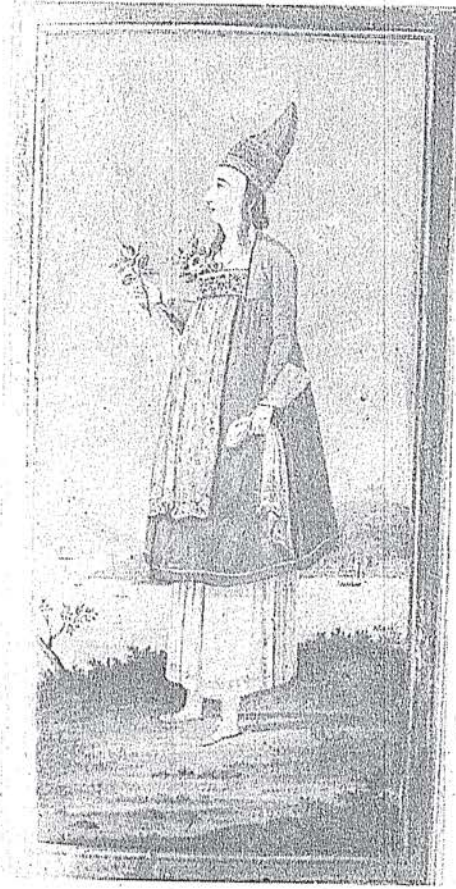
Resim 10—İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde T. 9366 no.lu
şemalname albümü, s. 25 b.



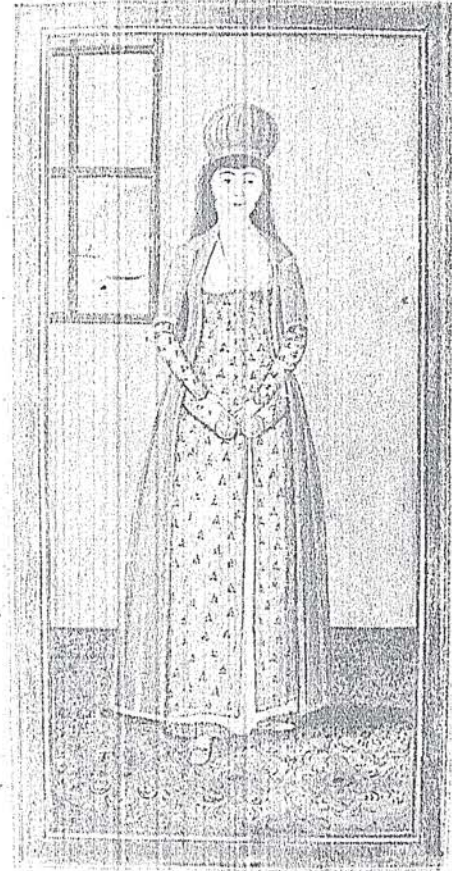
Resim 12—Tevsâvir—Selâtin—Osmaniye, Türk İslam Eserleri Müzesi, no. 1976, s. 15 a.



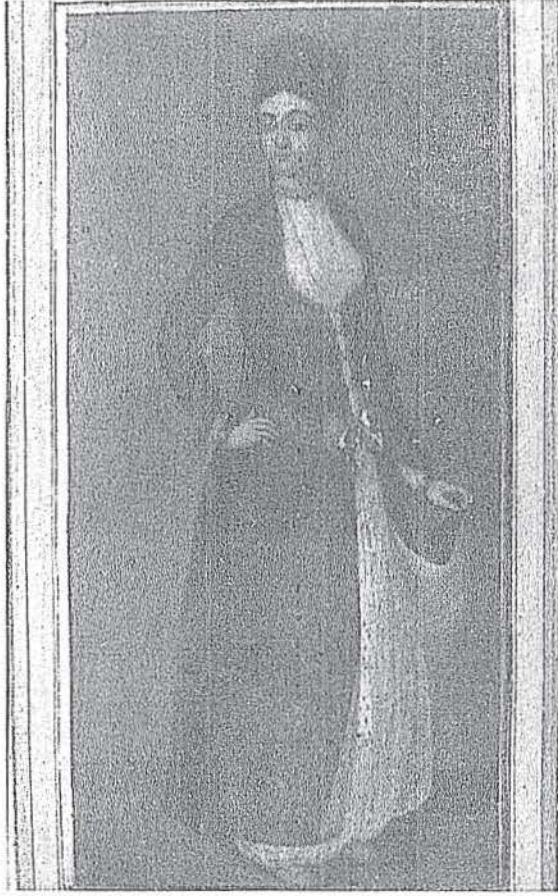
Resim 11—İcmall—Tevârîh—Al—Osman, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi E. H. 1435, s. 19 a



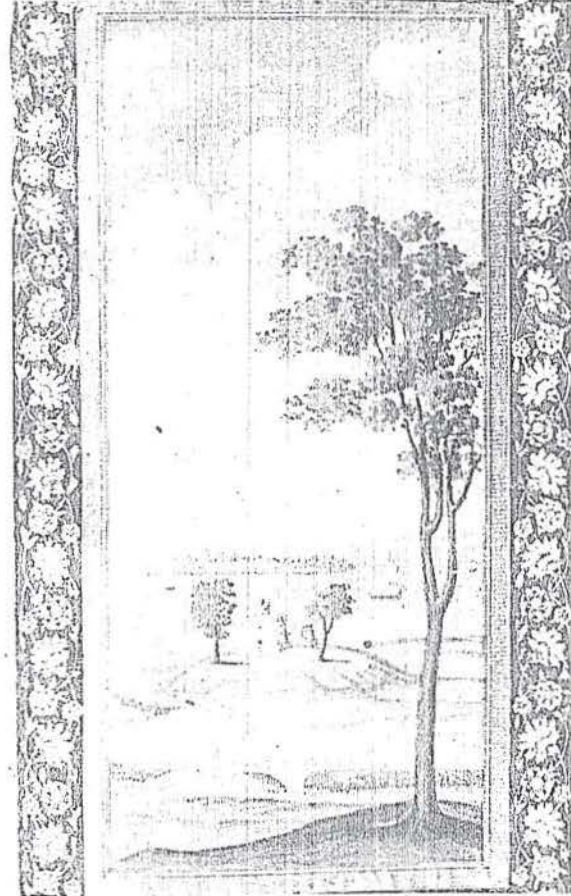
Resim 13—Zenaname—İstanbul Üniver-
sitesi Kütüphanesi, T. 5502, s. 106 b



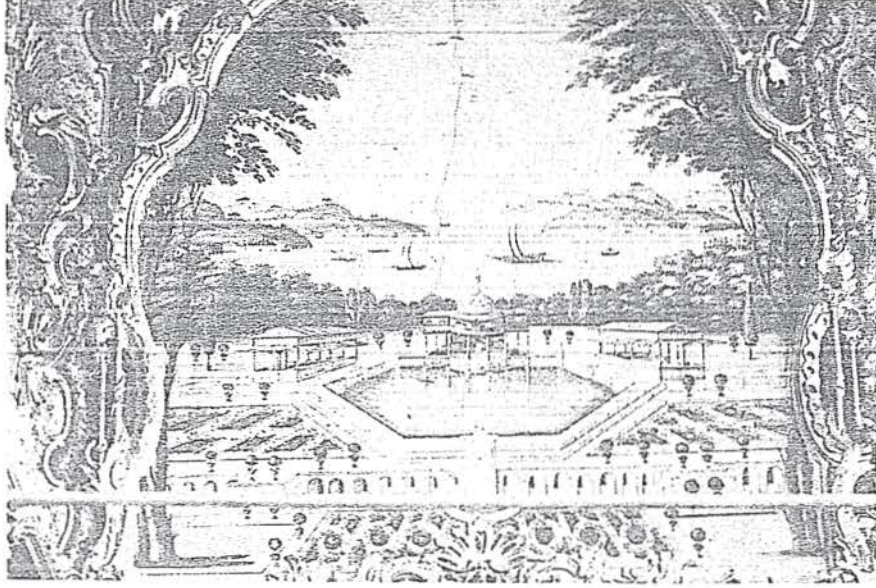
Resim 14—Zenaname—İstanbul Üniver-
sitesi Kütüphanesi, T. 5502, s. 129 b.



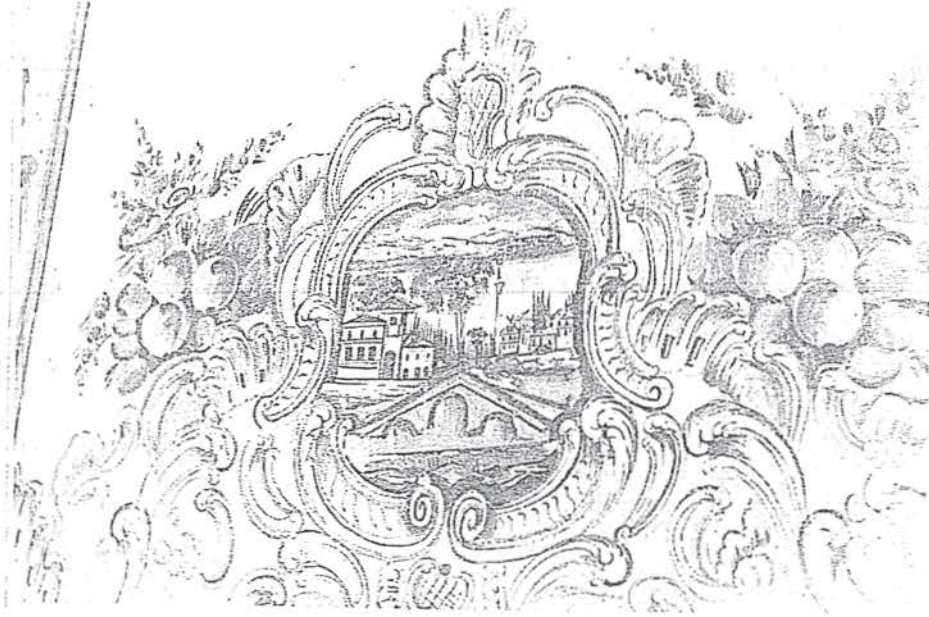
Resim 15—Albüm no. H. 2143, Topkapı Sarayı Müzesi
Kitaplığı, s. 4 a



Resim 16—Divan-ı İhramî, Topkapı Sarayı Müzesi
Kitaplığı, H. 912, s. 3 b.



Resim 17—Topkapı Sarayı Harem Dairesi Valde Sultan Odası II. Selim dönemi.



Resim 18—Soma Hızır Bey Camii mihrap duvarında mımberin batısındaki pano.III. Selim dönemi