

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
SANAT TARİHİ BİLİM DALI

17-18. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA
TÜRK İMGESİ

Bilge ÖZKAYMAK

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Ali BAŞ

KONYA- 2022



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Bilge ÖZKAYMAK	
Numarası	134104001001	
Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Sanat Tarihi	
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ali BAŞ	
Tezin Adı	17-18. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Türk İmgesi	

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Bilge ÖZKAYMAK

ÖNSÖZ

*“Sen ne söylersen söyle, söylediğin,
karşıdakinin anladığı kadardır.”*

Mevlana Celaleddin-i Rumi

İnsanın beyinde kurguladığı düşünceleri dışavurması ve karşısındakinin de bunu kendi algılama yetisiyle içselleştirmesi, imge sürecinin özünü oluşturur. Kişinin duyularıyla aldıkları, onda bir imge oluşturur ama imge döngüsünün tamamlanabilmesi için bu imgenin karşıya aktarılması gerekir. Bu aktarımın karşıya ne kadarının aktaranın imge anlayışıyla iletildiği konusu burada önem kazanır. Başka bir deyişle aktarılan imge, karşıdaki kişi tarafından farklı şekillerde, daha basit ya da daha kapsamlı algılanabilir.

Çalışmamın asıl konusunu destekleyen bir yan güç olan imge kavramı, insanı her daim düşünmeye ittiğinden dolayı ilgi duyduğum bir konu olmuş ve beni farklı alanlarla ilgili sorgulamaya teşvik etmiştir. Alegorik bir ifadeyle, insanların bakış açılarındaki Pandora'nın kutusundaki saklı kalmışlığı ve gizemi hissettiren bu kavram sayesinde, kelimelerle oynamayı seven biri olarak bir anlamda neyi ne kadar karşıdakine aktarabildiğimi anlamama yardımcı olmuştur. Bu kavramın önüne ‘Türk’ kelimesini ekleyerek bunu Avrupa resim sanatında aramak ise bu kelimenin sanatsal bir ifadeye dönüşmesini ve çalışma sırasında sıkılarak değil de hedonistik bir hisle çalışmamı sürdürmemi sağlamıştır.

Doktora çalışmam sırasında, her zaman olumlu yaklaşımıyla beni yönlendiren, bana değerli zamanını ayırıp sabırla ve ilgiyle bana faydalı olabilmek için uğraşan, desteğini her zaman hissettiğim ve akademik anlamda bana çok şey katan, kıymetli danışmanım Prof. Dr. Ali Baş'a, bana kazandırdığı değerli bilgilerle konulara her zaman farklı yönlerden bakmamı sağlayan, doktora tez izleme komitemde yer alan Prof. Dr. Remzi Duran'a ve TİK toplantılarında verdiği fikir önerileri ile tezi yönlendirmeme yardım eden Prof. Dr. Hüseyin Elmas'a teşekkürlerimi sunarım.

Tez konusunu netleştirme ve doktora hazırlık aşamamda tecrübelerinden ve önerilerinden faydalandığım, ulaşamadığım kaynaklar konusunda her zaman desteğini aldığım, jüri üyesi Değerli Hocam Prof. Dr. Haşım Karpuz'a, Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Osman Kunduracı'ya, her zaman fikirlerinden yararlandığım, bana akademik anlamda disiplin kazandıran Prof. Dr. Osman Eravşar'a, okuldaki misafirperverlikleri için başta Dr. Öğr. Üyesi Ayben Kayın'a, Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Bahargülü'ne, Araştırma Görevlisi Dr. Yurdagül Özdemir'e ve Araştırma Görevlisi Hazal Orgun'a olmak üzere tüm Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü hocalarına sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmam sırasında görüşerek fikirlerinden faydalandığım, sonrasında aramızdan ani bir şekilde ayrılan, Marmara Üniversitesi'nde lisans hocam, İstanbul aşığı ve erguvan sevdalısı Saygıdeğer Prof. Dr. Ahmet Haluk Dursun'u burada rahmetle anmak isterim.

Çalışmam vesilesi ile tanıştığım, bazı çevirilerde fikrini aldığım İstanbul Üniversitesi Leh Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarından Dr. Öğr. Üyesi Emrah Gaznevi'ye, resimlerdeki giysi tasarımları ile ilgili görüşlerine başvurduğum Akdeniz Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü hocalarından Dr. Öğr. Üyesi Nurhan Özkan Kuř'a, resimler ile ilgili bilgi paylaşımları için Schloss Rastatt Sarayı Müzesi'nden Dr. Petra Pechaček'e, Cristina Negele'e, Musei di Palazzo Poggi Müzesi'nden Christina Nisi ve 16- 17. yüzyıl Avrupa Emilia sanatı uzmanı Carla Bernardini'ye ve Malta National Gallery yöneticisi Dominic Cutajar'a, arşivlerinden faydalanmama izin veren Sayın Dr. Burhanettin şenli'ye ve Caner Cangül'e teşekkürlerimi sunarım.

Resim ve görsel teminimde, talebime kısa sürede geri dönen Uffizi Gallery'den Vera Laura Verona'ya, National Portrait Gallery'den Lisa Olrichs'e ve Raphaëlle Drouhin'e, Tate Gallery'den David Thompson'a, Stansted Park Evi'nden Daniel Cook'a, Musée des Beaux de Lyon'dan Henrique Simoes'a, Musée des Beaux- Arts Jules Chéret de Nice'ten Emmanuel Terrel'a, Varşova Ulusal Müzesi'nden Ewa Kwerendy'e, Viyana Müzesi'nden Ursula Gass'a, Hamburg Kunsthalle Müzesi'nden Ursula Trieloff'a, Rijksmuseum'dan Maria Smith'e, Muzeum Okręgowo w

Tarnowie'den Łukasz Sęk'e, Macaristan Ulusal Müzesi'nden Kristina Lovas'a, Polonya Ulusal Müzesi'nden Martyna Miroszewska'ya, Royal Collection Trust'tan Agata Rutkowska'ya, Atina Benaki Müzesi'nden Sophia Handaka'ya, Schönbrunn Sarayı'ndan Martin Mutschlechner'e, Beaux- Arts d'Angers'dan Véronique Boidard'a, Louvre Müzesi'nden Amélie Hautemanière'e, Versay Sarayı Müzesi'nden Nicolas Personne'ye, T. C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan Abdullah Talha Gülen'e, Sadberk Hanım Müzesi'nden Havva Furat Ay'a, İstanbul Deniz Müzesi Komutanlığı'ndan Öğ. Yb. Gökhan Atmaca'ya ve Bibliothèque nationale de France'dan Pierre-Emmanuel Judas'a şükranlarımı sunarım.

Akademik çalışma yapmam için beni teşvik eden, bana hep güvenen başta Dr. Gülşah Köprülü olmak üzere tüm arkadaşlarıma, manevi desteğini her an hissettiğim, çalışmam süresince tüm zorlukları benimle birlikte göğüsleyen ve hayatımın her evresinde bana destek olarak beni motive eden sevgili eşim Erdoğan Özkaymak'a, '*sen yaparsın anne*' diyerek benim onlara söylemem gereken cümleyi bana söyleyen, hayattaki şansım olan evlatlarım Ceren ve Selen Özkaymak'a sonsuz minnet borçluyum. Bugünlere gelmemde çok emekleri geçen, desteklerini benden hiç esirgemeyen annem Fatma Nazan Koçbeker'e, babam Oğuz Koçbeker'e, kayınvalidem Hatice Özkaymak'a ve ailemin tüm bireylerine teşekkürlerimi sunarım. Vizyonu ile her zaman yolumu aydınlatan, hep en iyiyi hedefleyen, çalışmam sırasında kaybettiğimiz kayınpederim, çok değerli Rahim Özkaymak'ı da burada rahmetle anmak istiyorum.

Bilge ÖZKAYMAK

Konya 2022



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Bilge ÖZKAYMAK	
	Numarası	134104001001	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sanat Tarihi / Sanat Tarihi	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ali BAŞ	
	Tezin Adı	17-18. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Türk İmgesi	

ÖZET

Resim sanatı, her türlü sosyolojik, politik, kültürel, tarihi, vb. olayın fırçaların ucunda estetiksel bir ifadeyle hayat bulduğu, görsellikten beslenen bir sanat dalıdır. Bu olaylar resimlere, bazen gerçekçi, bazen de kurgusal bir ifadeyle yansıtılırlar. Çalışmamız kapsamında ele alınan Avrupa resim sanatındaki Türk imgesi arayışları da zaman zaman realist, zaman zaman da düşsel örneklerle seyirciye sunulmuşlardır. Bu bağlamda çalışmada, Avrupalı imgeleminde oluşmuş ‘Türk’ kavramına göz atma inkanı bularak, bir kontun kaftanı ile kavuğu ile Türk odasında yer minderinde tasvir edildiğine, bir kraliçenin üç eteğiyle madalyonlu bir Uşak halısı üzerinde betimlendiğine, Türk giysileri içindeki bir Avrupalı tüccarın tütün çubuğu ile meşk ettiğine, bir maskeli balodaki figürlerin Türk kostümleri ve Mevlevi sikkeleri ile boy gösterdiklerine, Hz. Meryem ve çocuk İsa tasvirine bir Sarayburnu manzarasının eşlik ettiğine tanıklık ettik. Böylece Avrupa ortamında en beklenmedik alanlara Türk’ün nasıl dahil olduğunu, Türk etkisinin ne derece büyük boyutta olduğunu bir anlamda yaşamış olduk.

17- 18. yüzyıl aralığını kapsayan tezimiz, Oryantalizm kavramının önceki basamağı olarak kabul edilebilen Türköri kavramı çerçevesinde gerçekleşen olayların, resim sanatına yansımaları göstermesi açısından oldukça önemlidir. Avrupalı sanatçıların her birinin farklı bir imgeleme yaklaştıkları bu konunun tek değişmezi ise Batılıların Türklere karşı önceleri korkudan sonraları saygı ve hayranlıktan kaynaklanan bir anlayışla yaklaşmalarıdır. Bu da ressamın eserlerine kaçınılmaz olarak yansımış ve böylelikle gerçek hayattaki kavramların tuvale aktarılması da sağlanmıştır. Bu yansımış, resim sanatının gerçeklikle olan bağını da kanıtlamıştır. Bu anlamda, dönemin süper gücü olan Osmanlı İmparatorluğu’na duyulan hayranlık gerçek hayatla ilgili ifadelerin, Avrupalıların zihinlerinde

oluşturdukları düşsel 'Türk' kavramı da kurgusal ifadelerin tuvale aktarılmasını sağlamıştır.

Resim sanatının toplumda olan bitenleri net bir şekilde karşdakine aktarma gücü sayesinde, gerek realist yaklaşımla, gerekse kurgusal yaklaşımla ele alınan Avrupa resmindeki Türk imgesi, o dönem Avrupa toplumunda 'Türk'ün vazgeçilmez bir hal aldığıını, toplumun her alanında 'Türk'ün hissedildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk, Avrupa, İmge, Türköri, Kültürel Etkileşim.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Name Surname	Bilge ÖZKAYMAK	
ID	134104001001	
Student's	Department/Field	Sanat Tarihi / Sanat Tarihi
	Program	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/>
Thesis Advisor	Prof. Dr. Ali BAŞ	
Research Title	The Turkish Image in the 17th- 18th Century European Pictorial Art	

ABSTRACT

The art of painting is a branch of art nourished by visuality where all kinds of sociological, political, cultural, historical, etc. events come to life with an aesthetic expression at the tip of the brushes. These events are reflected in the paintings, sometimes with a realistic and sometimes with a fictional expression. The search for the Turkish image in European painting, discussed within the scope of our study, has been presented to the audience from time to time with realistic and sometimes imaginary examples. In this context, in this study, we found the opportunity to take a look at the concept of 'Turk' formed in the European imagination. We witnessed the description of a count with a caftan and a turban depicted on the floor mat in the Turkish room, a queen dressed in her 'üç etek' and depicted on an Uşak carpet with a medallion, a European merchant in Turkish clothes with a tobacco stick during 'meşk' ritual, the figures in a masquerade ball appeared in Turkish costumes and Mevlevi 'sikke' and Virgin Mary and the child Jesus accompanied by a view of Sarayburnu.

Our thesis, which covers the 17th-18th century, is very important in terms of showing the reflection of the events that took place within the framework of the concept of Türköri, which can be considered as the previous step of the concept of Orientalism, in the art of painting. The only constant of this subject, approached by European artists with a different imagination, is that Westerners approach the Turks with an understanding that stems from fear at first, respect and admiration, then. This inevitably reflected on the works of the painters and thus the transfer of real-life concepts to the canvas was ensured. This reflection also proved the bond of the art of painting with reality. In this sense, the admiration for the Ottoman Empire, the

superpower of the period, provided transferring the expressions related to real life to canvas, the imaginary concept of 'Turk' created in the minds of Europeans provided transferring the fictional expressions to canvas. Thanks to the art of painting's power to clearly convey what is happening in the society, the Turkish image in European painting, handled with both a realistic approach and a fictional approach, shows that the 'Turk' became indispensable in the European society at that time, and that the 'Turk' was felt in all areas of the society.

Key words: Turk, Europe, Image, Turquerie, Cultural Interaction.



KISALTMALAR

bkz.	: bakınız
Co.	: company (şirket).
Çev.	: Çeviren
der.	: derleyen
ed.	: editör
env. no	: envanter numarası
etc.	: ve benzeri
exh. cat.	: exhibition catalogue (sergi kataloğu)
haz.	: yayına hazırlayan
Inc.	: Incorporated (anonim).
Ltd.	: Limited
MÖ	: Milattan önce
MS	: Milattan sonra
ö.	: ölüm
s.	: sayfa
sny	: sayfa numarası yok
t.y.	: tarihi yok
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı.
tüyb	: tuval üzerine yağlıboya
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
yak.	: yaklaşık olarak
yön.	: yönetici
yy.	: yüzyıl

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xvi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Konunun Tanımı, Önemi ve Sınırları	1
1.2. Konu Hakkında Yapılmış Yayın ve Araştırmalar	3
1.3. Metot ve Düzen	6
2. İMGE	12
3. OSMANLI-AVRUPA İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA AVRUPA'DAKİ TÜRK İMGESİNE GENEL BİR BAKIŞ ve TÜRKÖRİ (TURQUERIE, TURKOMANIE, TÜRK MODASI) KAVRAMI.....	31
4. 17- 18. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA TÜRK İMGESİ.....	52
4.1. Avrupalıların Giysi Bağlamında Türk Kompozisyonu İle Resmedildiği Sahneler.....	52
4.2. Kahve	227
4.3. Kurgusal Tasarımlı Sahneler	262
4.3.1. Türklerin ve Avrupalıların Hayali Bir Tasarımla Resmedildiği Sahneler	263
4.3.2. Kurgusal Tasarımlı Mimari ve Dekoratif Öğeler	345
4.3.3. Hayali Tarihi Olaylar ve Savaş Sahneleri.....	368
4.4. Bir Ya Da Birkaç İmge İle Gönderme Yapılan Sahneler.....	393
5. DEĞERLENDİRME	510
6. SONUÇ	534
KAYNAKÇA.....	536

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

- Resim 1: Antoine de Favray, Fransız Büyükelçisi Vergennes Kontu Charles Gravier'in Türk Giysileri İçinde Portresi, tüyb, 141, 5x 113 cm, 1766, ©, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Boppe, 1998, s. 57)..... 56
- Resim 2: Antoine de Favray, Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileri İçinde Portresi, tüyb, 129x 96 cm, 1766, ©, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Boppe, 1998, s. 59). 63
- Resim 3: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı, tüyb, 84x 68 cm, 1762- 1771, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 66)..... 70
- Resim 4: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı, tüyb, 146x 119 cm, yak.1762- 1771, ©, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 65)..... 77
- Resim 5: Antoine de Favray, Antoine de Favray'ın Otoportresi, tüyb, 79x 63 cm, 1778, © Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden). 81
- Resim 6: Sir William Beechey, Thomas Hope, tüyb, 221, 6x 168, 9 cm, yak. 1798, © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden). . 86
- Resim 7: Andrea Soldi, Uzaktan Bir Halep Manzarasıyla Meçhul Avrupalı Tüccar, tüyb, 102x 82 cm, yak. 1733- 1735 arası, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 55). 97
- Resim 8: Andrea Soldi, Doğu Giysileri İçinde, Avdan Yeni Gelmiş, Dinlenen Avcı Henry Lannoy ve Elinde Avladıkları Hayvanları Tutan Hizmetkarı, tüyb, 118, 5x 146 cm, 18. yy, © Tate Gallery, Londra (Tate Gallery yönetiminden). 103
- Resim 9: Jean Etienne Liotard, William Ponsonby, Viscount Duncannon (Sonradan Bessborough 2. Kontu), tüyb, 124, 5 x 99, 7 cm, 1738, © Stansted Park Foundation, Chichester, 2019 (Stansted Park Evi yönetiminden)..... 107
- Resim 10: Jean Etienne Liotard, Türk Giysileriyle Marie Adelaide'nin Portresi, tüyb, 50x 56 cm, 1753,©, Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden). 112
- Resim 11: Jean Etienne Liotard, Coventry Kontesi Maria Gunning'in Portresi, parşömen üzerine pastel, 23,5x 19 cm, 1749,©, Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre (Dinçeli, 2019, s. 557). 115
- Resim 12: Gervase Spencer, Susannah Love, Bayan Francis Beckford, oval, fildişi minyatür üzerine suluboya, 5,2 cm, 1755, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 99)..... 122
- Resim 13: Louise Élisabeth Vigée Le Brun, Sultan Giysileri İçinde Clermont Kontesi Tonnerre, ahşap üzerine yağlıboya, 98.5 × 71.5 cm, 1785, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Baillio vd., 2016, s. 111)..... 128

- Resim 14: Jean Etienne Liotard, H el ene Glavany ve Bay Levett, karton üzerine yağlıboya, 24, 6x 36, 4 cm, yak. 1740,   Mus e du Louvre, Paris (Walsh, 2017, s. 220)..... 134
- Resim 15: Ludwig Ivenet, Türk Giysileri İçinde Baden Kontu Ludwig Wilhelm, ahşap üzerine tempera ve parşömen, 35x 26,8 cm, yak. 1700- 1725,   Staatliche Schlösser und Gürten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden). 143
- Resim 16: Justus Sustermans, Sultan Giysileriyle Ferdinando II de Medici'nin Portresi, tüyb, 64, 5x 50, 5 cm.,yak. 1640,  , Palatine Galerisi, Palazzo Pitti, Floransa (Jasienski, 2014, s. 194). 149
- Resim 17: Peter Paul Rubens, Nicolas de Respaigne'nin Portresi, tüyb, 205, 5x 119,5 cm, 1616- 1618,  ,Staatliche Museen, Kassel (Swan, 2013, s. 116). 154
- Resim 18: Jean- Baptiste Vanmour, Leydi Mary Wortley Montagu, Oğlu Edward Wortley Montagu ve Mahiyeti ile, tüyb, 69, 3x 90, 9 cm, yak. 1717,  , National Portrait Gallery, Londra (Jirousek, Catteral, 2019, s. 162). 166
- Resim 19: Jonathan Richardson, Türk Giysileri İçinde Leydi Mary Montagu ve Peyk, tüyb, 239x 144, 8 cm, yak. 1745,  ,  zel Koleksiyon (Germann, 2016, s. 81). 174
- Resim 20: George Romney, Edward Wortley Montagu, tüyb, 162, 7x 119 cm, 1775,  , özel koleksiyon (Williams, 2015, s. 91). 179
- Resim 21: Jean Etienne Liotard Ekolü, John Montagu'nun, 4. Earl of Sandwich, Portresi, tüyb, 180x 155, 5 cm, 18. yy,    zel Koleksiyon (Hitzel, 2002, s. 40)... 186
- Resim 22: Giuseppe Grisoni, Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda (Opera Binası) Maskeli Balo, tüyb, 71x 93 cm, yak. 1724,  , Victoria and Albert Museum, Londra (Haywood, 2015, s. 56)..... 197
- Resim 23: Rosalba Carriera, Türk Kıyafetleri İçinde Bir Hanım, Felicita Sartori?, tuval üzerine pastel boya, 75x 55 cm, yak. 1728- 1741,  , Uffizi Galerisi, Floransa, 2020 (Bussagli ve Reiche, 2009, s. 139). 207
- Resim 24: Martin van Meytens, Türk Giysileri ile Maskeli Maria Theresa, tüyb, 95x 74, 5 cm, yak. 1743- 1744,  , Schönbrunn Sarayı, Viyana (Williams, 2015. s. 93). 212
- Resim 25: Jens Juel, Schleswig- Holstein- Sonderburg- Augustusburg Düşesi Louise Augusta'nın Türk giysileri İçindeki Portresi, tüyb, 44, 5x 33, 5 cm, yak. 1785,  , Gottorf Kalesi, Schleswig-Holsteinisches Eyalet Müzesi, Schleswig (Williams, 2015, s. 101). 218
- Resim 26: Jacques- Andr - Joseph Aved, Sainte- Maure Markizi, Marie de Guerin, tüyb, 241, 3x 163, 8 cm, 1743    zel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 94). 222
- Resim 27: Jean Baptiste van Loo, Türk Kıyafetli Kadın Portresi, t yb, 81, 4x 64, 8 cm, 18. yy,   Musée des Beaux-Arts, Marseille, 2019 (Musée des Beaux-Arts yönetiminden). 236

- Resim 28: Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty, Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry, bakır klişe, 40, 3x 31, 5 cm, yak. 1770, ©, National Gallery of Art, Washington D. C (Stein, 1996, s. 420)..... 247
- Resim 29: Charles André van Loo, Kahve İçen Sultan, tüyb, 120x 127 cm, 1755, ©, Hermitage Müzesi, St. Petersburg (Geczy, 2013, s. 64)..... 254
- Resim 30: Étienne Jaurat, Sarayda Kahve İçen Kadınlar, tüyb, 77x 65 cm, 18. yy, © Özel Koleksiyon (Boppe, 1998, s. 83). 259
- Resim 31: Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, Türk Hareminden Bir Sahne, tüyb, 130x 193,5 cm, 1654, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96). 270
- Resim 32: Jean Baptiste Vanmour, Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti, tüyb, 55, 5x 90 cm, 1720- 1737, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Arda Onar, 2017, s. 221). 276
- Resim 33: Charles Amédée Philippe van Loo, Odalıkların İşlerine Komuta Eden Sultan, tüyb, 45,7x 55, 2 cm, yak. 1770- 1773, ©, Musée Chéret, Nice (Stein, 1996, s. 423). 281
- Resim 34: Jean Etienne Liotard, Türk Elbiseleri İçinde Bir Kadın ve Hizmetçisi, tüyb, 72, 39x 57, 15 cm, yak. 1750, ©, The Nelson- Atkins Museum of Art, Kansas City (Thornton, 1994, s. 74). 289
- Resim 35: Jean-Marc Nattier, Sultan Kılığında Matmazel Clermont, tüyb, 109x 104, 5 cm, 1733, ©, The Wallace Collection, Londra (Germann, 2016, s. 83). 294
- Resim 36: Jean Baptiste Vanmour, Haremde Eğlence (Haremde Rakkaseler), tüyb, 78x 108 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Azize Taylan Koleksiyonu, İstanbul (Renda, 2003, s. 62)..... 302
- Resim 37: Vanmour okulu, Sohbet, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 112- 113). 305
- Resim 38: Jean- Baptiste Pater, Harem'deki Sultan, tüyb, 63, 5x 76, 6 cm, yak. 1730, © Özel Koleksiyon (Rüstem, 2019, s. 43)..... 315
- Resim 39: Charles Amédée Philippe van Loo, Kır Gezisi, tüyb, 45x 56 cm, 18. yy, © Özel Koleksiyon (Makzume, 2020, s. 32- 33). 322
- Resim 40: Charles (Carle) André van Loo, Gözdesine Konser Veren Padişah, tüyb, 72, 5x 91 cm, 1737, ©, Wallace Collection, Londra (Thornton, 1994, s. 6-7)..... 327
- Resim 41: Johann Samuel Mock, Mangala Oyunu, tüyb, 172x 197, 5 cm, 1730- 1735, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2021 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden). 335
- Resim 42: Etienne Jaurat, Gözde Sultan, tüyb, 50x 74, 5 cm, 18. yüzyıl, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Harmankaya, 2015, s. 773). 341
- Resim 43: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğrama, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 2021 (Williams, 2015, s. 151)..... 347

- Resim 44: Johann Gottfried Grohmann ve Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner, Açık Köşk, elle boyama, 1796, © Özel Koleksiyon (Gottfried, 1796, s. levha 10). 355
- Resim 45: Jean- Baptiste Hilaire, Bir Bahçe Köşkünde İkinci Çayı, kahverengi mürekkep, guaj ve suluboya, 33, 6x 44, 8 cm, 1779, © Musée du Louvre, Michéle Bellot (Avcıoğlu, 2014, s. 134)..... 362
- Resim 46: Anonim, Hollanda Paleis Soestdijk'deki Den Eult Bahçesi'ndeki Türk Çadırı, kurşun kalem üzerinden suluboya, 1767, ©, Utrecht (Williams, 2015, s. 118). 366
- Resim 47: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, ©, Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu, Krakow (Stankiewicz, 2020, s. 143)..... 369
- Resim 48: Frans Geffels, Viyana'nın Kurtuluşu, tüyb, 184x 272 cm, 1683- 1688, ©, Viyana Müzesi, Karlsplatz, 2022 (Viyana Müzesi yönetiminden)..... 378
- Resim 49: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Hayatından Altı Bölüm, tüyb, 75x 96 cm, yak. 1710, © Musei di palazzo Poggi, Bologna, 2022 (Musei di palazzo Poggi Müze yönetiminden)..... 385
- Resim 50: Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, İstanbul Göklerinde Meryem Ana, guaj, 26x 25 cm, 17. yy, © Kuefstein Koleksiyonu, Greillenstein Şatosu, Röhrenbach, Avusturya (Renda, 2005, s. 50)..... 394
- Resim 51: Pietro Liberi, Elçi Giambattista Donà'nın Portresi, tüyb, 132x 97 cm, 1682, ©, Correr Müzesi, Venedik (Lucchese, 2014, s. 41)..... 400
- Resim 52: Hieronymus Joachims, Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor'un Sultan Kılığındaki Portresi, bakır üzerine yağlıboya, 67, 7x 83 cm, 1651, ©, The Princely Collections, Liechtenstein museum, Vaduz, Viyana (Nefedova, 2010c, s. 104- 105)..... 405
- Resim 53: Johan Joseph Zoffany, Kraliçe Charlotte İki Büyük Oğluyla Birlikte, tüyb, 112, 2x 128, 3 cm, yak. 1765, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Williams, 2015, s. 78). 410
- Resim 54: Antoine de Favray, Smyrna'daki Hollanda Fabrikasının Kıdemli Tüccarı David George van Lennep, Eşi ve Çocukları, tüyb, 172x 248 cm, 1769- 1771, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2022 (Rijksmuseum müze yönetiminden)..... 421
- Resim 55: François de Troy, Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon-Condé'nin Portresi, tüyb, 227, 4x 158 cm, 1694, © François Laugnie, Musée des Beaux- Arts, Orleans, 2022 (Musée des Beaux- Arts Müze yönetiminden) 426
- Resim 56: Anonim, Romen Fedorowicz Sanguszko (Roman Fedorowicz Sanguszko), tüyb, 183,5 x 112,5 cm, yak. 17. yüzyıl, © Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów, Polonya, 2020 (Muzeum Okręgowe w Tarnowie Müze yönetiminden)..... 435
- Resim 57: Rembrandt Harmensz van Rijn, Belshazzar'ın Ziyafeti, tüyb, 167, 6x 209, 2 cm, yak. 1635, ©, National Gallery, Londra (Zell, 2002, s. 60)..... 444
- Resim 58: Jean-Etienne Liotard, İzmir'de Fransız Elçisi Gaspard de Péleran, kağıt üzerine siyah ve kırmızı tebeşir, 22x 17, 5 cm, 1738, © Louvre Müzesi, Paris (Kadioğlu, 2020, s. 69)..... 456

- Resim 59: Anonim, Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'ın İdamı, tüyb, 159x 296 cm, 1675, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden). 464
- Resim 60: William Larkin, Catherine Knevet, tüyb, 205, 4x 121, 6 cm, yak. 1615, ©, Kenwood House, Londra (Bryant, 1993, s. 18). 472
- Resim 61: Peter Paul Rubens, Dört Filozof, tüyb, 164x 139 cm, 1611- 1612, ©, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa (Suckale, 2002, s. 290). 480
- Resim 62: Anonim, Türk Figürlü Cuoridoro Parçası, Deri üzerine altın yaldız baskılı ve resimli, 63x 40, 5 cm, 17. yüzyılın ikinci yarısı, © Correr Müzesi, Venedik (Simsarlar, 2010, s. 143). 491
- Resim 63: Georg Adam Eberhard, Saxe-Lauenburg Prensesi Franziska Margravine Sibylla Augusta'nın Portresi, tüyb, yak. 1678, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden). 496
- Resim 64: Niccolo Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden). 500

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa No

- Görsel 1: René Magritte, İmgelerin İhaneti, tüyb, 60, 33x 81,12, 1929, © Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles (Gültekin, 2017, s. 51)... 19
- Görsel 2: Le Corbusier, Pipo, 1923 (Le Corbusier, 1998, s. 289). 20
- Görsel 3: René Magritte, Düşlerin Anahtarı, tüyb, 81x 60 cm, 1930, © Özel Koleksiyon (Berger, 1986, s. 8). 21
- Görsel 4: Joseph Kosuth, Bir ve Üç sandalye, Sandalye: 82x 37, 8 cm, Fotoğraf paneli: 91, 5x 61,1 cm, Metin paneli: 61x 61, 3 cm, 1965, © Joseph Kosuth ve Sean Kelly Gallery, New York (İncirkuş, 2020, s. 616). 22
- Görsel 5: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, tüyb, 221, 5x 120 cm, 1906, © Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 83). 23
- Görsel 6: Kül Tigin'in mezar külliyesinin rekonstrüksiyonu (Nowgorodowa, 1980, s. 240). 23
- Görsel 7: Jean Sauvé, Molière'in *Kibarlık Budalası* oyunundan bir görüntü, Pierre Brissard'ın çiziminden yapılan gravür, 1682, Œuvres de Monsieur de Molière, Paris (Williams, 2015, s. 79). 43
- Görsel 8: George Engelhardt Schröder, Mehmed Said Efendi ve Mahiyeti, tüyb, 112x 141, 5 cm, 1733?, © Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 79). 50
- Görsel 9: Osmanlı ediği, 16-18. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 59). 59
- Görsel 10: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı'dan ayrıntı, tüyb, 84x 68 cm, 1762- 1771, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 66). 72
- Görsel 11: Antoine de Favray, İstanbul Panaroması, tüyb, 100x 213 cm, 1773, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 120-121). 73
- Görsel 12: Antoine de Favray, İstanbul Panaroması'ndan ayrıntı, tüyb, 100x 213 cm, 1773, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 123). 73
- Görsel 13: Anonim, Pera'nın görünümü, sağda Fransız Elçiliği, yukarıda Rus Elçiliği, ortada altta Venedik Sarayı, yak. 1860 (Bertelè, 1932, s. 370). 74
- Görsel 14: Komidas Kömürçiyen, Sarayburnu Panaroması, Celsing Koleksiyonu (Renda, 1989, s. 33). 75
- Görsel 15: Antoine de Favray, Antoine de Favray'ın Otoportresi'nden ayrıntı, tüyb, 79x 63 cm, 1778, © Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden). 83

- Görsel 16: Giuseppe Macpherson, Antoine de Favray, fildişi üzerine yağlıboya, minyatür, 6, 5x 5, 1 cm, yak. 1780, © Her Majesty Queen Elizabeth II, Royal Collection Trust, Londra, 2019 (Royal Collection Trust yönetiminden). 84
- Görsel 17: Anonim, Thomas Hope'a ait işlemeli cepken, altın payetli, renkli, ipek iplik nakışlı ve tel örgü kaplı düğmeleri olan, tel örgülü ve tel iplik nakışlı, kırmızı kadife, 1787- 1795, Envanter Numarası: D31702, 2019 © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden). 88
- Görsel 18: Anonim, Thomas Hope'a ait işlemeli cepken, altın payetli, renkli, ipek iplik nakışlı ve tel örgü kaplı düğmeleri olan, tel örgülü ve tel iplik nakışlı, yeşil kadife, 1787- 1795, Envanter Numarası: D31703, 2019 © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden). 88
- Görsel 19: Henry Bone, Thomas Hope'un Türk Giysileri İçinde Portresi, bakır üstüne emaye, 29 x 21 cm, 1805, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 69).... 89
- Görsel 20: Thomas Hope, Sultanahmet Camii ve Hipodromdan bir görünüm, kağıt üzerine suluboya, 12x 44, 5cm, 18. yy., © Benaki Müzesi, Atina (Tsigakou ve Moraitou, 2016, Resim 44). 91
- Görsel 21: Thomas Hope, III. Ahmet Çeşmesi çizimi, suluboya, 29x 44, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden). 92
- Görsel 22: Thomas Hope, III. Ahmet Çeşmesi çiziminden ayrıntı, suluboya, 29x 44, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden). 92
- Görsel 23: Sir William Beechey, Thomas Hope resminden ayrıntı tüyb, 221,6x 168,9 cm, yak. 1798, © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden). 92
- Görsel 24: III. Ahmet Çeşmesi'nden Ayasofya Camii'ne bakış, 2020 (Caner Cangül arşivinden). 93
- Görsel 25: Thomas Hope, Bereketzade Çeşmesi, kağıt üzerine suluboya, 49, 5x 36, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden). 94
- Görsel 26: Bereketzade Çeşmesi (Yavuz (çev.), 2013, s. 572)..... 94
- Görsel 27: Katip Hüseyin Hüsnü Tengüz (Yzb. Hüseyin Efendi), Cezayirli Gazi Hasan Paşa Portresi, kağıt üzerine karışık teknik, litograf baskı yapılmak üzere suluboya-guvaş tarama ucu ile çini mürekkebi ve lavi teknikleri, 30,3x 21,5 cm, 19. yy, İstanbul Deniz Müzesi Kağıt Eserler Koleksiyonu, 2021 © Deniz Müzesi Komutanlığı, İstanbul (İstanbul Deniz Müzesi Komutanlığı yönetiminden). 95
- Görsel 28: Jean Jacques- François Rivière, Halep'te Oturan Meçhul Avrupalı Tüccar, tüyb, 23, 5x 30, 5 cm, 1697, ©, Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 55). 101
- Görsel 29: George Knapton, William Ponsonby, Bessborough 2. kontu, tüyb, 91, 4x 71,1 cm, 1743, © Dilettanti Topluluğu, Londra (Redford, 2008, s. 41). 109
- Görsel 30: Jean Etienne Liotard, William Ponsonby (Duncannon Vikontu ve sonrasında Bessborough 2. Kontu), parşömen, 60x 48 cm, 1750- 1760, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2019 (Rijksmuseum müze yönetiminden). 110

- Görsel 31: Ponsonby çiftinin tablolarının duvardaki yerleştirilişi © Stansted Park Foundation, Chicheste, 2019 (Stansted Park Foundation Evi yönetiminden). 111
- Görsel 32: Jean Etienne Liotard, Venedik Elbisesi İçinde Duncannon Vikontesi Bayan Ponsonby, tüyb, 124, 5x 99, 7 cm, 1742- 1743, ©, Stansted Park Foundation, Chichester, 2019 (Stansted Park Foundation Evi yönetiminden). 111
- Görsel 33: Jean Etienne Liotard, Ressamın Eşi Marie Fargues'in Portresi, parşömen üzerine pastel, 103,8x 79,8 cm, 1756- 1758, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Smentek, 2010, s.105). 120
- Görsel 34: Jean Etienne Liotard, Türk Giysileri İçinde Bir Kadın, parşömen üzerine pastel, 62x 47 cm, 1740- 1750, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 135). 120
- Görsel 35: Pierre François Tardieu, İstanbullu Kadın, gravür, 26x 19,7 cm, 1752, © Özel Koleksiyon (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 15). 121
- Görsel 36: George Willison, Türk Giysileri İçinde Nancy Parsons, bakır üzerine yağlı boya, 57, 2x 47, 6 cm, yak. 1771, ©, Paul Mellon Koleksiyonu, Yale Center for British Art, New Haven (Baetjer, 2009a, s. 76). 125
- Görsel 37: Louise Élisabeth Vigée Le Brun, Kontes Yekaterina Vassilyevna Shavronskaya, tüyb, 135x 95 cm, 1790, ©, Musée Jacquemart- André, Paris (Williams, 2015, s. 98). 131
- Görsel 38: Jean Baptiste Vanmour, Patmoslu Genç Kız, gravür, 36,3x 2, 51 cm, 1707, ©, New York Public Library, New York (Ceco, 2013, levha 75). 133
- Görsel 39: Jean Baptiste Vanmour, Patmoslu Genç Kız'dan ayrıntı, gravür, 36,3x 2, 51 cm, 1707, ©, New York Public Library, New York (Ceco, 2013, levha 75). 133
- Görsel 40: Johann Christoph von Reinsperger, Tatar Giysileri İçinde Francis Levett, gravür, 19,8x 26 cm, 18. yy ortaları, ©, National Portrait Gallery, Londra (Kadıoğlu, 2020, s. 65). 138
- Görsel 41: Melchior Lorck, Sultan I. Süleyman, gravür, 1574 (Williams, 2015, s. 20). 144
- Görsel 42: Ludwig Ivenet, Zincire Vurulmuş Baden Kontu Ludwig Wilhelm, parşömen üzerine guaj, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden). 147
- Görsel 43: Ludwig Ivenet, Zincire Vurulmuş Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine guaj, 28, 3x 20 cm, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden). 147
- Görsel 44: Ludwig Ivenet, Bir Çoban Kostümü ile Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine tempera, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden). 147

- Görsel 45: Ludwig Ivenet, Av Tanrıçası Diana Kostümü ile Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine tempera, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden)..... 147
- Görsel 46: Jean-Etienne Liotard, Luttrellstownlu Simon Lutrell, tüyb, 83 x 63 cm, 1753- 1754, © Kunstmuseum, Bonn (Reeves- Smyth, 2015, s. 12). 155
- Görsel 47: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı, panel üzerine yağlıboya (altar parçası), 447x 336 cm, 1624, ©,Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Anvers) (Danuputra, 2021, s. 21)..... 157
- Görsel 48: Henricus Hondius, Türk İmparatorluğu'nun Resmi (Turcici Imperii Imago), 1633, Mercator Hondius Atlası, ©, The Newberry Library, Chicago (Manners, 2007, s. 40). 158
- Görsel 49: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı, tüyb, 245x 325 cm, 1619, ©,Musée des Beaux-Arts, Lyon, France 2021 (Musée des Beaux-Arts Lyon müze yönetiminden). 159
- Görsel 50: Pinturicchio, Katerina'nın Münazarası, fresk, 1492- 1494, ©, Borgia Apartmanı (Sala dei Santi büyük salonu), Vatikan Sarayı, Roma (Gill, 2015, s. 187). 160
- Görsel 51: Pinturicchio, Papa II. Pius'un Ancona'ya Gelişi, fresk, 1502- 1507, ©, Piccolomini Kütüphanesi, Duomo, Siena (Smith, 2018, s. 160). 161
- Görsel 52: Gentile Bellini ekolünden?, Ayaktaki Türk, kağıt üzerine mürekkep, 29, 9x 30, 3 cm, 15. yüzyılın sonları, ©, Musée de Louvre, Paris, (Gill, 2015, s. 194). 162
- Görsel 53: Peter Paul Rubens, Nicolas de Respaigne'nin Portresi, tüyb, 205, 5x 119,5 cm, 1616- 1618, ©,Staatliche Museen, Kassel (Swan, 2013, s. 116). 162
- Görsel 54: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı'ndan ayrıntı, panel üzerine yağlıboya (altar parçası), 447x 336 cm, 1624, ©,Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Anvers) (Danuputra, 2021, s. 21). 162
- Görsel 55: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı'ndan ayrıntı, tüyb, 245x 325 cm, 1619, ©,Musée des Beaux-Arts, Lyon, France 2021 (Musée des Beaux-Arts Lyon müze yönetiminden). 162
- Görsel 56: Pinturicchio, Katerina'nın Münazarası'ndan ayrıntı, fresk, 1492- 1494, ©,Borgia Apartmanı (Sala dei Santi büyük salonu), Vatikan Sarayı, Roma (Gill, 2015, s. 187)..... 163
- Görsel 57: Pinturicchio, Papa II. Pius'un Ancona'ya Gelişi'nden ayrıntı, fresk, 1502- 1507, ©, Piccolomini Kütüphanesi, Duomo, Siena (Smith, 2018, s. 160)..... 163
- Görsel 58: Gentile Bellini ekolünden?, Ayaktaki Türk, kağıt üzerine mürekkep, 29, 9x 30, 3 cm, 15. yüzyılın sonları, ©, Musée de Louvre, Paris, (Gill, 2015, s. 194). 163
- Görsel 59: Jean- Etienne Liotard, Türk Kostümlü Leydi Montagu, bakır üzerine yağlıboya, 16, 7x 19, 5 cm, yak. 1756, ©, Lazienci Sarayı, Varşova (Gündüz, 2019, s. 131). 168

- Görsel 60: Charles Jervas, Leydi Mary Wortley Montagu'nun Portresi, tüyb, 216, 2x 127, 5 cm, 1718- 1720, ©, National Gallery of Ireland, İrlanda (Van der Goes, 2020, s. 57)..... 176
- Görsel 61: Anthony van Dyck, Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo' nun Portresi, tüyb, 242, 9x 138, 5 cm, 1623, ©, Widener Koleksiyonu, National Gallery of Art, Washington DC (Goodman, 1994, s. 131). 178
- Görsel 62: Matthew William Peters, Edward Wortley Montagu, 1775, tüyb, 116, 2x 86, 2 cm, ©, National Portrait Gallery, Londra (Gündüz, 2019, s. 126)..... 180
- Görsel 63: Tiziano Vecellio, Ippolito de' Medici'nin Portresi, tüyb, 139x 107 cm, yak. 1533, ©, Palazzo Pitti, Floransa (Quiviger, 2010, s. 29)..... 182
- Görsel 64: Adrien Carpentiers, Divan Kulüp Elbiseleri İçinde Sir Francis Dashwood'un Portresi, tüyb, 74, 3x 61, 6 cm, yak. 1745, ©, Sir Edward Dashwood Koleksiyonu, West Wycombe Park Evi, İngiltere (Finnegan, 2006, s. 78)..... 187
- Görsel 65: George Knapton, Lord Sandwich'in Portresi, tüyb, 91, 4x 71, 1 cm, 1745, © Dilettanti Topluluğu, Londra (Redford, 2008, s. 41). 187
- Görsel 66: Juan Antonio Salvador Carmona, Coliseo del Principe'de İlk Maskeli Balo, oyma baskı ve gravür, 33, 5x 25, 9 cm, yak. 1771- 1802, © Museo de Historia de Madrid, Madrid (Germaner, 1996, Resim 13)..... 190
- Görsel 67: Juan Antonio Salvador Carmona, Coliseo del Principe'de İlk Maskeli Balo'dan ayrıntı, oyma baskı ve gravür, 33, 5x 25, 9 cm, yak. 1771- 1802, © Museo de Historia de Madrid, Madrid (Germaner, 1996, Resim 13)..... 190
- Görsel 68: Charles Nicolas Cochin I, XV. Louis'nin oğlunun evliliği dolayısıyla verilen maskeli balo (Porsuk Balosu) için dekorasyon, oyma baskı ve gravür, 48x 77, 5 cm, 1745, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Nefedova, 2010b, s. 42-43)..... 191
- Görsel 69: Charles Nicolas Cochin I, XV. Louis'nin oğlunun evliliği dolayısıyla verilen maskeli balo (Porsuk Balosu) için yapılan dekorasyondan ayrıntı, oyma baskı ve gravür, 48x 77, 5 cm, 1745, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Williams, 2015, s. 66). 193
- Görsel 70: Jean Baptiste Vanmour, Galata Mevlevihanesinde Sema Eden Dervişler, tüyb, 76x 101 cm, yak. 1720- 1737, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 224- 225)..... 193
- Görsel 71: Carl Heinrich Jacob Fehling, Dresden'de Zwinger Sarayı Bahçesine Kurulmuş 'Türk Sarayı'nda' 17 Eylül 1719'da Düzenlenen Şölen, mavi kağıt üzerine beyazla belirginleştirilmiş kurşunkalem, dolmakalem ve suluboya, 18x 24 cm, 1729'dan sonra, © Roland Handrick (Querengässer, 2020, s. 30). 194
- Görsel 72: Carl Heinrich Jacob Fehling, Dresden'de Zwinger Sarayı Bahçesine Kurulmuş 'Türk Sarayı'nda' 17 Eylül 1719'da Düzenlenen Şölen'den ayrıntı, mavi kağıt üzerine beyazla belirginleştirilmiş kurşunkalem, dolmakalem ve suluboya, 18x 24 cm, 1729'dan sonra, © Roland Handrick (Querengässer, 2020, s. 30)..... 194
- Görsel 73: Charles- Nicolas Cochin II, Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versay Büyük Galeri'de (Aynalı Galeri'de) Huzura Kabul

- Edişi, kurşun kalem ve çini mürekkebi, 44, 5x 73, 7 cm, 1740, ©, Louvre Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 91)..... 195
- Görsel 74: Charles- Nicolas Cochin II, Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versay Büyük Galeri'de (Aynalı Galeri'de) Huzura Kabul Edişi'nden ayrıntı, kurşun kalem ve çini mürekkebi, 44, 5x 73, 7 cm, 1740, ©, Louvre Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 91). 195
- Görsel 75: Charles- Nicolas Cochin II, Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki Cenaze Töreni, gravür, 66, 8x 45, 5 cm, 1747, ©, gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi, 2021 (Bibliothèque Nationale de France yönetiminden)..... 195
- Görsel 76: Charles- Nicolas Cochin II, Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki Cenaze Töreni'nden ayrıntı, gravür, 66, 8x 45, 5 cm, 1747, ©, gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi, 2021 (Bibliothèque Nationale de France yönetiminden). 195
- Görsel 77: Giuseppe Grisoni, Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda (Opera Binası) Maskeli Balo'dan ayrıntı, tüyb, 71x 93 cm, yak. 1724, ©, Victoria and Albert Museum, Londra (Haywood, 2015, s. 56)..... 199
- Görsel 78: Johan Zoffany, Eva Marie Veigel, Maskeli Bayan Garrick, tüyb, 125, 7x 100, 3 cm, 1762- 1763, © National Trust, Polesden Lacey, Surrey (Chu, 2017. s. 32). 208
- Görsel 79: Rosalba Carriera, Maskeli Balo Kostümü ile Gustavos Hamilton, kağıt üzerine pastel, 56, 5x 42, 9 cm, 1730-31, ©, The Metropolitan Museum of Art, New York (Kerber, 2017, s. 180)..... 210
- Görsel 80: Jean Etienne Liotard, Konstantinopolis'te Pera'nın Frenk Hanımı, kağıt üzerine pastel, 74x 65, 5 cm, 1738- 1742, © Musée d'Art et d'Historie (MAH), Cenevre (Kadioğlu, 2020, s. 55). 215
- Görsel 81: Jean Etienne Liotard, Pera'da Frenk Kadını ve Küçük Bir Kız, kağıt üzerine kırmızı ve siyah tebeşir, 40x 46 cm, 1738- 1742 © Musée d'Art et d'Historie (MAH), Cenevre (Kadioğlu, 2020, s. 56)..... 215
- Görsel 82: Jens Juel, Schleswig- Holstein- Sonderburg- Augustusburg Düşesi Louise Augusta'nın Portresi, tüyb, 69, 8x 54 cm, 1787, © National Museum of History, Hillerød, Danimarka (Katia, 2008, s. 224). 220
- Görsel 83: Jacques- André- Joseph Aved, Mehmed Said Paşa'nın Portresi, tüyb, 230x 161 cm, 1742, ©, Versay Sarayı Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 93). 224
- Görsel 84: Jean- Baptiste Greuze, Türk Kıyafetli Maskeli Balodaki Hanım, tüyb, 116, 8x 90, 8 cm, yak. 1790, © Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (McNeil (ed.), 2017, s. 153)..... 226
- Görsel 85: Antoine Ignace Melling, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı'nın Oturma Odasından Bir Görünüm, gravür, 46x 67 cm, 1819, ©, Özel Koleksiyon (Atalan, 2014, s. 235)..... 229

- Görsel 86: Antoine Ignace Melling, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı'nın Oturma Odasından Bir Görünüm gravüründen ayrıntı, gravür, 46x 67 cm, 1819, ©, Özel Koleksiyon (Atalan, 2014, s. 235)..... 229
- Görsel 87: Antoine Ignace Melling, Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehane, gravür, 44x 28 cm, 1819, ©, Ömer M. Koç Koleksiyonu, 2020 (Hattox, 1996, s. 82). 230
- Görsel 88: Antoine Ignace Melling, Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehane gravüründen ayrıntı, gravür, 44x 28 cm, 1819, ©, Ömer M. Koç Koleksiyonu (Hattox, 1996, s. 82)..... 230
- Görsel 89: Gérard Jean Baptiste Scotin I, Sokaktaki Kahve Satıcısı, Jean Baptiste Vanmour'un çiziminden renkli gravür uyarlaması, 41, 8x 30, 3 cm, 1714- 1715, ©, The Metropolitan Museum of Art, New York (Ciloşoğlu ve Elmas, 2019, s. 1763). 231
- Görsel 90: Franz Schams, İlk (Kolschitzky'nin) Kahve Evi, tüyb, 63x 100 cm, yak. 1863, ©, Özel Koleksiyon (Ökeli, 2017, s.52). 233
- Görsel 91: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı, 1885 (B. Özkaymak arşivi)..... 234
- Görsel 92: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı'ndan ayrıntı, 1885 (B. Özkaymak arşivi). 234
- Görsel 93: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı'ndan ayrıntı, 1885 (B. Özkaymak arşivi). 234
- Görsel 94: Jean Etienne Liotard, Çikolatacı Kız, parşömen üzerine pastel, 82, 5x 52, 5 cm, 1744- 1745, ©, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Lajer- Burcharth, 2018, s. 54)..... 239
- Görsel 95: Jean Etienne Liotard, Çikolatacı Kız resminden ayrıntı, parşömen üzerine pastel, 82, 5x 52, 5 cm, 1744- 1745, ©, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Lajer- Burcharth, 2018, s. 54)..... 239
- Görsel 96: François Boucher, Öğle Yemeği (Le Déjeuner), tüyb., 81, 5x 61, 5 cm, 1739, ©, Louvre Müzesi, Paris (Lajer- Burcharth, 2018, s. 48)..... 240
- Görsel 97: François Boucher, Öğle Yemeği resminden ayrıntı, tüyb., 81, 5x 61, 5 cm, 1739, ©, Louvre Müzesi, Paris (Lajer- Burcharth, 2018, s. 48)..... 240
- Görsel 98: Mine işlemeli Osmanlı kahve fincanı ve kaşığı, © Ali İstanbulluoğlu Koleksiyonu (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 181)..... 240
- Görsel 99: Anonim, Kahve İçmeden Önce Yenen Reçelleri Taşıyan Uşak, oyma baskı, 1791, Tableau Général de l'Empire Ottoman, © Ömer M. Koç Koleksiyonu (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 142)..... 242
- Görsel 100: Anonim, Sol elinde kahve fincanı tutan genç Türk hanımı, suluboya, 38x 29 cm, 18. yüzyılın ikinci yarısı, ©Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m.b.H., Schönbrunn Sarayı, Viyana, 2019 (Schönbrunn Sarayı yönetiminden). 242
- Görsel 101: Balthasar Denner, Denner Ailesi, tüyb, 64,3x 77 cm, yak. 1749, © Kunsthalle Hamburg, 2020 (Hamburg Kunsthalle Müze yönetiminden)..... 243

- Görsel 102: Balthasar Denner, Denner Ailesi resminden ayrıntı, tüyb, 64,3x 77 cm, yak. 1749, © Kunsthalle Hamburg, 2020 (Hamburg Kunsthalle Müze yönetiminden). 243
- Görsel 103: Jean-Etienne Liotard, Çay Seti, tüyb, 37, 2x 51, 4 cm, yak. 1783, ©, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Roethlisberger, 1985, s. 118). 244
- Görsel 104: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101). 245
- Görsel 105: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101). 246
- Görsel 106: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101). 246
- Görsel 107: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, 18. yüzyılın ilk yarısı, 37x 59 cm, tüyb., ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101). 246
- Görsel 108: Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty, Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry resminden ayrıntı, bakır klişe, 40, 3x 31, 5 cm, yak. 1770, ©, National Gallery of Art, Washington D. C (Stein, 1996, s. 420). 248
- Görsel 109: Bellevue Şatosu Planı (Scott, 2005, s. 264). 256
- Görsel 110: Charles André van Loo, Nakış Yapan Sultan, tüyb, 120x 127 cm, 1755, ©, Hermitage Müzesi, St. Petersburg (Stein, 1996, s. 426). 256
- Görsel 111: Antoine- Ignace Melling, Sultanın Hareminin İçi, gravür, 42x 26 cm, 1806, ©, Kunstbibliothek, Berlin (O'Quinn, 2019, s. 383). 266
- Görsel 112: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndan genel görünüm (T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan). 268
- Görsel 113: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndan ayrıntı (T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan). 268
- Görsel 114: Jean Baptiste Vanmour, Rum Düğünü, tüyb, 55, 5x 90 cm, 1720- 1737, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nefedova, 2010c, s. 120- 121). 279
- Görsel 115: Anonim, Düğün Ertesi: Paça Günü, tüyb, 53, 5x 76 cm, 18. yüzyıl ortaları, © Pera Müzesi, İstanbul (Demirbaş Koyun, 2016, s. 93). 280
- Görsel 116: Jean Baptiste Vanmour, Gergefte Nakış İşleyen Türk Kadını, tüyb, 33, 5x 26, 5 cm, 18. yüzyılın başı, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 231). 285
- Görsel 117: Jean Baptiste Vanmour, Nakış İşleyen Kadınlar, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2008, s. 43). 285
- Görsel 118: Jean- Marc Nattier, Chantilly Maden Suyunda Matmazel Clermont'un Portresi, tüyb, 195x 161 cm, 1729, © Condé Müzesi, Chantilly (Français, 2019, s. 22). 299

- Görsel 119: Jean Baptiste Vanmour, Sedirde Kahve İçen Türk Kızı, gravür, 35, 7x 24, 9 cm, yak. 1714- 1715, ©, Özel Koleksiyon (Ceco (haz.), 2013, levha 48)..... 303
- Görsel 120: Anonim, Kahve Keyfi, tüyb, 112x 101, 5 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 106)..... 303
- Görsel 121: Topkapı Sarayı Hünkar Sofası'ndan genel bir görünüş (Germaner ve İnankur, 2002, s. 159)..... 303
- Görsel 122: Jean Baptiste Vanmour, Türk Haremi'nde Resepsiyon, tüyb, 58x 89, 2 cm, 18. yy, © Christopher Gibbs Ltd. Koleksiyonu, Londra (Thornton, 1994, s. 102-103)..... 309
- Görsel 123: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi, Orhan Çakmaklı'ya ait restitüsyon (Kuban, 2001, s. 49). 310
- Görsel 124: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi'nden ayrıntı, Orhan Çakmaklı'ya ait restitüsyon (Kuban, 2001, s. 49)..... 311
- Görsel 125: Anonim, Köprülü Hüseyin Paşa Yalıköşkü'nün Divanhanesi, kağıt üzerine suluboya, 37x 52 cm, 19. yy, © Azize Taylan Koleksiyonu, İstanbul (Germaner, İnankur, 2002, s. 78)..... 311
- Görsel 126: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi Fıskiyesi (Tamer, 2001, s. 10)..... 312
- Görsel 127: Vanmour okulu, Sohbet tablosundan detay, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 112- 113)..... 312
- Görsel 128: Th. Fzère, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'na ait olduğu düşünülen bir tablo, 19. yy (Eldem, 1974, s. 154). 312
- Görsel 129: Anonim, Harem Sahnesi, tüyb, 39, 5x 49 cm, 18. yy, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Germaner ve İnankur, 2002, s. 165).. 319
- Görsel 130: Anonim, Osmanlı Sultanı ve Hasekisi, tüyb, 97x 130, 5 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 19). 319
- Görsel 131: Jean- Baptiste Pater, Bahçedeki Padişah, tüyb, 60x 70 cm, yak. 1730, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 109). 319
- Görsel 132: Jean Antoine Watteau, Balonun Zevkleri, tüyb, 52, 5x 65, 2 cm, yak. 1715- 1717, © Dulwich Picture Gallery, Londra (Cowart, 2009, s. 38)..... 319
- Görsel 133: Charles Amédée Philippe van Loo, Hadım Edilmiş Hizmetçileri Tarafından Hizmet Edilen Sultan (Öğle Yemeği), tüyb, 320x 480 cm, 1773, ©, Musée des Beaux- Arts Jules Chéret, Ville de Nice, Nice (Musée des Beaux- Arts Jules Chéret, Ville de Nice Müze yönetiminden). 325
- Görsel 134: Christophe Huet, Parktaki Piknik, tüyb, 303, 5x 112, 4 cm, yak. 1750, ©, The Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama (Williams, 2015, s. 7).. 326
- Görsel 135: Christophe Huet, Sıcak İçecek, tüyb, 303, 5x 135, 3 cm, yak. 1750, ©, The Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama (Anonim, 1993, s. 33).. 326

- Görsel 136: Carle van Loo, Gözdesinin Resmini Yaptıran Padişah, tüyb, 66, 1x 76,2 cm, 1737, ©, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia (Percival, 2012, s. 186)..... 330
- Görsel 137: Martin Carlin, Sevr porselen kaplamalı çay masası, 1774, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 162)..... 332
- Görsel 138: Jean Baptiste Vanmour, Türk Haremi'nde Resepsiyon' dan ayrıntı, tüyb, 58x 89, 2 cm, 18. yy, © Christopher Gibbs Ltd. Koleksiyonu, Londra (Thornton, 1994, s. 102- 103)..... 338
- Görsel 139: Jean Baptiste Vanmour, Mangala Oynayan Kızlar, gravür, 42, 8x 31, 3 cm, 1714, ©, Özel Koleksiyon (Ceco, 2013, levha 53). 338
- Görsel 140: Antonio Guardi, Haremdeki Cariyeler, tüyb, 45, 5x 64 cm, 1741- 1743, ©, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Carboni (ed.), 2007, s. 138)..... 338
- Görsel 141: Jean Etienne Liotard, Türk Kostümleri İçinde Divanda Mangala Oynayan İki Batılı Kadın, siyah ve kırmızı tebeşir ile çizim, 14, 9x 21, 8 cm, 1740-1742, 2021© The Trustees of the British Museum, British Museum, Londra, 2021 (British Museum yönetiminden). 338
- Görsel 142: Üst bölümde, Karl Gottlieb Windisch, Satranç Oynayan Türk, bakır gravür, 1783; alt bölümde, Raknitz'in Kempelen'in Satranç Otomatı üzerine fikrini gösteren bir resim, 1789 (Tez, 2015, s. 208). 339
- Görsel 143: Johann Samuel Mock, Kahve Sahnesi, tüyb, 174x 200 cm, 18. yy, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden). 340
- Görsel 144: Johann Samuel Mock, Kahve İçen Türk Erkeği, tüyb, 23, 7x 21, 1 cm, 18. yy, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden). 340
- Görsel 145: Jean Baptiste van Loo, Armide'nin Kollarında Renaud'dan ayrıntı, tüyb, 1735, 44, 3x 29, 7 cm, © Musée des Beaux- Arts d'Angers, Angers, 2022 (Beaux-Arts d'Angers müze yönetiminden). 345
- Görsel 146: Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'nın genel görünümü, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 2021 (Fontainebleau Şatosu yönetiminden). 346
- Görsel 147: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğramanın alt bölümünden ayrıntı, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau (Williams, 2015, s. 151)..... 349
- Görsel 148: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğramadan ayrıntı, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau (Williams, 2015, s. 151). 351
- Görsel 149: Artois Kontu Charles- Philippe'nin Versay Sarayı'ndaki İkinci Türk Kabini'nin Louvre Müzesi'ndeki rekonstrüksiyonu, 2021 (Louvre Müze yönetiminden). 351

- Görsel 150: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kont Artois'in Versay Sarayı'ndaki Türk kabini kapı paneli, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 70, 8x 59, 7 cm, 1781, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Gautier, 2010, s. 48). 352
- Görsel 151: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kont Artois'in Versay Sarayı'ndaki Türk kabini kapı paneli, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 81, 3x 59, 7 cm, 1781, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Gautier, 2010, s. 48). 352
- Görsel 152: William Merlow, Pagoda ve Caminin yer aldığı Kew'daki kırların görünüşü, kurşun kalem üzerine suluboya, 1763, © Özel Koleksiyon (Avcioğlu, 2014, s. 15). 353
- Görsel 153: Charles Boulay, Armainvilliers'deki Türk Camisi'nin çapraz kesiti, gravür, 1812, ©, gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi (Williams, 2015, s. 131). 353
- Görsel 154: Anonim, Steinfurt Bagno Park Camisi'nin çapraz kesiti, elle boyama, 1787, © Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, Jacques Doucet Koleksiyonu (Avcioğlu, 2014, s. Resim 17). 353
- Görsel 155: Johann Gottfried Grohmann, Çadır Biçimli Köşk, elle boyama, 1800 (Grohmann, 1800, levha 9). 357
- Görsel 156: Topkapı Sarayı dördüncü avluda bulunan İftariye Köşkü, © Caner Cangül, 2020 (Caner Cangül arşivinden). 359
- Görsel 157: Topkapı Sarayı dördüncü avludaki Bağdat Köşkü'nden ve İftariye Köşkü'nden bir görünüm, yak. 1910 (Ortaylı, 2008b, s.131). 359
- Görsel 158: Giovanni Antonio, Canal (Canaletto), Büyük Gezi, Vauxhall Bahçeleri, tüyb, 51x 76 cm, yak. 1752, © Compton Verney Sanat Galerisi, İngiltere (Avcioğlu, 2014, Resim 1). 365
- Görsel 159: Louis- Jean Desprez, İsveç Solna'daki Haga Parkı'ndaki Çadır, dolmakalem ve suluboya, yak. 1787, ©, Stockholm (Williams, 2015, s. 122). 365
- Görsel 160: Polonya çadırı, duvar resmi, 17. yüzyıl, © Zotkiew Üniversitesi Kilisesi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 77). 368
- Görsel 161: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı'ndan ayrıntı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, ©, Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu, Krakow (Stankiewicz, 2020, s. 143). 371
- Görsel 162: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı'ndan ayrıntı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, Wawel Kraliyet Şatosu, Krakow, © Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu (Stankiewicz, 2020, s. 143). 373
- Görsel 163: Tiziano Vecelli, Bebek Fernando'yu Zafere Sunan II. Philip, İnebahtı Savaşı Alegorisi, tüyb, 335x 274 cm, yak. 1573- 1575, ©, Museo del Prado, Madrid (Ladis, Wood (ed.), 1995, s. 107). 376
- Görsel 164: Matteo Perez d'Aleccio, Türklerin Marsaxlokk Limanında Karaya Çıkışı, fresk, yak. 1577, ©, Valletta Grandmaster's Sarayı Büyük Salonu, Malta (Vella, 2012, s. 265). 377
- Görsel 165: Frans Geffels, Buda Kuşatması, tüyb, 180x 275 cm, 1686, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Budapeşte (Meleghy, 2007, s. 46). 382

- Görsel 166: Romeyn de Hooghe, 1683'te Türklerin Viyana'yı Kuşatması, renklendirilmiş gravür, 46x 57 cm, 1686, ©, Hollanda Kraliyet Kütüphanesi, Lahey (Işık Yayla, 2020, s. 253)..... 382
- Görsel 167: Anonim, Viyana Kuşatması, tüyb, 120x 160 cm, yak. 1700, ©, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Theilig, 2011, s. 7). 383
- Görsel 168: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Hayatından Altı Bölüm'den ayrıntı, tüyb, 75x 96 cm, yak. 1710, © Musei di palazzo Poggi, Bologna, 2022 (Musei di palazzo Poggi Müze yönetiminden). 388
- Görsel 169: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Portresi, tüyb, 75x 100 cm, 18. yy, ©, Özel Koleksiyon (Bedini, 2021, s. 726)..... 390
- Görsel 170: Anonim, Karlofça Antlaşması Görüşmeleri, gravür, 17.yy sonu- 18. yy başı, ©, Macar Ulusal Müzesi, Budapeşte, 2022 (Macar Ulusal Müze yönetiminden). 392
- Görsel 171: Karlofça görüşmelerinin gerçekleştiği çadırın yerine yapılan Meryem Ana Şapeli (B. Şenli arşivi). 392
- Görsel 172: Karlofça görüşmelerinde Türklerin kullandığı düşünülerek kapatılan ve 2009 yılına kadar kapalı tutulan kapı (B. Şenli arşivi)..... 392
- Görsel 173: Henriette Lorimier, François Pouqueville'in Portresi, tüyb, 91x 74 cm, 1830, ©, Museum of the History of France (Versay), Paris (Huetten, Pouqueville, 2011, s. 26)..... 403
- Görsel 174: Jean Baptiste van Mour, Sultan III. Ahmed'in Avrupalı Bir Elçiyi Kabulü, tüyb, 90x 121 cm, yak. 1725, © Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 70- 71). 408
- Görsel 175: Jean Baptiste van Mour, Sultan III. Ahmet'in Büyükelçi Calkoen'u Topkapı Sarayı Arz Odası'nda Kabulü, tüyb, 90x 121 cm, yak. 1727, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 194- 195). 408
- Görsel 176: Johan Joseph Zoffany, Galler Prensi George ve York Dükü Frederick Buckingham Sarayı'nda, tüyb, 111, 9x 127, 9 cm, 1765, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Harris, Snodin, 1997, s. 49)..... 416
- Görsel 177: Johan Joseph Zoffany, Prenses Charlotte ve Clarence Dükü Prens William, tüyb, 132, 5x 200, 9 cm, yak. 1770, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Langmuir, 2006, s. 210)..... 416
- Görsel 178: Ferdinand Berthoud (saati yapan), Balthazar Lieutaud (kasasını yapan), Sarkaçlı dolap saati, saten ağacı ve kral ağacı ile kaplanmış meşe, yaldızlı bronz yuvalar, cam, emaye, çelik ve pirinç materyal, 219x 63x 30 cm, 1752, © Metropolitan Müzesi, New York (Campbell (ed.), 2016, s. 46)..... 418
- Görsel 179: Ferdinand Berthoud (saati yapan), Balthazar Lieutaud (kasasını yapan), Sarkaçlı dolap saatinden ayrıntı, saten ağacı ve kral ağacı ile kaplanmış meşe, yaldızlı bronz yuvalar, cam, emaye, çelik ve pirinç materyal, 219x 63x 30 cm, 1752, © Metropolitan Müzesi, New York (Campbell (ed.), 2016, s. 46). 418

- Görsel 180: Johan Joseph Zoffany, III. George, Kraliçe Charlotte ve Altı Büyük Çocuğu, tüyb, 104, 9x 127, 4 cm, 1770, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Kelsay, 1986, s. 164)..... 420
- Görsel 181: Jean-Baptiste Santerre, Burgonya Düşesi Marie-Adélaïde de Savoie'nin Portresi, tüyb, 275x 184 cm, 1709, ©, Museum of the History of France (Versay), Paris (Fontijn, 2006, s. 161)..... 431
- Görsel 182: François Albert Stiémart, Fransa Kraliçesi Marie Leszczynska'nın Portresi, tüyb, 198x 147 cm, 18. yy, ©, Versay Sarayı Müzesi, Paris, 2022 (Versay Sarayı Müzesi yönetiminden). 433
- Görsel 183: Anonim, Sultan IV. Mehmet'in Portresi, tüyb, 255x 155 cm, yak. 1682, ©, Ptuj Ormož Bölge Müzesi, Slovenya (Vidic vd. (haz.), 2005, s. 213)..... 439
- Görsel 184: Anonim, Löcseli Bir Kadının Portresi, tüyb, 94, 5x 78, 5 cm, 1641, ©, Macaristan Ulusal Galerisi, Budapeşte (Buzási, Galéria, 1984, s. 131)..... 441
- Görsel 185: Anonim, Gáspár Illésházy'nin Cenaze Portresi, tüyb, 135x 235 cm, 1648, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden)..... 441
- Görsel 186: Jean Etienne Liotard, İstanbul'da İşlemeli Eşarp Takan Kadın, kara kalem, 210x 135 cm, 1738- 1742, ©, Louvre Müzesi, Paris (Kadıoğlu, 2020, s. 47). 441
- Görsel 187: Jacob Gole, Kara Mustafa Paşa Portresi, gravür, 37x 27, 9 cm, 1670-1724, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2020 (Rijksmuseum Müze yönetiminden).. 450
- Görsel 188: Boëtius Adamsz, Bolswert, Amsterdam Menkul Kıymetler Borsası (De Beurs van Amsterdam), gravür, 43, 2x 60, 5 cm, 1609, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2020 (Rijksmuseum Müze yönetiminden)..... 452
- Görsel 189: Rembrandt Harmensz van Rijn, Müzik Dersi, panel üzerine yağlıboya, 63, 5x 48 cm, 1626, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Van De Wetering, 2016, s. 226). 453
- Görsel 190: Govaert Flinck (Rembrandt Harmensz van Rijn ekölü), Oryantal Giysili Adam, keten üzerine yağlıboya, 98. 5x 74. 5 cm, yak. 1635 ©, National Gallery of Art, Washington, D. C. (Bensoussan, 2012, s. 102)..... 453
- Görsel 191: Anthony van Dyck, Sir Robert Sherley'nin Portresi, tüyb, 214x 129 cm, 1622, ©, Petworth House and Park, National Trust, West Sussex, London and South East, (Himam, 2013, s. 100). 454
- Görsel 192: Jean Etienne Liotard, Avusturya Büyükelçisi Kont Corfiz Anton Ulfeldt, parşömen üzerine guaj ve suluboya, 31, 3x 22, 7 cm, 1740- 1741, © Louvre Abu Dabi Müzesi, Abu Dabi (Smentek, 2010, s. 95). 458
- Görsel 193: St. Nicholas Kilisesi Freski, 1258 (Kardeşlik, 2013, s. 46)..... 460
- Görsel 194: Lippo Memmi, Selçuklu halı tasviri, 1340 (Kardeşlik, 2013, s. 48).... 460
- Görsel 195: Jan van Eyck, Meryem ve Keşiş van der Paele, ahşap üzerine yağlıboya, 122x 157 cm, 1436, © Groeninge Müzesi, Bruges (Hamidova, 2010, s. 54)..... 461

- Görsel 196: Zeyve halısı, 20. yüzyıl özel koleksiyon, Kuba Grubu (Hamidova, 2010, s. 56). 461
- Görsel 197: Konya halısı, 17. yüzyıl, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul (Yılmaz, 2009, s. 23). 461
- Görsel 198: Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki 16. yüzyıl sonlarına ait bir evde bulunan duvar resimlerinden kuşlu halı motifli duvar resmi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 185). 462
- Görsel 199: Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki 16. yüzyıl sonlarına ait bir evde bulunan duvar resimlerinden üç benekli halı motifli duvar resmi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 185). 462
- Görsel 200: Anonim, Gáspár Illésházy'nin eşi Ilona Thurzó'nun Cenaze Portresi, tüyb, 133x 206 cm, 1648, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden). 462
- Görsel 201: Anonim, Gábor Illésházy'nin Cenaze Portresi, tüyb, 113x 195 cm, 1667, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden). 462
- Görsel 202: Anonim, Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'ın İdamı'ndan ayrıntı, tüyb, 159x 296 cm, 1675, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden). 466
- Görsel 203: Yakup Bruynel, Péter Zrínyi, Ferenc Nádasdy ve Ferenc Frangepán'ın portreleri ve Viyana'daki infaz sahnesi, gravür, 27, 2x 31 cm, 1685, © Macaristan Ulusal Müzesi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden). 468
- Görsel 204: Budist geleneğindeki nilüfer çiçeği (lotus) ve çintamani nakışlı ipek kumaş (11- 12. yy.), Ninna-Ji Palace Museum, Kyoto (Doğanay, 2004, s. 209). ... 470
- Görsel 205: Şahi benek zeminli, madalyonlu Uşak halısı, 389, 3x 454, 7 cm, 17. yüzyılın ilk yarısı, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (De Montebello (yön.), 1984, s. 4). 470
- Görsel 206: William Larkin, Rochford Vikontesi Dorothy St. John, Leydi Carry'nin Portresi, tüyb, 206x 122 cm, yak. 1615, ©, Kenwood House, Londra (Charlton, Allen, 1991, s. 42). 475
- Görsel 207: William Larkin, Richard Sackville'nin Portresi, tüyb, 206, 4x 122,3 cm, yak. 1613, ©, Kenwood House, Londra (Bromley, 2021, s. 11). 475
- Görsel 208: Bergama halı örneği, 16. yüzyıl sonu, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Yılmaz, 2009, s. 33). 476
- Görsel 209: Birinci tip küçük motifli Holbein halısı örneği, 16. yüzyıl, Museum of Applied Arts, Budapeşte (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 210). 477
- Görsel 210: Anonim, Somerset House Konferansı, tüyb, 205, 7x 268 cm, 1604, ©, National Portrait Gallery, Londra (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 210). 478
- Görsel 211: Johannes Vermeer, Uyuyan Kız, tüyb, 86, 5x 76 cm, yak. 1657, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Snow, 1994, s. 59). 482

- Görsel 212: Peter Paul Rubens, Roma'daki Palatine Dağı Harabeleri Manzarası, tüyb, 76x 107 cm, yak. 1608, ©, Louvre Müzesi, Paris (Wagner, 2008, s. 181)..... 483
- Görsel 213: Peter Paul Rubens, Dört Filozof'tan ayrıntı, tüyb, 164x 139 cm, 1611-1612, ©, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa (Suckale, 2002, s. 290)..... 483
- Görsel 214: Peter Paul Rubens, Mantua'daki Arkadaşları ile Bir Otoportre, tüyb, 77, 5x 101 cm, yak. 1602, ©, Wallraf- Richartz Müzesi, Köln (Marr, 2021, s. 75)..... 484
- Görsel 215: Theodor (Dirk) Galle, Farnese Koleksiyonu'ndaki Seneca Büstü, 1598 (Prinz, 1973, s. 411)..... 485
- Görsel 216: H. Harrewijn, Rubens Evi, gravür, 1684 (Prinz, 1973, s. 412)..... 485
- Görsel 217: Genç Jan Brueghel, Lale Çılgınlığı (Tulipomania), tüyb, 30x 47, 5 cm, yak. 1640, ©, Özel Koleksiyon (Impelluso, 2005, s. 82)..... 487
- Görsel 218: Choiseul- Gouffier'in *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman* isimli eserinden Osmanlı sultanını betimleyen bir gravürü, 18. yüzyıl (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 155)..... 488
- Görsel 219: Anonim, Bir saray şenliğinde yeniçerilerden bir grubun börklerinin üstündeki heykelciklerle sultanın önünden geçişinin betimlenmesi, Codex Vindobonensis 8286, yak. 1590, © Österreichische Nationalbibliothek (Avusturya Ulusal Kütüphanesi), Viyana (Araslı, 2009, s. 193)..... 489
- Görsel 220: Bartolomeo Bimbi, Türk Ganimetleri, tüyb, 97x 119 cm, yak. 1700, © Uffizi Galerisi, Floransa (Nefedova, 2010b, s. 35)..... 498
- Görsel 221: Niccolo Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden)..... 502
- Görsel 222: Niccolo Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden)..... 502
- Görsel 223: Pantheon Tapınağı, Piazza della Rotonda Meydanı, MS. 125 (Meeks, 1960, s. 135)..... 504
- Görsel 224: Niccolo Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi'nden ayrıntı, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden)..... 504
- Görsel 225: Ernest F. Lewis, Piazza del Popolo Meydanının ve Pincio Bahçelerinin Kuşbakışı Görünüşü'nden ayrıntı, kurşun kalem ve suluboya, 61,6x 142, 4 cm, yak. 1910, ©, Cooper Hewitt Koleksiyonu (Lewis, 1914, sny)..... 505
- Görsel 226: Piazza del Popolo Meydanındaki Porta del Popolo kapısı ve yanındaki Santa Maria del Popolo Bazilikası (Lewis, 1914, sny)..... 505
- Görsel 227: Santa Maria del Popolo Şapeli cephe görünüşü (Bramblett, Kennedy, 2011, s. 32)..... 505

- Görsel 228: Piazza del Popolo Meydanındaki Santa Maria Montesanto ve Santa Maria del Miracoli İkiz Kiliseleri (Erdönmez, Abay, 2018, s. 50). 506
- Görsel 229: Piazza del Popolo Meydanı'ndaki Santa Maria Montesanto Kilise'sinden ayrıntı (Erdönmez, Abay, 2018, s. 50). 506
- Görsel 230: Nicolas de Nicolai, Atlı Türk delibaşı, 1567 (Żygulski, 1964, s. 89).. 507
- Görsel 231: Anonim, Deli Sinan Macar Eugene'ye Karşı, Osmanlı minyatürü, 1526 (Atıl, 1986, s. 133). 508
- Görsel 232: Anonim, Türk delibaş kostümlü Polonya askerleri, 16. yüzyıl (Turhal, 2011, s. 89)..... 508
- Görsel 233: Polonyalı Yeniçeri Subayı, Jean Baptiste Le Prince, gravür, 20, 5x 16 cm, 1770, © Özel Koleksiyon (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 271). 509
- Görsel 234: Yeniçeri askeri çizimi, © Reşad Ekrem Koçu arşivi (Koçu, 1969, s. 59). 509
- Görsel 235: Anonim, Büyük Türk (El Gran Turco), gravür, yak. 1470, © Berlin Eyalet Müzesi (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin (Necipoğlu, 2012, s. 18)..... 511
- Görsel 236: Gentile Bellini, II. Mehmet'in Portresi, tüyb, 70x 52 cm, 1480, ©, National Gallery, Londra (Refik, 2006, s. 62)..... 512
- Görsel 237: Albrecht Dürer, Türk hükümdar, karakalem, 1495- 1496, © National Gallery of Art, Washington (Tez, 2015, s. 40). 513
- Görsel 238: Anonim, I. Süleyman Portresi, gravür, yak. 1535, © Metropolitan Museum of Art, New York (Necipoğlu, 1989, s. 403)..... 514
- Görsel 239: Jacques Bailly, Condé Prensi Türklerin İmparatoru Kılığında, elle boyama, 1670 (Williams, 2015, s. 62)..... 515

1. GİRİŞ

1.1. Konunun Tanımı, Önemi ve Sınırları

Toplumların birbirlerinden kaçınılmaz olarak etkilenmesinin doğal bir sonucu olarak sanat da toplumların içinde bulunduğu kültürel, ekonomik, siyasi, sosyal durumlardan etkilenir. Hiç kuşkusuz Türk sanatı, başka sanatların etkilerini bünyesinde barındırdığı gibi başka sanatları da etkilemiştir. Başka bir ifadeyle, bu sanatlararası etkileşim, kültürler arası etkilenmenin doğal bir sonucudur. Sanat eserlerinde bu etkilerin izleri, zaman zaman anlatılmak istenenin kendisi olarak, zaman zaman da asıl anlatılmak istenen konuya yedirilerek sunulur. Bir resmi okurken, o resmi yapan ressamın yaşamışlıklarını, acılarını, mutluluklarını, yaşadığı dönemi, o döneme ait çevresel etkileri de okumuş oluruz. Başka bir deyişle sanat yapıtı, bir ayna gibi o dönemin özelliklerini yansıtır. Her sanat dalında bu etkileşim gözlemlenmesine rağmen, resim sanatı, görsellikten beslenen bir sanat dalı olduğundan bu etkileşimin en üst düzeyde hissedildiği alanların önde gelenidir.

Haçlı seferleri sayesinde Avrupa farklı din dogmalarına, farklı yaşayışlara ve farklı coğrafyalara tanıklık etmeye başlamıştır. Türkler ile olan temasları da bu seferler aracılığıyla başlamış ve bu temasların sonucunda oluşan karşılıklı etkileşim, asıl ivmesini İstanbul'un fethiyle gerçekleştirmiştir. 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde bu dönem Avrupa'sı, içinde bulunduğu gerek ekonomik, gerek siyasi, gerekse kültürel ortam itibariyle dönemin önemli devletlerinden olan Osmanlı İmparatorluğu'ndan her yönde etkilenmeye devam etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, çalışmamızı kapsayan dönem içinde duraklama, gerileme ve dağılma dönemlerini yaşıyor olmasına rağmen Avrupa'da etkisini hala hissettirecek kadar etkindir.

1683 yılındaki Viyana Kuşatması, Türkler tarafından bir bozgun olarak algılansa da Avrupalıların yüreklerini ağızlarına getirecek kadar etkili bir kuşatma olmuştur. Batı dünyası, İstanbul'un fethinden sonra zaten Türkler'e saygı duyulması gerektiğini öğrenmiştir. Bu korkuyla karışık saygı, Avrupa sanatının Türkler'den etkilenmesi için yeterli bir sebeptir. 1699 yılındaki ilk toprak kaybettiğimiz Karlofça Antlaşması'ndan sonra, Osmanlı'nın kan kaybetmeye başlaması bile Avrupa

sanatındaki bu etkileşimin önüne geçememiştir. Bu etkileşimin gerçekleşmesini sağlayanlar ise hiç şüphesiz o dönemde İstanbul'a seyahat eden, gördüklerini kendilerine özgü bir şekilde anlatan seyyahlar, ressamlar ve İstanbul'a gelen üst düzey bürokratlardır. Bu sayede, Avrupa sanatında, ülkemize gelen kişilerin anlattıklarının yanında, ülkemize gelmeden sadece ülkemize gelenlerin anlattıkları aracılığıyla fikir sahibi olanlar da anlatılanları kendi kafalarında kurgulayarak pek çok eser vermişlerdir.

17. ve 18. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Türk İmgesi başlıklı çalışmamız, Türklerin Avrupa'ya açtığı pencereden bakmamızı amaçlamaktadır. Tezimiz, seçilen örnekler sayesinde o dönemin resim anlayışına ve resim kurgularına ek olarak dönemin yaşantısına ve yaşanmışlıklarına da tanıklık etmemizi sağlamıştır. Avrupalıların kafalarında oluşturdukları Türk imgesini resimler aracılığıyla keşfetmeyi hedefleyen bu araştırma, ressamların neden etkilenecek resimlerinde Türk'e ait kavramlara yer verdiğini göstergebilimsel bir açıdan ele alarak bu konuyla ilgili soyut kavramların somutlaştırılmasını sağlamıştır. Batılıların Osmanlı'ya ve Osmanlılar'a bakışı pek çok araştırmaya konu olmuştur fakat bu araştırmalar genelde kültürel etkileşimler üzerine odaklanmıştır. Bu kültürler arası etkileşimle ilgili sergiler düzenlenip makaleler ve kitaplar yazılmış olmasına rağmen resim sanatı çerçevesinde ve imgesel tasavvurlar ışığında bu dönemlere ait yapılmış kapsamlı bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu yüzden ele alındığı kategori itibariyle bu çalışma, oldukça önemli bir araştırma olarak sayılabilir. Batılıların fırçasından Türk dünyasına bakışı farklı bir boyutu ile ele alan bu araştırma sayesinde Türk dünyasının Avrupa'ya o dönemdeki etkisinin çok geniş bir alanda olduğunu gözlemlemekteyiz.

Pek çok disiplin kapsamında Doğu dünyasını analiz eden ve onunla ilgili yargılara varan, Batı kökenli her tür faaliyet olarak adlandırılan Oryantalizm'in oluşma süreci aslında Doğu ve Batı'nın varlığı kadar eskiye dayanır fakat bir disiplin olarak kurumsallaşması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir (Said, 2000, s. 38; Bulut, 2007, s. 428). Bilindiği gibi sanat ve sanat tarihi ile ilgili konuları, belirgin tarihi çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Bu bağlamda, kesin olarak Oryantalizm'in başlama tarihi,

19. yüzyıldır demek geniş bir genelleme yapmak olacaktır. Fakat yine de literatürde genellikle bu şekilde kabul gördüğü için biz de Oryantalizm ile ilgili değerlendirmemizde bu tarihlemeyi dikkate aldık. Çalışmamızın konusu 17. ve 18. yüzyılla sınırlandırıldığı için başlangıcı olarak 19. yüzyıl kabul edilen Oryantalizm kapsamındaki resimler araştırmaya dahil edilmemiş, konuya Oryantalizm'in altyapısını oluşturan, Oryantalizm'in bir önceki basamağı kabul edilen Türköri (Turquerie) kavramına ait örnekler yerleştirilmiştir.

Bilindiği gibi imge, duyu organlarımızla algıladığımız nesnelere bilince yansımaları olarak tanımlandığı gibi dışarıdan duyu organlarımızla algıladığımız herhangi bir uyaran söz konusu olmadan bilinçte oluşan tasarımlar (TDK, 1998a, s. 1076; Hançerlioğlu, 2007, s. 275) olarak da açıklanabilmektedir. Bu bağlamda, konumuzun imge ve imgelem kavramı ile ilintili olması sebebiyle burada belirtilmesi gereken en önemli nokta, örneklerimizin hem ülkemize gelerek, buradaki havayı teneffüs etmiş resimcilerden, hem de Türk topraklarına gelmemelerine rağmen ülkemize gelmiş kişilerin aktardıklarından esinlenerek yapıt vermiş resimcilerden seçilmiş olmasıdır. Bu bağlamda da çalışmamızın konusu hem gerçekçi hem de kurgusal ifadelerle sahip eserlerden oluşmaktadır. Bu eserleri düşsel ve realist özellikleri üzerinden imgesel anlayışla ele alan bu çalışma, konuda yer alan bazı örneklerin önceden değerlendirildikleri yayınlardan farklı olarak literatüre özgün bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir.

1.2. Konu Hakkında Yapılmış Yayın ve Araştırmalar

Avrupa'da Türk izi arayışları, pek çok alanda kendini göstermiştir çünkü Osmanlılar her geçtiği yerde geriye kendinden çokça izler bırakmışlardır. Bu izler mimari anlamda yapısal eserlerde kendini gösterebildiği gibi gündelik yaşam eşyalarının herhangi birinde de hissedilmişlerdir. Resim sanatı da bu izleri alarak yorumlamış ve bazen kurgusal bazen de gerçekçi yaklaşımlarla kendi süzgecinden geçirerek kendi potasında eritmiştir. Dolayısıyla, bu konu ile ilgili olarak bütüncül de olsalar Avrupa'daki Türk izlerini arayan yayınlar resim sanatındaki Türk imgesi arayışımızda yolumuzu aydınlatmıştır. Bu bağlamda, özellikle Avrupa'daki Türk mimari eserlerini inceleyen Altan Araslı'nın üç cilt halinde yazdığı *Avrupa'da Türk*

İzleri isimli çalışmasından oldukça yararlanılmıştır. Türk imgesini sadece Avrupa sınırlarında değil tüm dünyada arayan ve pek çok makaleyi bir arada toplayan Özlem Kumrular'ın *Dünya'da Türk İmgesi* kitabı da Avrupa'daki Türk imgesine gerek kültürel yaşantı gerek mimari etkileşim ve gerekse resim sanatı bağlamında katkı sağlayan eserler arasındadır. Bu konuya sadece resim alanında değil geniş kapsamda yaklaşan yabancı kaynak olarak ise Haydn Williams'ın *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie* isimli yapıtı, Avrupa'daki Türk imgesine karşı genel yargılar oluşturmamızda önemli olmuş, 1453'ten sonra Avrupa'daki Osmanlı dünyasına ait yansımaları, Avrupa iç mekanlarındaki Osmanlı çağrışımlarını ve Avrupa uygulamalı sanatlarındaki Osmanlı canlandırılışını örneklendirerek açıklamıştır.

Türköri kavramının genelde Oryantalizm'e yakın bir etki uyandırmasından dolayı Türköri ile ilgili doğrudan kaynak sıkıntısı çekilmiş olup, olan kaynaklar da genelde konuyu Oryantalizm bakış açısıyla ele alan kaynaklardır. Fakat, Nebahat Avcioğlu'nun *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728- 1876* isimli kitabında Türköri kavramına doğrudan değinilmiş ve bu konu, köşk, cami ve hamam gibi mimari çerçevede ele alınmıştır. Günsel Renda'nın *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*'nde sunulan 1911 Turquerie Sergisi Üzerine makalesi de Türköri kavramına doğrudan göndermeler yapan bir makale olup Zeki Tez'in *Avrupa'da Türk İzi Oryantalizm ve 'Turquerie'* isimli kitabında, Türköri ve Oryantalizm kavramları ayrı ayrı ele alınmış ve ikisinin arasındaki keskin ayrımlar irdelenmiştir.

Türköri kavramı ile ilgili doğrudan ilgilenen yabancı kaynaklardan Perrin Stein'a ait *Exoticism as Metaphor: "turquerie" in Eighteenth Century French Art* isimli kitapta Türköri'nin tarihçesine değinilerek bu kavramın nereden kaynaklandığı, nasıl ortaya çıktığı gibi konular üzerinde durulmuştur. Ayrıca eserde Türköri kavramının, Avrupalılar üzerinde uyandırdığı 'egzotizm' duygusundan bahsedilerek bu kavramın metafor olarak kullanıldığına ve bunun nedenlerine vurgu yapılmıştır. Thomas Hoving'in editörlüğünü yaptığı ve *The Metropolitan Museum of Art* Dergisinde yayımlanan Turquerie makalesi, Türköri kavramını doğrudan

tanımlamak yerine Türköri kapsamına alınabilecek örnekler üzerinden Türköri'yi Avrupalı imgelemi ile ele almış yabancı kaynaklar arasında gösterilebilir.

Avrupa'daki Türk etkisinin resim sanatında ele alındığı kaynaklar ile ilgili ise İstanbul Pera Müzesi'nin Oryantalist resim koleksiyonundan seçilmiş yapıtların yer aldığı *Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar ve İmparatorluktan Portreler* isimli kitaplar çalışmamız için başucu kitapları olmuştur. Bu kitaplardan ilkinde, özellikle Osmanlı'daki diplomatik ilişkiler ve bu doğrultuda verilen elçi portreleri, o dönem elçilerinin sanat hamiliklerini üstlendikleri ressam ve yapıtları ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bu kitap gibi Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan seçilmiş, Pera Müzesi'nde sergilenen Oryantalist resim koleksiyonuna ait resimlerin tanıtıldığı *İmparatorluktan Portreler'e* ise Günsel Renda'ya ait Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları isimli bu koleksiyondaki parçaları tanıtan bir makale ile başlanmış, sonrasında ise sultan portrelerine, elçilerin ve farklı mesleklere mensup kişilerin portrelerine yer verilmiştir. Eserin ikinci bölümüne de Zeynep İnankur'un Batılı Ressamların Gözünden Osmanlı Kadınları ve 'Harem' isimli makalesi ile başlanarak Osmanlı'daki kadın kavramını ele alan resimler örneklenmiştir.

Semra Germaner ve Zeynep İnankur'un *Oryantalistlerin İstanbul'u* isimli eseri, genel olarak Oryantalizm kavramı çerçevesinde ele alınan bir eser olmasına rağmen eserde yer alan Batı'da Doğu ilgisinin yaygınlaşması, İstanbul'a gelen sanatçılar ve bu sanatçıların gözünden tören, harem, hamam, esir pazarı, kahvehaneler, mesire yerleri ve İstanbul görünümü gibi bölümlerde incelenen, çalışmamıza ait olan yüzyıl aralığındaki resimlerden de tezimizde faydalanılmıştır. Ayrıca, Auguste Boppe'a ait olan *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları* kitabı da 18. yüzyılda Türk topraklarına gelerek burada eserler vermiş, içlerinde Jean Baptiste van Mour ve Antoine de Favray gibi Türkler ile ilgili sayısız resimler vermiş isimlerin de olduğu, ressamları konu alması açısından çalışmamız için oldukça önemli bir kaynaktır. İstanbul Sakıp Sabancı Üniversitesi Sabancı Müzesi tarafından gerçekleştirilen, 21 Aralık 2003- 21 Mart 2004 tarihli *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi* isimli sergide sergilenen yapıtlar, 2004 yılında kitap haline getirilerek basılmıştır. Bu kitapta, çeşitli Avrupa müzelerinde

sergilenen Türk temalı resimlerin yanı sıra Türklere ait eşyaların da bulunduğu geniş bir katalog yer almaktadır. Ayrıca bu serginin devamı niteliğinde olan ve aynı şekilde yine Sabancı Üniversitesi Sabancı Müzesi tarafından 12 Temmuz- 9 Ekim 2005 tarihleri arasında düzenlenen *17. Yüzyıl Avrupasında Türk İmajı* başlıklı bir sergi daha gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda 1992 yılında Ptuj Müzesi tarafından Türköri kapsamında düzenlenen *Doğu ile Batı'nın Karşılaşması* isimli serginin de devamı niteliğinde kabul edilen bu serginin katalogu olarak aynı adla 2005 yılında basılan kitap, Türköri kapsamında yer alan çeşitli resimleri içermektedir. *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi* isimli çalışmada Avrupa'daki Türk kavramı ile ilgili resim dışında farklı eşyalar da bulunmasına rağmen *17. Yüzyıl Avrupasında Türk İmajı*'nın katalog kısmına sadece Türköri kapsamında ele alınabilecek resimlerin dahil edildiği görülmektedir.

Çalışmamızla doğrudan ilgili olan yukarıda bahsedilen kaynakların dışında, konumuz ile ilintili olabileceği düşünülen pek çok yabancı müze sergi katalogları ve müzayede katalogları da incelenmiş fakat bu kataloglardan sadece görsel temini, sanat eserinin ölçüleri ve yapım tekniği gibi temel konular için faydalanılmıştır. Resimlerin anlamlandırılması ve ifade edilişleri ile ilgili bilgilere bu kaynaklardan ulaşamadığı için de bu kaynaklara burada değinilmemiştir.

1.3. Metot ve Düzen

Çalışmamıza başlamadan önce bu konu ile ilgili yapılan yayınları araştırırken tezimizin konusu ile ilgili olabilecek kitapların ve makalelerin olduğu görülmüştür. Bu da bu konu ile ilgili daha önce yapılmış tez çalışmalarının olabileceği fikrini akıllara getirmiş, dolayısıyla da konuya başlamadan önce tereddütlerimiz olmuştur. Fakat ayrıntılı bir şekilde araştırdığımızda tezimizin alt başlıklarında ele alınan bazı resimlerin ayrı ayrı ele alınarak bazı makalelerde ya da tezlerde kullanıldığı görülmüş, konumuzda yer alan özellikle Avrupa resminde Türk halıları ile ilgili farklı bakış açılarıyla ele alınan farklı tezlerin yapıldığı farkedilmiştir. Fakat Avrupa resminde Türk imgesi konusunu bütüncül olarak ele alarak imgesel tasavvurlar ışığında özellikle resim sanatı üzerinde Türk imgelerini arayan bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu bağlamda, çalışmamızda bu konuyu kapsamlı bir şekilde

irdeleyek daha önce bu konu ile ilgili yayımlanan kaynakların ışığında onlardan farklı bakış açılarıyla, kendi penceremizden bu alana bakma fırsatı elde etmiş olduk. Özgün yorumlarımızın, konuya değişik bir yaklaşım sağlayarak literatüre farklı bir anlam kazandıracığı düşüncesindeyiz.

Çalışma konusuna karar verildikten sonra elimizdeki malzemeleri incelediğimizde konu ile alakalı olabilecek örneklerin yüzyıl aralığı gözetilmediği zaman sayıca çoğalmasından dolayı çalışmadaki örneklere daha fazla hakim olabilmek adına çalışmamız 17. ve 18. yüzyıllar aralığı ile sınırlandırılmıştır. Fakat bu seferde bazı başlıklar altında kendi aralarında gruplanarak incelenen örneklerde, o konu ile ilgili pek çok örneğin olduğu bilinmesine rağmen yüzyıl kısıtlaması olması zaman zaman bizi sıkıntıya sokmuştur.

Çalışma konusunun kapsamının belirlenerek yüzyıl aralığı ile sınırlandırılmasından sonra geniş bir literatür taramasının yapılması ve konu ile ilgili metinlerin düzenlenmesi için Yüksek Öğretim Kurumu'nun (YÖK) ulusal tez arşivinden konu ile ilgili olabilecek yüksek lisans ve doktora tezleri bulunmuş, Selçuk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Marmara ve Akdeniz Üniversiteleri kütüphanelerinden faydalanılarak uluslararası müzelerin veri tabanlarına ulaşılmış ve müzelerde sergilenmekte olan tablolar incelenmiştir. Konuya kaynak sağlayabileceği düşünülen kişilerle görüşülerek onların konuyla ilgili görüşleri değerlendirilmiş ve konu ile ilgili doğrudan ve dolaylı pek çok kitap, makale, diğer yazılı ve görsel malzemelerden faydalanılmıştır.

İlk aşamamız olan literatür taramasının ardından, ikinci aşama olarak konuyla ilgili görsel malzemelere sahip olduğu düşünülen, Sadberk Hanım Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi ve özellikle Pera Müzesi'ndeki Oryantalist resim koleksiyonu seksiyonu konuyla ilgili bilgi almak için ziyaret edilmiş, bazı yabancı müzelerin internet sayfalarında yer alan sanal turlar sayesinde müze koleksiyonlarında sergilenen resimlerin yerinde incelenme fırsatları yakalanmıştır.

Son aşamada ise; elde edilen veriler ışığında tümevarımsal bir yöntemle resimlerdeki parçalardan, bütüne gitme metodu izlenerek metin oluşturulmaya başlanmıştır. Çalışma süresince ulaşılan görsel malzemeler, metnin içine yerleştirilerek konuyla bir bütün haline getirilmeye çalışılmış böylece çalışmanın okunması sırasında dikkatin tek bir noktada toplanması sağlanmıştır. Tez izleme komitesiyle birlikte kararlaştırılarak belirlenen örneklerin kategorilerine göre tasnif edilerek değerlendirilmesine önem verilmesi, tezin belli bir düzen dahilinde gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Kataloglamadan ziyade kendi aralarında gruplandırılan resimler metin içlerine yerleştirilen örnekler şeklinde sunulmuş, bu bağlamda doğrudan ele aldığımız örnekler ‘resim’, karşılaştırma-destekleme örnekleri ise karışıklığa yol açmaması için ‘görsel’ olarak ifade edilmiştir.

Çalışmamızda Avrupa resmindeki Türk imgesini örnekleyen bazı özel örneklerin belirlenen yüzyılların içinde yer almamasına ve bazılarının Türk imgesi konusunda yoruma açık noktalara sahip olmasına rağmen tezdeki örnekleri desteklemek ve onlarla olan farklarını gösterebilmek için bu resimler ‘görsel’ kapsamında teze dahil edilmişlerdir. Ayrıca, bazı örneklerin hep aynı konulara yoğunlaşmasından dolayı örnek sayısında sınırlandırılmaya gidilmesine rağmen bu durum, gruplar içinde sayısal dağılımın değişkenlik göstermesine, bir grupta daha çok, diğer grupta daha az örnekle karşılaşılmasına neden olmuştur. Bu noktada, okuyucuyu yormamak ve kendimizi tekrarlamamak adına benzer örnekler yine ‘görsel’ kapsamında ele alınarak incelenmiş, örneklerin sunumu ile değerlendirmesi eş zamanlı olarak yapılmıştır. Çalışmada, her bir örneğin derinlemesine incelenmesi hedef alındığı için bölümlerde belli başlı örnekler seçilerek, çalışmanın kurulumu bu örneklerle sınırlandırılmış dolayısıyla da tezde nicelikten ziyade nitelik ön planda tutulmuştur.

Avrupa resim sanatı, özellikle İstanbul tasvirleri açısından oldukça zengin olmasına rağmen çalışmamıza peyzaj gibi doğrudan tasvire gidilen konular dahil edilmemiştir. Fakat manzaranın fon olarak kullanıldığı resimlere zaman zaman göndermeler yapılmıştır. Avrupa insanının, sanatçısının, Türklerle doğrudan herhangi bir iletişime geçsin ya da geçmesin, ‘Türk’ dendiğinde aklına gelen ‘şey’

imge olarak ele alınarak çalışmanın kapsamı içine alınmış ve ‘Türk’ imgesini çağrıştıran objeler ve onların dolaylı uzantıları da çalışmada kendisine yer bulmuştur. Türk imgesi esas başlangıç noktası kabul edilerek ‘Türk’e ait’, ‘Türk ile ilgili’ tasvirler de konu bağlamında ele alınmıştır. Aynı konu başlığı altında incelenebilecek çok örnek olmasına rağmen çalışmamızda bir katalog kısmının bulunmaması sebebiyle o konu ile ilgili gerekli görülen sayıda örnekler çalışma kapsamına alınmıştır.

Çalışmada kullanılan resimler ve görseller genelde yazılı kaynaklardan alınmış ve bu kaynaklara atıfta bulunarak teze dahil edilmiştir. Herhangi yazılı bir yayında bulunmayan resimler ya da gravürler ise buldukları müze ya da kütüphanelerden izin istenerek kullanılmışlardır. Bu müze ve kütüphanelerin çoğu, ekonomik amaçlı olmayan, eğitim amacıyla kullanılan görsellere izin vermiştir. Birkaç tane izin alamadığımız müze bulunmakta olup bu resimler için de o müzenin internet adreslerine gönderme yapılmış ya da müze tarafından belirtilen telif ücreti ödenerek çalışmaya dahil edilmişlerdir.

Faydalandığımız bazı gravürler ve görseller, resimlerimizi desteklemek amacıyla ek bilgi olarak kullanılmış olup bazılarının ölçüleri çalışmada yer almamaktadır. Resim 63 için Schloss Rastatt Müze yönetimi ile iletişime geçilmesine rağmen bu resmin ölçüleri için herhangi bir paylaşımda bulunulmadığından dolayı bu resmin ölçüleri çalışmaya eklenememiştir. Bu bağlamda bir diğer üzerinde durulması gereken nokta da, buldukları müzelerden resimlerin ölçülerinin bazen çerçeve dahil edilerek bazen de çerçevesiz olarak verilmesidir. Bu yüzden de resimlerin ölçüleri açısından bazı karışıklıklar olabilmekte ve ölçülerin yaklaşık olarak dikkate alınması gerekmektedir. Bu tarz karışıklıklar resimlerin tarihlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bazı kaynaklarda farklı, müze bilgilerinde farklı tarihler tercih edilmekte olup tezimizde genelde müze künyesindeki tarihler göz önünde bulundurulmuş ve tarihleri açısından şüpheli bulunanların önüne ‘yaklaşık olarak (yak.)’ ifadesi eklenmiş, bazı resimlerin de müze bilgilerinde sadece 17. yy’a ve 18. yy’a ait oldukları gibi genel bir bilgi verilmesinden dolayı çalışmaya bu resimlerin tarihleri aynen bu şekilde aktarılmışlardır.

Resimlerin daha önce Türkçeye çevrilmeyen orijinal isimleri, müzenin bulunduğu yerin dili ile müze bilgilerinde yer alan adları göz önünde bulundurularak Türkçeye çevrilmiştir. Ele alınan resimlerin buldukları müzeler ya da özel koleksiyonlar sık sık el değiştirebilmektedir. Örneğin, Resim 28'deki 'Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry'nin önceden Versay Müzesi'nde sergilenirken sonradan National Gallery of Art'ta sergilenmeye başlaması ya da Resim 19'daki 'Türk Giysileri İçinde Leydi Mary Montagu'nun tezin hazırlanma aşamasında Tate Gallery koleksiyonundan özel bir koleksiyona geçmesi gibi.

Çalışmadaki dipnotlarda yer alan daha fazla bilgi için bakılması önerilen kaynaklarda, genelde sayfa numaraları eklenerek yönlendirme yapılmış fakat bazılarında kitabın tamamına atıfta bulunduğumuz için kitaptan herhangi bir sayfaya gönderme yapılmamıştır.

Çalışmamız, Giriş, İmge, Osmanlı- Avrupa İlişkileri Bağlamında Avrupa'daki Türk İmgisine Genel Bir Bakış ve Türköri (Turquerie, Turkomanie, Türk Modası) Kavramı, 17- 18. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Türk İmgisi, Değerlendirme ve Sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, konunun tanımı, sınırları ve önemi, konu ile ilgili yapılan yayınlar, metot ve düzen hakkında bilgi verilmiştir. İmge başlıklı ikinci bölümde ise, imge ve imgelem kavramlarının tanımları, etimolojik kökenleri, tarihsel süreçleri, farklı sanat dallarında ve resim sanatında kullanılış şekilleri ele alınmıştır. Osmanlı- Avrupa İlişkileri Bağlamında Avrupa'daki Türk İmgisine Genel Bir Bakış ve Türköri (Turquerie, Turkomanie, Türk Modası) Kavramı adlı üçüncü bölümümüzde, Avrupa'da Türk imgesinin ilk ortaya çıkışı, yıllar ilerledikçe bu kavramda yaşanan değişiklikler Türköri kapsamında ele alınmıştır. Çalışmamızın örnekleme bölümü olarak düşünebileceğimiz dördüncü bölümü olan 17- 18. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Türk İmgisi, kendi içinde dört başlıkta ele alınmıştır. Bunların ilkinde, Avrupalıların Giysi Bağlamında Türk Kompozisyonu ile Resmedildiği Sahneler'de, Avrupa'da bürokratik olarak belli mevkilerdeki ya da önemli mesleklere sahip kişilerin Türk giysileri ile resmedildiği örnekler görülmektedir. Bu bölümde, tamamı Türk öğeleri ile oluşturulan tasarımların yanında Avrupalı imgeleminde oluşan kurgusal tasarımlara da

örneklerde yer verilmiş, bu kurgusal tasarımlı giysiler maskeli balo örnekleri ile beraber ele alınarak incelenmişlerdir. Dördüncü bölümün ikinci alt başlığı Kahve'dir. Bu bölümde, Avrupa'ya Türklerden geçtiği için Türk imgesi olarak kabul edilen kahve kavramının resim sanatına yansıyan örnekleri üzerinde durulurken dördüncü bölümün üçüncü alt başlığı olarak kurgusal tasarımlı sahneler ele alınmıştır. Bu bölümde yer alan Türklerin ve Avrupalıların hayali bir tasarımla resmedildiği sahneler grubunda hamam ve harem sahneleri gibi düşsel yönü ağır basan resimler incelenmiş olup kurgusal tasarımlı mimari ve dekoratif öğeler grubunda resimlerin sadece tuval ya da kağıtlara aktarılmadığını bazı dekoratif öğelerde ve mimari örneklerde de kendisini gösterebildiğini destekleyen örnekler sunulmuştur. Bu bölümün son grubunda ise, hayali tarihi olaylar ve savaş sahneleri, tarihi gerçeklerle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Dördüncü bölümün son başlığı ise, Bir ya da Birkaç İmge ile Gönderme Yapılan Sahneler'dir. Bu bölümde, bütüncül olarak Avrupa imgelerinden oluşan sahnelere belli sayıda Türk imgelerinin yerleştirilmesi ile oluşturulan resimler üzerinde durulmuştur.

Çalışmada, resimlerin diğer resimlerle ya da görsellerle olan benzerlikleri ve farklılıkları metnin içine yedirilerek metinle bir bütün olacak şekilde seyircinin beğenisine sunulduğundan değerlendirme bölümünde sadece genel bir yorumlamaya gidilmiştir. Son bölüm olan sonuç bölümünde ise, araştırma neticesinde ulaştığımız bulgular ışığında, konu ile ilgili ortaya çıkan genel yargılar ve düşünceler paylaşılmış olup Türk imgesinin dönemin Avrupa resim sanatına gerek gerçekçi, gerekse düşsel ifadelerle nasıl yansıdığı üzerinde durulmuş, ele alınan resimlerin estetik özelliklerinin ve plastik analizlerinin yanında sosyolojik ifadelerine de vurgu yapıldığından bahsedilmiştir. Sonuç bölümünden hemen sonraya da kaynakça bölümü ilave edilmiştir.

2. İMGE

“Bir zamanlar: Ey Musa! Biz Allah'ı açıkça görmedikçe asla sana inanmayız, demiştiniz de bakıp durur olduğunuz halde hemen sizi yıldırım çarpmıştı (Kur'an-ı Kerim, 2/ 55).”

“Musa, tayin ettiğimiz vakitte (Tur'a) gelip de Rabbi onunla konuşunca 'Rabbim! bana (kendini) göster, seni göreyim! dedi'. Rabbi: 'Sen beni asla göremezsin. Fakat şu dağa bak, eğer o yerinde durabilirse sen de beni göreceksin!' buyurdu. Rabbi o dağa tecelli edince onu paramparça etti, Musa da baygın düştü. Ayılınca dedi ki: Seni noksan sıfatlardan tenzih ederim, sana tevbe ettim. Ben inanların ilkiyim.” (Kur'an-ı Kerim, 7/ 143).

İnsanlar görmediklerinden çok duyuları ile gördüklerine, işittiklerine inanarak, bunları akıllarıyla ayrıştırır ve anlamlandırır (Şakar, 2012, s. 7). Dolayısıyla, 'görünenin, görünmeyene araladığı kapı', insanın görerek inanma eğilimini kamçılar (Şakar, 2012, s. 9). Bu yüzden de insanlar bir şeye inanmak, onu kafalarında kurgulamak için güçlü kanıtlara ihtiyaç duyar ve bu kanıtlara inanarak görünmeyenden görüneye geçiş metodunu ya da beynin kendi satır arasını okuma yetkinliğini kullanırlar. Bu noktada da, imge kavramı oluşmaya başlar. Kişi, duyumsadığını algılar, kafasında yorumlar ve kendine özgü bir imge olarak onu ortaya çıkarır.

Anlamsal olarak kesin çizgilerle sınırlandırılması oldukça zor olan imge kavramı, Latince 'imago' sözcüğünden gelmekte olup (Kabağaç ve Alova, 1995, s. 279), kökü belirtir, iz anlamına gelen 'im' sözcüğünden türetilmiştir (Eyüboğlu, 2004, s. 346). İngilizce (Moran, 1985, s. 415; Akdikmen, 1994, s. 589), Almanca (Steuerwald, 1984, s. 306), Fransızca (Tuğlacı, 1984, s. 357; Yalt, 1971, s. 575) gibi batı dillerinde 'image' olarak geçen bu sözcük, Osmanlıcada 'hayal, suret (Devellioğlu, 1997, s. 672)' olarak karşılık bulmuştur.

İmge kavramı, 'imaj'¹ ya da duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar olarak açıklanabildiği gibi zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal ya da duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri' olarak da tanımlanabilmektedir (TDK, 1998a, s. 1076; Hançerlioğlu, 2007, s. 275). İmgenin sözlükteki kelime anlamına bakıldığında 'ikircikli'² bir yapıya sahip olduğu görülür çünkü hem hayal anlamı taşımakta hem de imaj, izlenim anlamı bulunmaktadır. Bu da bize imgenin sınır tanımayan, özgür, belli kalıplara sığmayan bir yapısının olduğunu kanıtlar (Bayav, 2009a, s. 107). İmgenin diğer anlamları incelendiğinde ise, imge oluşumunda bir uyaranın varlığı söz konusu olabileceği gibi, herhangi bir uyaran olmadan³ da imgenin oluşabildiği belirtilmektedir, yani kişi daha önce hiç görmediği, bilmediği olgularla ilgili de kendince imgeler yaratabilmektedir. Bu yönüyle oldukça agnostik⁴ bir görünüm sergileyen bu kavram, daha geniş kapsamıyla; 'dış dünyada var olan ya da gerçekte

¹ İmaj ya da başka deyişle izlenim ve imge kelimeleri sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılabilen (Ertan, 2012, s. 58; Hançerlioğlu, 2007, s. 275) fakat bu iki kavramın birbirlerinden farklı olduğunu savunanlar da bulunmaktadır. Örneğin; Oğuz Demiralp'e göre 'imaj' kelimesi imgeden ufak nüanslarla ayrılır ve ona göre 'imaj dış gözün boyayıcısı, imge iç gözün ürünüdür (Demiralp, 2004, s. 75)'. Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Pound, Ezra (2004). İmajizm Üzerine. *Kitaplık Dergisi*, 74, 93.

² Bayav'ın imgenin ikircikli bir yapıya sahip olduğu görüşüne destek veren bir diğer isim de Atakay'dır. Ona göre, imge, 'ikili doğası' gereği bir aynaya benzer, imge aynanın üzerindeki görüntü de değildir, aynanın arkasındaki giz de değildir, imge, aynadaki görüntü ile arkasındaki giz bir araya getiren ve bu birleşme sayesinde hayat bulan aynanın kendisidir (Atakay, 2004, s. 67- 68).

³ İmge kavramının oluşumunda bir dış uyaranın olması ya da olmaması imgeyi çok etkilemezken imgenin olmazsa olmazı, insana ait 'sezgi ve zihindir'. İskenderoğlu, görme yetisi olmayan, varlığı tamamen sezgileri ile kavrayan ünlü ozan Aşık Veysel'in (1894- 1973) 'Güzelliğin on para etmez, bendeki şu aşk olmasa' dizelerini örnek göstererek, 'zihin ve sezgi' olmadan varlığın hiçbir anlamının olmadığına vurgu yapmıştır (İskenderoğlu, 2009, s. 162). Varlığın ancak zihinde canlandırılan, yorumlanan imge kavramıyla gerçek anlamına kavuştuğu fikrini savunan (Sartre, 2009, s. 7-11) ve bu konuya çalışmalarında geniş yer ayıran asıl isim, Jean Paul Sartre'dır (1905-1980). Sartre'in zihin ve sezgi gibi soyut kavramları, varlığın önüne geçirmesi fikrine, sanat eserlerindeki 'materyalist görevin yeteri kadar vurgulanmadığı' ve Sartre'in imgeleminin 'gerçek hayattan kaçış' olduğu düşüncesine karşı çıkan görüşler de vardır. Bu görüşler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Norihide, Mori (2012). The Image and the Real: A Consideration of Sartre's Early Views on Art. *The Japanese Society of Aesthetics*, 16, 11.

⁴ Agnostizm, bilinemezlik ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Güçlü, A., Baki, Uzun, Erkan, Uzun, Serkan ve Yolsal, H., Ümit (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 237; Huxley, H., Thomas (1902). *Collected Essays: Volume V Science and Christian Tradition*. New York: D. Appleton and Company, 209; Lightman, B. (2002). Huxley and Scientific Agnosticism: The Strange History of a Failed Rhetorical Strategy. *The British Journal for the History of Science*, 35 (3), 271- 289. New York: Cambridge University Press.

olmayan nesnelerin zihindeki resmi, kopyası, zihinsel sureti ya da tasarımıdır (Cevizci, 2003, s. 206)'. Kısaca 'bir duyumdan geriye kalan iz (Timuçin, 2002, s. 278)' ya da 'algılananın bilinçte oluşturduğu tasarım (Yıldırım, 2000, s. 110)' olarak tanımlanabilen imgenin, oluşum sürecindeki ilk basamak duyu, sonrasındaki ise algıdır, duyular katkısız, algılar ise yorum içerir (Bayav, 2009a, s. 107).

Pek çok farklı tanımlamaya sahip olmasına rağmen genelde imge için söylenen ortak nokta, onun 'bir kimsenin veya nesnenin zihindeki tasavvuru (Meydan Larousse VI, 1981, s. 291)' ve 'bir şeyin bilinci (Sartre, 2009, s. 154)' olduğudur. Belki de imgeyi en iyi özetleyen cümle, İngilizce 'image' sözcüğü için İngilizce-İngilizce sözlüklerde yazılan karşılıklardan biri olan 'bir nesnenin aynadaki yansımasıdır' yakıştırmasıdır⁵ (Hornby vd., 1985, s. 423; Summers (yön.), 1997, s. 711).

İmgeyi, 'yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan- birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzeni' (Berger, 1986, s. 9-10) olarak tanımlayan Berger'e göre; iletişimde ilk basamak görmektir, konuşma eylemi, görmeden sonra gelir, çocuk konuşmaya başlamadan önce bir şeye bakar, onu tanır, kafasında anlamlandırır ve öyle konuşur (Berger, 1986, s. 7). Tıpkı, Berger gibi Piaget de daha bebekken anlamlandırmaların başladığını ifade eder ve üç, dört aylık bir bebeğin biberonunu gördüğünde yemeğe hazırlanmaya başladığını ve bunun bebekte dış duyumlarla elde ettiği imgeler sonucunda gerçekleştiğini belirtir (Piaget, 1952, s. 59-60). Sanat eserinin oluşturulmasında ve yorumlanmasında da Berger'deki bu görsel imge anlayışından faydalanılır çünkü sanat eserinin oluşumundaki algılama eylemi esnasında gerçekleştirilen imge de zaten görsel bir imgedir (San, 2008, s. 27, 29). Sanatçı, dış dünya analizine ya da dışarıdan herhangi bir uyaran gelmeden kendi içsel uyarana, kendi içsel yorumunu ilave ederek kendine ait bir görsel imge kurgular.

⁵ Bu yakıştırmayı, ilk yapan Platon'dur (MÖ 428/ 427?- 348/ 347). Platon, *Devlet* adlı baş yapıtında elimize bir ayna alıp etrafa tuttuğumuzda 'görünürde varlıklar yaratmış' olduğumuzu ve aslında bunların 'hiçbir gerçekliğinin olmadığını' belirtir (Platon, 2001, s. 258, 596 e).

Aynı şekilde sanat eserine bakan ve onu anlamlandıran kişi de sanat yapıtını bu görsel imge süzgecinden geçirerek öznelleştirir.

İmge, imgelem kavramıyla zaman zaman karıştırılmasına rağmen, iki kavram birbirinden oldukça farklıdır. İngilizce (Moran, 1985, s. 364; Akdikmen, 1994, s. 589), Almanca (Steuerwald, 1984, s. 306) ve Fransızca (Tuğlacı, 1984, s. 357; Yalt, 1971, s. 576) gibi batı dillerinde 'imagination' olarak geçen imgelem sözcüğü, 'nesnelerin, zihindeki yansımalarını oluşturan yeti, geçmiş yaşanmışlıklara ait öğelerle şimdiki yaşananlar arasında bağ kurma gücü (Hançerlioğlu, 2007, s. 275)' olarak tanımlandığı gibi 'bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarılma yetisi (Akarsu, 1998, s. 104; Tokatlı, 1973, s. 168)', 'muhayyile (TDK, 1998a, s. 1077; Devellioğlu, 1997, s. 672)' olarak da tanımlanabilmektedir. Kısacası imgelem, imgeler arası bağlantı kurma yetisidir (San, 2008, s. 30). Başka bir deyişle, imgeleri imge yapan bir tür mekanizmadır. Sanatın vazgeçilmezi olan imge ve imgelem, yorumlamaya dayalı bir kavram olduğu için başta resim sanatı olmak üzere pek çok düşünsel disiplinde de kullanılagelmiştir. Bunların başında da tasavvuf gelir ve bu alanda doğrudan ya da dolaylı olarak karşımıza çıkar. Çünkü tasavvuf, soyut kavramlar zinciridir ve pek çok görülmeyen ama güçlü kanıtlarla desteklenen hissi kavramlar bütünüdür. Bu alanda bu kavrama verilen en güzel örneklerden biri de 'göz' kavramının imgesel bir özellik olarak kullanılmasıdır. 'Göz' kelimesi kullanılarak anlamların boyut değiştirmeleri sağlanır, aynı imge kavramında karşımıza çıktığı gibi. Yine aynı imgede olduğu gibi amaç, kişiyi alarak başka yerlere götürmek ve bunu yaparken de bu kişinin kendi yorum gücünü kullanmasını sağlamaktır. Özellikle Yunus Emre (1238- 1328), bu kavramlar üzerinde oldukça durmuştur⁶. Bu konunun tasavvufta kendine geniş yer bulmasının sebebi hiç kuşkusuz Kur'an-ı Kerim'de göz ile ilgili pek çok ayetin geçmesidir. Kur'an-ı Kerim'de göz ile ilgili tahmini olarak kırk sekiz ayet bulunmaktadır (Hallıoğlu, 2015, s. 10).

⁶ Bu konuyla ilgili bkz. Selçuk, Bahir (2008). Yunus Emre'de Bakma ve Görme Biçimleri. *Aksaray Üniversitesi I. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 8- 10 Ekim 2008, 116- 124. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Yayınları.

“Çünkü Allah, onların kalplerini ve (gönül) kulaklarını mühürlemiştir ve onların (gönül) gözlerinin üzerinde de perde vardır. En büyük azap ise işte böylelerinedir.” (Kur’an-ı Kerim, 2/ 7).

Batı kültüründe göz, gerçeği olduğu gibi görmemizi sağlayan bir organken doğu kültüründe göz, 'bir nefsi davranışa yönlendiren, ruhun sır kapısı (Hallıoğlu, 2015, sny)' olarak algılanmaktadır. Tasavvuftaki 'gönül gözü' kavramı, imge kavramının oluşmasında bir araç, bir destekleyici yan güç olarak kullanılmaktadır. İmgenin oluşabilmesi için yorum kabiliyetinin kullanılması gerekmektedir. Bu bağlamda imgeyi gönül gözü ile ilişkilendirmek mümkündür⁷. Aynı imgede olduğu gibi gönül gözü kavramı da yorum yetisi üzerine kuruludur. Tasavvufta, 'Tanrı'yı arayan insan bunu gerçekleştirmek için kalbine inmek zorundadır (Ferah, 2014, s. 261)'. Bu sayede de kişi, bazı gerçeklere ulaşacaktır. Bazı şeyler ancak kalp gözüyle yorumlanarak, beyinde bir film senaryosu gibi kurgulanır ve kişi tarafından ancak bu şekilde 'kişiyeye özel' imge haline getirilerek özümmlenebilir. Bozkurt, Pascal'ın 'imge yanılığının efendisidir' sözüne karşı çıkararak sanatçının yanılmayı göze aldığını ve bir 'imgeler ekolojisi' yarattığını, kendisini de bu çark içine dahil ettiğini belirtir ve buna bağlı olarak da sanatçıların bir üçüncü göze sahip olduklarını ve bu gözün hem 'gönül gözü hem de düşünsel bir göz' olduğunu ifade eder (Bozkurt, 1995, s.10).

⁷ Ponty'e göre; 'İç görüşün izlerini sunan' imge kavramı, bir üçüncü kulağın varlığı gibi bir üçüncü gözün varlığı sayesinde vardır ve bu sayede resim, 'görünürlüğün bilmecesini kutlar (Ponty, 2012, s. 37- 38)'. Bu nedenle imge bakıldığında görülen, işitildiğinde duyulan, dokunulduğunda hissedilendir. Bir üçüncü gözün ya da bir üçüncü kulağın varlığı, imgeyi oluşturmada önemli bir rol oynar.

Schuon, gönül gözü kavramı ile ilgili olarak, Hallac-ı Mansur'un (Ebü'l-Mugis el- Huseyn b. Mansur el- Beyzavi (ö. 309/922)⁸ 'Rabbimi kalp gözümle gördüm ve O'na, 'Sen kimsin?' dedim. O da bana, 'Ben Sen'im' diye cevap verdi (Aktaran: Schuon, 1997, s. 12; O' Leary, 1951, s. 59- 60)' cümlesini örnek verir. Schuon, aslında Hallac-ı Mansur'un bu 'kişiye özel' içselleştirmesi ile kalp gözünün bir anlamda imgeye dönüşme sürecini gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda, Hallac-ı Mansur, kalp gözünü görmediği ama güçlü kanıtlarla desteklenen kavramı algılamak için kullanmış, bu kavramı beyninde insanın Allah'ın yansıması olduğu ve insanın Allah'tan ayrı düşünülemez olduğu çıkarımı olarak yorumlayarak imgelem sürecini tamamlamış ve bir imge olarak da 'Ene'l Hak (ben Hakk'ım)' demiştir. Bir imge oluşturma, imgelem sürecinin iyi bir özeti olan bu örnek, aslında bir başka imgelem oluşmasına da aynı zamanda zemin hazırlamıştır. Bu noktada ben Hakk'ım imgesi, başkalarının duyumu haline dönüşmüş, bu duyumu pek çok insan aklında farklı yorumlayarak Hallac-ı Mansur'un dine karşı geldiğini düşünerek kendi imge şemalarını Hallac-ı Mansur'un idamı noktasına taşımışlardır.

⁸ Hallac-ı Mansur'un asıl adı Hüseyin olmasına rağmen, 'insanların gönüllerindeki sırları pamuk gibi atıp altüst ettiğinden dolayı' ona Hallac-ı Esrar ünvanı verilmiş ve daha çok Mansur ve Hallac-ı Mansur olarak babasının adıyla anılmıştır. 'Ene'l Hak (Ben Hakk'ım)' sözüyle 'uluhiyyet (Tanrısallık)' iddiasında bulunması gerekçesiyle de idam edilmiştir (Uludağ, 1997, s. 377- 378). Bu konu ile ilgili bkz. Ağırman, Ferhat, Bekalp, Bilal (2012). Hallac- ı Mansur'da Tanrı- Varlık ve Benlik Problemi. *Felsefe Dünyası*, 55, 84- 98.

Yeniaraş'a göre; Mansur'un esas ölüm nedeni 'Ene'l Hak' söylemiyle alakalı değildir ve ona göre siyasi ve ekonomik pek çok neden onun ölümünü tetiklemiştir çünkü Mansur, siyasi iktidarın, Abbasiler yerine Ehlîbeyt'e bağlı imamlarda olması gerektiğini savunmuştur (Yeniaraş, 2017, sny). Hallac-ı Mansur'un hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Massignon, Louis, (2006). *İslâmın Mistik Şehidi Hallac-ı Mansur'un Çilesi I*. (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Ardıç Yayınları, 35-52; Attâr, Feridüddin, (2002). *Tezkiretü'l-Evliyâ II*. (1. Baskı). (Çev. Süleyman Uludağ). İstanbul: Mavi Yayıncılık, 169-180; Öztürk, Y. Nuri (1997). *Aşk ve Hak Şehidi Hallâc-ı Mansûr ve Eseri*. (4. Baskı). İstanbul: Yeni Boyut Yayınları, 67- 71; De Herbert, I., W., Mason. (1995). *Al- Hallaj*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1- 34; Ansari, M. Abdul Haq (2000). Husayn İbn Mansur al-Hallaj: Ideas of an Ecstatic. *Islamic Studies*, 39 (2), 291- 320. Islamabad: International Islamic University, Islamic Research Institute.

Hallac-ı Mansur'ın düşünceleri için ayrıca bkz. Öztürk, Y., Nuri (2011). *Enel Hak İsyanı Hallac-ı Mansur (Darağacında Miraç) I*. (1. Baskı). İstanbul: Yeni Boyut Yayınları, 343- 410; Gürer, Betül (2017). Övgü ve Yergi Bağlamında Süfîlerin Nazarında Hallâc-ı Mansûr. *Erzurum Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İlahiyat Tetkikleri Dergisi (İLTED)*, 47, 171- 197.

İmge kavramı sadece tasavvuf alanında değil, edebiyat alanında da yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Türkiye’de bu kavramın edebiyat alanında yaygın olarak kullanılmaya başlanması 1950’li yılları bulmasına rağmen (Armağan, 2014, s. 20) 1956 yılında imge için Hüseyin Cöntürk’ün ‘tasartı (Cöntürk, 2006, s. 420)⁹’, Oktay Rıfat’ın ise ‘görüntü (O. Rıfat, 1999, s. 175)’ sözcüğünü önermesi, henüz kelimenin tam net bir şekilde Türkçe karşılık bulamadığının açık bir kanıtı olmuştur. O dönemde, kelimenin anlamının ne olduğundan ziyade kelimenin kendisinin ne olması gerektiği, kelimenin Türkçe karşılığının ne olması gerektiği ile ilgili sıkıntılar bulunmaktadır. Kelimenin anlamı ile ilgili pek çok tanımlama yapılmasına rağmen kelimenin çağrıştırdıkları hep aynı olmuştur.

İmgenin edebiyatta özellikle de şiirde vazgeçilmez bir unsur olduğunun ispatı olarak İlhan Berk’in yazdığı ‘İmge’ adlı şiir¹⁰ örnek olarak gösterilebilmektedir. Berk’in ‘yolların yolcusu’ yakıştırmayı yaptığı imge, gündelik yaşamda bile her an yaşantımızdadır, imgeyi sadece tasavvuf, edebiyat, müzik ve resim ile özdeşleştirmek olanaksızdır. İmge, düşüncenin ve yorumun olduğu her alanda etkisini hissettirir. Herhangi bir yapının içselleştirilmesi doğrudan imgeler sonucunda gerçekleşir.

İmgeyi, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım olarak niteleyen Hançerlioğlu’na göre; Alman düşünürü Friedrich Engels (1820- 1895) gibi pek çok düşünür, araştırmalarına başlangıç noktası olarak düşünceyi koydukları için imge terimi üzerinde çokça durmuşlardır (Hançerlioğlu, 1999, s. 184). Engels, düşüncenin dış dünyadan duyularla alınan imgeler olduğunu ileri sürerken (Aktaran: Hançerlioğlu,

⁹ Hüseyin Cöntürk, Tasartı (İmage) Üzerine başlıklı yazısında, imge kavramıyla ilgili oldukça geniş bilgi vermektedir. İmge kelimesinin orijinal kullanımının image olduğunu yineleyen Cöntürk, ona Türkçe karşılık olarak ‘tasartı’ kelimesini uygun bulur. Bu kelimenin sadece edebiyat alanında değil ruhbilim gibi pek çok farklı disiplinlerce de kullanıldığını vurgulayan Cöntürk’e göre imge ya da kendi deyimiyse tasartı; ‘geçmiş bir yaşantıyı temsil eden ruhsal (içsel, zihinsel) bir yapıntı veya zihnimizin tasarımılaştırdığı bir resim anlamına gelir’ (Cöntürk, 2006, s. 420). Bu yazı ile ilgili bkz. Cöntürk, Hüseyin (2006). Tasartı (Image) Üzerine. İçinde, *Çağının Eleştirisi- Birinci Kitap*. (1. Baskı). (ss. 419- 435). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

¹⁰ İlhan Berk’in ‘İmge’ şiiri için bkz. Berk, İlhan (2004). İmge. *Kitaplık Dergisi (İmge Özel Sayısı)*, 74, 74.

1999, s. 184) bir başka düşünce insanı Feynman ise; ‘bir şeyin ismini bilmekle, bir şeyi bilmek arasındaki ayrımı (it's the crucial difference between knowing the name of something and knowing something) çok erken öğrendim (Feynman, 1988, s.14)’, cümlesiyle imgenin kavrama boyutunun önemine vurgu yapmıştır. Feynman’ın bahsettiği bu nokta, bakmak ve görmek¹¹ kavramları arasındaki farkı anımsatan bir duruma gönderme yapmaktadır. Buradan da anlaşıldığı gibi her bakılan şeyin görülemeyeceği gerçeği üzerine epeyce yazılıp çizilmiştir. Hatta halk dilinde kalıplaşmış olan ‘bakar kör’ deyimini gözünün önündekini göremeyen kişiler için oldukça yalın bir ifade olarak kullanılmaktadır (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014, s. 3). İmge kavramı da bunun üzerine kurulan bir mekanizmadır. Ayrıca, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir fikrinden yola çıkılıp imge ile gerçekliğin farklı kavramlar olduğu ile ilgili resimler bile yapılmıştır. Bunların içinde en ilginç de hiç kuşkusuz René Magritte¹² tarafından yapılan bir tablolar serisine dahil olan ‘İmgelerin İhaneti’ isimli tablodur (Görsel 1).



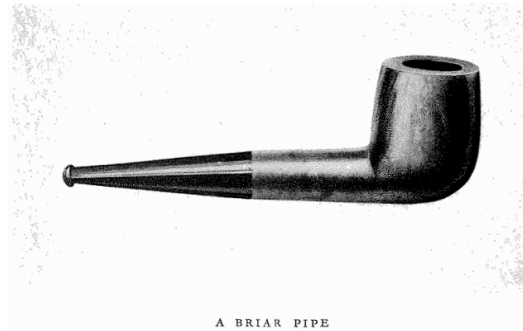
Görsel 1: René Magritte, İmgelerin İhaneti, tüyb, 60, 33x 81,12, 1929, © Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles (Gültekin, 2017, s. 51).

¹¹ Bu konu ile ilgili bkz. Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

¹² İmge kavramı için çok önemli bir isim olan Belçikalı ressam René Magritte (1898-1967), ilk eserlerini izlenimci bir çizgide vermiş olup, Kübist, Fütürist ve hatta Avant- gard artistlerin çalışmalarını da takip etmiş ve ilk sürrealist çalışması olan ‘The Lost Jockey’i’ 1926 yılında gerçekleştirmiştir (Gimferrer, 1987, s. 19-21). Kimilerine göre Pop Art’ın babası kabul edilen Magritte, Jasper Johns (1930-), Roy Lichtenstein (1923- 1997), Robert Rauschenberg (1925- 2008) ve Andy Warhol (1928- 1987) gibi isimlerin de etkilendiği kişi olmuştur (Alden, 1999, s. 102). René Magritte’in görüşleri ve çalışmaları için bkz. Zalman, Sandra (2012). Secret Agency: Magritte at MoMA in the 1960s. *Art Journal*, 71 (2), 100- 113. New York: College Art Association; Ollinger- Zinque Gisèle, Leen, Frederik ve Davidson, T., Barnard (1998). *Magritte 1898-1967*. (Çev. T. Barnard Davidson, Ted Alkins ve Margaret Clarke). New York: Harry N. Abrams, Inc., 16- 48; Levy, Silvano (1990). Foucault on Magritte on Resemblance. *The Modern Language Review*, 85 (1), 50- 56. Cambridge: Modern Humanities Research Association.

Bu tabloda, ressam bir pipo imgesi çizmiş ve altına da ‘Bu bir pipo değildir (Cecin'est pas unepipe)’ yazmıştır. Gerçekten de bu bir pipo değildir bu bir pipo imgesidir, bir pipo resmidir, piponun görsel olarak temsilidir. Somut bir şekilde resmedilen bu pipo imgesini alıp kullanamayız ancak onun soyutluğuyla yetinebiliriz. Foucault, Magritte’in bu tablosu ile ilgili yazdığı *Bu Bir Pipo Değildir* adlı kitabında nesnelerin sadece o kavramların yerini tuttuğunu ve kelimelerin imgelerle aynı ham maddeye sahip olduklarını belirtir (Foucault, 2011, s. 38). Çizilen imge o nesneye ne kadar benzerse benzesin o olamaz, ancak o nesnenin göstergesi, temsili, sureti, zihindeki kopyası olabilir, görüntüler ve onları temsil eden kelimeler aslında birbirlerinden farklıdır (Foucault, 2011, s. 22, 25, 28-29, 38; Porter, 1986, s. 210; Weil, 1983, s. 125, Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014, s. 4). Bu ‘benzeyiş’, canlandırmaya yardımcıdır ve onun etkisi altındadır ayrıca zihinde oluşan görüntüleri düzene koyan bir yol göstericidir (Foucault, 2001, s. 45; Bağatır, 2015, s. 25).

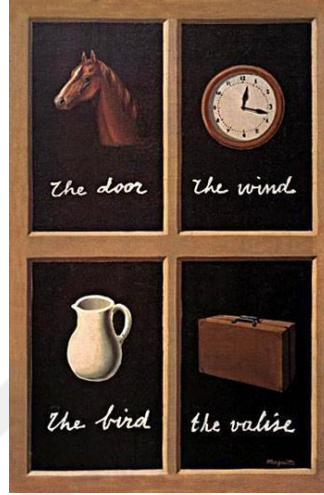
Magritte’in pipo imgesini kullanma fikrini, Charles-Édouard Jeanneret’in (Le Corbusier olarak bilinmektedir), 1923 yılında yayımlanan, orijinal adı *Versune Architecture (Yeni Bir Mimariye Doğru)* olan çalışmasındaki bir çizimden (Görsel 2) esinlenerek aldığı söylenebilir (Le Corbusier, 1998, s. 289).



Görsel 2: Le Corbusier, Pipo, 1923 (Le Corbusier, 1998, s. 289).

Magritte, bu resminde sadece nesne ve imgesi kavramına gönderme yapmamış aynı zamanda nesne- imge- sözcük kavramlarının sınırlarını zorlayan bir beyin fırtınası da yaptırmıştır. Magritte’in 'görsel ve dilsel göstergeleri' bir arada kullanımı, dili görsellik bağlamında eleştirmesinin apaçık bir kanıtıdır (Batu, 2014, s. 20). Magritte, imgelerle sözcükleri, gerçekleri karşı karşıya getirmeyi seven bir sanatçıdır (Çetin, 2017, s. 294; Lansing, 1985, s. 83). Lansing'e göre; Magritte için

bir resim ancak karşıdakinin beklentilerine meydan okur ve mantıksal açıklamalara direnirse başarıya ulaşır (Lansing, 1985, s. 84). Magritte, 'İmgelerin İhaneti' tablosunun da içinde bulunduğu serinin diğer bir tablosu olan 'Düşlerin Anahtarında' da (Görsel 3) bu konuyu severek işlemiştir.



Görsel 3: René Magritte, Düşlerin Anahtarı, tüyb, 81x 60 cm, 1930, © Özel Koleksiyon (Berger, 1986, s. 8).

Sıradanı sorgulayarak, rutini kırarak oluşturduğu bu tabloda Magritte, eşit şekilde bölünmüş dört bölme çizmiş ve bu bölmelere dört nesnenin imgelerini yapmıştır. İlk kutuda bir at imgesi 'kapı' yazısıyla, ikinci kutuda saat imgesi 'rüzgar' yazısıyla, üçüncü kutuda sürahi imgesi 'kuş' yazısıyla ve son olarak da bir valiz imgesi altında 'valiz' yazısıyla verilmiştir. İlk üç imge yanlış dilsel sunumlarla karşılanmışken, son imge doğru karşılığıyla verilmiştir. İmge kavramını, 'insan yapısı (Berger, 1986, s. 9)' olarak değerlendiren Berger, Magritte'in bu resmini *Görme Biçimleri* adlı kitabının kapağında kullanmış ve 'görülen nesnelere sözcükler arasında her zaman bir uçurum olduğunu (Berger, 1986, s. 7)' vurgulamıştır. İmgenin gerçekliğin kopyası olmaması, gerçek kavramının zihinsel süreçlerle yeniden kurgulanarak yeni şeyler oluşturması (Keser, 2005, s. 173; Işıldak, 2008, s. 65) fikrinden yola çıkan Magritte, bu örnekle imge ve sözcük arasındaki ilişkiyi vurgulamış, nesnelere bilindik isimlerinin yerine farklı göndermeler yaparak, imgelemimizde canlanan varlıkların ne kadar gerçek olduğunu sorgulamak istemiştir (Kozlu ve Benuğur, 2014, s. 246- 247).

Ayrıca Kosuth'un¹³ en bilinen yapıtı olan 'Bir ve Üç Sandalye', bahsettiğimiz imgesel düşünme sorgulamasını özetler niteliktedir (Görsel 4). Sanatçı ahşap bir sandalyeyi, bir fotoğraftaki sandalye imgesini ve sandalyenin sözlük anlamını resmine taşıyarak, nesnenin kendisi, aynı nesnenin imgesi ve onun dilsel çağrışımı yoluyla imgenin gerçekliğinden farklı olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır.



Görsel 4: Joseph Kosuth, Bir ve Üç sandalye, Sandalye: 82x 37, 8 cm, Fotoğraf paneli: 91, 5x 61,1 cm, Metin paneli: 61x 61, 3 cm, 1965, © Joseph Kosuth ve Sean Kelly Gallery, New York (İncirkuş, 2020, s. 616).

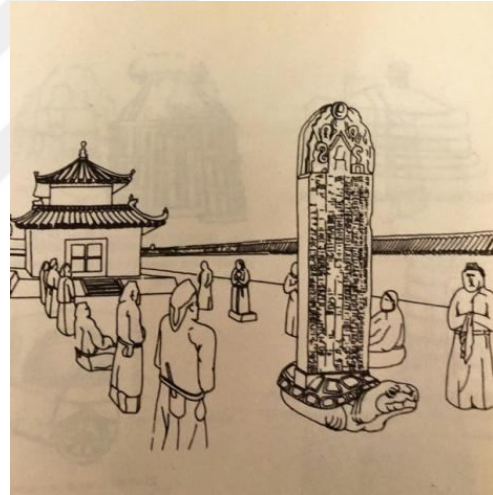
İnsanlar ilk baktıklarında görsel gösterimlere yakınlık göstermiş bu da dilin görsele göre bu noktada daha başarısız kaldığını göstermiştir (Curley, 2005, s. 125). Kosuth' un bu örneğine gönderme yaparcasına Eliade, Freud'un imgelerin 'somut imaları' kapsamı fikrine destek vermesine rağmen imgelerin somut terimlere indirgenmesinin anlamsız olduğunu dile getirmiş, imgelerin taşıdıkları 'gerçek' duygusunun çok fazla somutlaştırılmaması gerektiğini savunmuştur (Eliade, 2017, s. 24). Başka bir deyişle imgeleri somutlaştırma eğilimi imadan öteye geçmemelidir. Eliade'nin dinler tarihçisi olduğu düşünüldüğünde, bu söylemin doğru olduğu açıktır. İmge, simge ve mit kavramlarıyla oldukça ilgilenen Eliade, bu kavramların görevlerinin 'varlığın en gizli özelliklerini açığa çıkartmak (Eliade, 2017, s. 21- 22)' olduğunu düşünmektedir. Aynı ortak amaca hizmet etmelerine karşın, imge ve simge

¹³ Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth (1945-), kavramsal sanat akımının öncülerinden olup, sanatın Duchamp (1887- 1968) öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayrılabilirliğini savunmuş, düşünce, dil ve imge konularına ağırlık vermiş ve günümüzde sanat değil ancak sanat felsefesi yapılabileceğine inanmıştır (Antmen, 2013, s. 201; Koca, 2017, s. 99; Karabıyık, 2016, s. 32). Kosuth'un görüşleri ile ilgili bilgi için bkz. Germaner Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 46- 52.

sözcükleri anlamları itibariyle birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmaktadırlar. Eliade'nin imgeyi somut terimlere indirgememesinin nedeni de imgenin simge kelimesi ile karıştırılması endişesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, bir ressam bir güvercini kendi perspektifinden resmettiyse, onun sonucunda çıkan görüntü bir imgedir ama o resme bakıldığında, resimde barış kavramını algılıyorsak o zaman artık o güvercin bir simge haline gelmiş demektir. Bu iki kavramı sanat tarihi çerçevesi içinde daha somut bir şekilde ele alacak olursak; Osman Hamdi Bey'in (1842- 1910) 'Kaplumbağa Terbiyecisi' tablosundaki (Görsel 5) kaplumbağa imgesi ile Orta Asya'da, Bilge Kağan ve Kül Tigin anıtlarında olduğu gibi pek çok ant kaidesinde (Görsel 6) gördüğümüz kaplumbağa simgesi (Ergin, 2009, s. xvii; Diyarbekirli ve Aslanapa, 1977, s. 170; Durmuş, 2007, s. 54) bu kavramları en iyi şekilde örnekler.



Görsel 5: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, tüyb, 221, 5x 120 cm, 1906, © Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 83).



Görsel 6: Kül Tigin'in mezar külliyesinin rekonstrüksiyonu (Nowgorodowa, 1980, s. 240).

Osman Hamdi Bey'in tablosundaki kaplumbağalar sadece ressamın bakış açısıyla resmedilmiş, zihinsel bir kopyadır, bir imgedir. Kaplumbağa şeklindeki kaideler ise somut birer sembol, birer simgedir. Kaplumbağanın evini sırtında taşımasından ve çok uzun ömürlü bir hayvan olmasından dolayı kaplumbağa, Türklerde kutsaldır (Uğurlu, 1998, s. 16). Ayrıca, devletin gücünü ve koruyuculuğunu sembolize ettiği gibi aynı zamanda sonsuzluğun da sembolüdür

(Çoruhlu, 1998, s. 87; Durmuş, 2007, s. 54; Mandaloğlu, 2013, s. 387). Buradaki simge de kaplumbağanın sembolünün ne olduğunu zihnimizde canlandırmamızı sağlar, bunu yaparken de çağrışımlardan ve yorumlama gücünden faydalanır¹⁴. Yorumcuların yani toplumların, simgeyi anlamlandırabilmesi için de o toplumun simgeyle özdeşleştirdiği anlamı bilmesi gerekir (Uluyağcı, 2007, s. 218). Simgelere yüklenmiş ortak anlamlar sayesinde herkesin zihninde o simge söylendiğinde aynı anlam belirir.

Bahsedilen kaplumbağa örneğinden de anlaşıldığı gibi simge ile imge birbirlerinden bazı noktalarda ayrılırlar. Simge, soyut bir kavramı somutlaştırır ve gerçektir imge ise herhangi bir şeyin düşünsel kopyasıdır ve hayaldir. İmge, somutluktan soyutluğa geçiş, simge soyutluktan somutluğa geçiş yaptıktan sonra tekrar soyutluğa gönderme yapar. İmge, iki evre izlerken, simge üç evreden geçer. İmge, bu evreleri geçirirken simgeden faydalanmazken, simge soyutluktan somutluğa geçiş evresinde imgeden faydalanır. Fakat yine de imge ve simge kavramlarını birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayırmak imkansızdır. İmge ve simge, tıpkı bir ağacın gövdesi ve yaprakları gibidir. İşlevleri farklıdır ama ikisi birlikte bir bütünlük oluştururlar.

Bu kavramların birbiriyle benzeştiği noktalara gelince, ikisinin buluştukları ortak nokta zihinsel canlandırma ve gizemdir. İmge, görünmeyeni görünür hale getirirken görünmeyenin gizemini karşıdakine buldurmaya çalışır tıpkı simgenin içinde sakladığı anlam gizini karşıdakine yakalatmaya çalıştığı gibi. Aynı zamanda bu iki kavram sanatın vazgeçilmezi olarak aynı ortak paydada da karşımıza çıkmaktadır. Sanat, simgeleri ahenkli sunuş becerisi ve imgeleri temsil becerisidir. Rollo May, imgelemi tanımlarken;

¹⁴ Bu rekonstrüksiyonun resmini çalışmamıza taşıdığımızda bu gösterimin bir resim olmasından kaynaklı olarak bize bir imge izlenimi vermiş olmasına rağmen burada bahsedilen nokta; bu kaidenin resminden ziyade gerçek temsilidir.

“İmgelem zihnin uzanıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin önbilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguya topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir” demiştir (May, 1998, s. 126).

May’ın bu ifadesindeki ‘top’ yakıştırmasına benzer bir göndermeyi imge ve simge kavramı için yapacak olursak eğer, bir sanat eseri, imgelerin attığı pası simgelerin gole çevirmesiyle gerçekleşir diyebiliriz.

İmge ve simge kavramlarından bahsederken gösterge kavramına değinmeden geçmek olmaz çünkü ‘Göstergebilimin¹⁵’ ilk kuramcılarında olan Peirce, göstergeleri ikon, belirti ve simge olarak üçe ayırmıştır (Aktaran: Uluyağcı, 2007, s. 218). Gösterge, ‘kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştıran ve böylelikle iletişimi sağlayan her şey (Erkman 1987, s. 10)’ olarak tanımlanmakta olup iletişimin olmazsa olmazı olarak karşımıza çıkar. Göstergebilim bağlamında, gösterilen ise ‘zihinsel imge’ olarak tanımlanır (Erkman Akerson, 2007, s. 76). Bu noktadan hareketle, Peirce’nin gösterge tanımlaması içinde yer alan bir kavram olan simge ile imge için teoride benzeşen ama pratikte ayrılan sözcükler yakıştırması yapılabilir. Çünkü olaya sanat açısından baktığımızda, simge bizi içeriğe ulaştırır fakat imge bu içeriğe ulaşmamız için bir araçtır. Simge amaç olarak kullanılırken imge araç olarak

¹⁵ Batı dillerinde semiyoloji ve semiyotik olarak kullanılmakta olan göstergebilim, başka bir deyişle işaret bilimi, imbilimi, belirtkebilimi, gösterge olarak kabul edilen sözcükler, işaretler, simgeler, vb. lerinin işleyişlerini bilimsel olarak inceler. Göstergebilim kapsamına, doğal diller, jestler, mimikler, trafik işaretleri, engelliler için özel olarak tasarlanmış alfabe, moda, paralar, reklam afişleri, tiyatro ve müzik yapıtları gibi iletişim amaçlı kullanılan pek çok dizgeler bütünü girmektedir (M. Rifat, 2009, s. 12). İngiliz filozof John Locke (1632-1704), ‘An Essay Concerning Human Understanding (İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme)’ isimli eserinde ilk kez ‘semiotike’ terimini kullanmış, ‘doctrine of signs (göstergeler öğretisi)’ kavramından faydalanarak göstergebilimin ayrı bir bilim dalı olarak incelenmesi gereğini savunmuştur (Locke, 1975, s. 720- 721; M. Rifat, 2009, s. 28; Deely, 1990, s. 113-114; Karaman, 2017, s. 26; Çeken ve Aypek Arslan, 2016, s. 509, Ünal, 2016, s. 381). Çağdaş göstergebilimin iki öncüsü olarak Charles Sanders Peirce (1839- 1914) ve Ferdinand de Saussure (1857- 1913) kabul edilmektedir (M. Rifat, 2000, s. 131; M. Rifat, 2009, s. 30-33). Göstergebilim ile ilgili ayrıca bkz. De Saussure, Ferdinand, Riedlinger, Albert (1959). *Course in General Linguistics*. (1st Edition). (Çev. Wade Baskin). New York: Philosophical Library, 15- 17, 65-78; Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (1. Baskı). (Çev. Mehmet Rifat, Sema Firat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 31- 45; Guiraud, Pierre (1994). *Göstergebilim*. (2. Baskı). (Çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi, 17- 20, 39- 54, 89- 97, 105- 113; Eco, Umberto (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 3- 14, 158- 161, 314- 319; Liszka, J., James (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 13- 162; Rifat, Mehmet (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık.

kullanılmış olur. Başka bir deyişle, simgeler, imge olarak algılananlara yüklediğimiz şekillerdir, ‘kavramsallaşmış işaretlerdir’ ve bu formlar daha sonra düşünme sürecinde ortaya çıkarılarak kullanılacaktır (San, 2008, s. 30- 31)¹⁶.

İmge, insanla ilişkili bir kavram olması sebebiyle insanlığın varoluşu ile doğru orantılıdır. İmgeyi oluşturan, insanın kendisi, insanın zihnidir. İnsanlar yaşadıkları süre içinde yaşadıklarını, gördüklerini, hissettiklerini bir şekilde imgesel boyutta dışa vurmak isterler. Bu, bazen Pazırık halısındaki kuyruğu bağlanmış bir at imgesi bazen de Altamira mağarası ya da Lascaux mağarasındaki bir boğa imgesi olarak karşımıza çıkar. İmge tasarımı, en eski düşünsel süreçlerden biri olup bu kavramı dolaylı ya da doğrudan inceleyen pek çok düşünce insanı vardır. Antik çağ filozoflarının dikkatini çeken bu kavram, orta çağa gelindiğinde metafizikle ilişkilendirilmiş, ruhsal bir anlama bürünmüş daha sonra metafizik boyutundan ayrılarak pozitivism sonrası daha fiziksel ve duyuyla sınırlandırılan bir mana kazanmıştır (Ö. Çetin, 2011, s. 157).

Tarihin ilk sorgulayıcılarından olan antik çağ filozofları, gerçekliği sorgularken eş zamanlı olarak imge kavramını da sorgulamışlardır. Bunların başında da Platon gelir. İdealar kuramının babası olan Platon’a göre; idealar dünyası gerçektir, nesnel, gerçek varlıklar olan ideaların gerçek olmayan kopyalarıdır (Platon, 2001, s. 258, 596 e). Başka bir deyişle, varlık kavramı iki şekilde ele alınır. İlki, duyuyla algıladığımız görünenler dünyası, diğeri de aklımızla kavradığımız hiç değişmeyen öz, idealar dünyasıdır (Bozkurt, 1995, s. 82; Poyraz, 2014, s. 232; Güzel, 2003, s. 127).

Platon, ressamın yaptığı resimlerin gerçek olmadığına, onların da birer imgeden ibaret olduğuna değinmiş, hatta buna örnek olarak da sedir ağacı örneğini vermiştir. Allah’ın, dülgerin ve ressamın sediri yapan ustalar olduğundan bahsetmiş,

¹⁶ İmgeden simgeye geçiş ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. San, İnci (1979a). Yaratıcılık, İki Düşünme Biçim, ve Çocuğun Yaratıcı Eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 176- 190; San, İnci (1979b). *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*. (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 36-78, 103-133; Gombrich, H., Ernst (1972). The Visual Image. *Scientific American*, 227 (3), 82- 97; Hagedorn, Karl ve Cavallo, Diana (1991). The Road to Abstraction: Progressing from Image to Symbol. *Leonardo*, 24(3), 281- 284.

Allah'ın sedirin aslının yaratıcısı olduğunu, dülgerin 'sedirin işçisi' olduğunu, ressamın da 'şeyin benzetmecisi' olduğunu dile getirmiştir (Platon, 2001, s. 258-260, 596 e- 598 a). Ayrıca Platon, meşhur mağara örneği¹⁷ ile de insanların daha önce hiç görmedikleri şeyler hakkında zihinlerinde oluşturdukları hayale vurgu yaparak imge kavramına gönderme yapmıştır (Platon, 2001, s. 183- 184, 514 a- 515 c). Platon, imgelemi, hayali bir imgeye gerçeklik yükleyerek onu zihinde canlandırma becerisi olarak tanımlarken Aristoteles, imgelemeden eyleme geçmiş bir duyumdan doğan devinim (Aktaran: Bayav, 2009a, s. 110) olarak bahseder. Aristoteles'e göre; düşünme eylemi her şeyden üstün tutulmalıdır, bu eylemin, imgelemin bir türü olduğu kabul edildiğinde 'imgelemeden (phantasia, tasavvur)' ve bedenden bağımsız olarak düşünülemez, başka bir deyişle düşünme için 'duyumlama ve beden' olmazsa olmazdır (Aristoteles, 2000, s. 9). Sadece ilk çağ düşünürlerinin aklını kurcalamamıştır imge kavramı, orta çağa egemen olan düşünce de imge çevresinde döner. Bilindiği gibi orta çağ, din dogmalarının sorgusuz kabul edildiği bir dönemdir ve o dönem resminde Tanrı tasvirinden Hz. İsa ve Hz. Meryem tasvirlerine kadar geniş bir yelpaze mevcuttur. Orta çağ sanatında amaç, insanlara din dogmalarını, din öğretilerini resimler aracılığıyla aktarmaktır. Başka bir deyişle orta çağ, sanatı bir araç olarak kullanmıştır, imgeler de bunu gerçekleştiren, sanatın ham maddeleridir. O dönemde resmedilen imgeler Tanrı'nın takdirini kazanmak adına yapılmış, dini tasvirleri içermektedirler (Bayav, 2009a, s. 112).

“Duyma, muhayyile ve nâtika kuvvetlerinde iki taraf arasında fark yoktur. Her ikisinde de dıştan duyulan resimler, tâli duyma kuvvetleri vasıtasıyla hâkim duyma kuvvetinde toplanırlar. Beş duyumla elde edilen duygularımızdan, muhayyile kuvvetinde, bir sürü muhayyel resimler husule gelir. Bu resimler, muhayyilede saklı dururlar ve muhayyilenin hükümlerine tâbi bulunurlar. Muhayyile onları, bazen birbirinden ayırır, bazen birbirlerine katarak onlardan sonsuz terkipler çıkarır ki

¹⁷ Bilindiği gibi Platon *Devleti*'nde doğduklarından beri bir mağarada belli bir noktaya zincirlenmiş olan insanların sadece arkalarında bir ateş yandığını ve karşılarındaki duvarda gerçek hayattan insanların sadece yansımalarını görebildiklerini örnek olarak vermiştir (Platon, 2001, s. 183- 184, 514 a- 515 c). Bu insanların zihinlerinde daha önceden oluşmuş hiçbir kavram şeması bulunmamaktadır. Onların hayata dair zihinlerinde oluşturdukları imgeler ve imgeleme süreci sadece duvardaki yansımanın sağladığı duyular sayesinde gerçekleşmiştir.

bunlardan bir kısmı kâzib bir kısmı sahih olur” (Farabi, 2001, s. 66) diyen Farabi (870- 950) de imge kavramının tanımlamasını yaparak düşüncelerinin çıkış noktasına imgeyi oturtmuştur. Farabi gibi İbn-i Sina (980- 1037) da düşüncelerini ortaya koyarken imge anlayışından faydalanmıştır. İbn-i Sina'nın meşhur uçan adam metaforu¹⁸, aklın kendi kendini bilebileceğini destekleyen bir metafor olmasının yanında bir dış duyum olmadan farkındalığın oluşabileceğini desteklemesi bağlamında imge kavramına gönderme yapmaktadır. İmge kavramında da bilindiği gibi bazen dış duyum olmadan da imgelem gerçekleştirilebilmektedir. İbni Sina'da bir dış duyum söz konusu olmadan insan, belki de gerçekleştirebileceği en üst düzey şeyi, kendi varlığının farkındalığını gerçekleştirmiştir.

Orta çağ imge anlayışında imge, temsil ettiği görüntüyle benzer de olabilmekte çok aykırı da olabilmektedir. Fakat yeni çağ imge anlayışında, göze gelen imge anlayışına, yani olduğu gibi kabul edilme anlayışına geçilmiştir. Artık 'görünen ve görünmeyen ile gösteren ve gösterilen birdir (Sayın, 2003, s. 14-15)'. Kuramsal bağlamda, 17. ve 18. yüzyıllarda imge ve imgelemi tartışan isimler arasında Descartes (1596- 1650), Leibniz (1646- 1716), Hume (1711- 1776), Spinoza (1632- 1677) ve Kant (1724- 1804) gibi isimler ön plana çıkmıştı. Bu isimlerden olan Kant, görüngü olarak adlandırdığı 'algının', bilgi nesnesi özelliği taşımamasına ve hiçlikten öte gidememesine rağmen her görüngü bünyesinde pek çok değişkeni barındırdığını ve çeşitli algıların, değişik şekillerde karşımıza çıktığını ileri

¹⁸Asılı (uçan) adam metaforu, varlığın idraki ile ilgili en önemli teoremlerden biridir. Bu metaforda, uçsuz bucaksız boş bir uzayda yaratılmış, tüm organlarıyla, tüm işlevleriyle eksiksiz bir insan canlandırılmaktadır. Fakat bu kişi her şeyden izole bir şekilde, çevreden bihaber, duyularından yoksun olmasına rağmen kendisinin farkına varabilmektedir (Yıldırım, 2013, s. 105- 106). Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özden, H., Ömer (1996). *İbn-i Sina- Descartes: Metafizik Bir Karşılaştırma*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları, 55- 57, 198; Altıntaş, Hayrani (1985). *İbn Sina Metafiziği*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 177, 29- 36, 125- 128; Durusoy, Ali (1993). *İbn Sina Felsefesinde İnsan ve Alemdeki Yeri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 39- 45; Üçer, İ., Halil (2017). *İbni Sina Felsefesinde Suret, Cevher ve Varlık*. İstanbul: Klasik Yayınları, 16- 33, 45- 73; Marmura, Michael (1986). Avicenna's 'Flying Man' in Context. *The Monist*, 69 (3), 383- 395; Gutas, Dimitri (2012). The Empiricism of Avicenna. *Oriens*, 40 (2), 391- 436; Yaldir, Hülya (2009). İbn Sina (Avicenna) and René Descartes on the Faculty of Imagination. *British Journal for the History of Philosophy*, 17 (2), 247- 278; Shaghoul, Yousef (2007). The Analytic Study on İbn Sina's Suspended Man and Descartes' Cogito. *Maqalat Wa Barrasiha*, 40 (83), 47- 65; Fatoorchi, Pirooz (2009). İnsani Benlik- bilinci Üzerine İbn Sina'nın Görüşleri. *Uluslararası İbn Sina Sempozyumu Bildiriler II*, 22- 24 Mayıs 2009, 22- 29.

sürmüştür. Bu sebeple, onları organize edip düzenleyecek bir bütün haline getirecek bir yetiye ihtiyaçları vardır. Bu yeti de ‘imgelem yetisidir (Kant, 1993, s. 94, A 120)¹⁹’. Kısacası Kant, imgeleme bir orkestra şefi görevi yüklemiştir. Descartes ise, ‘saf düşünme’ ile imgelemin farkını belirtmiş ve saf düşünmede zihnin kendisinde önceden var olan fikirleri incelemesinin esas alındığını ve ‘zihnin kendine döndüğünü’, imgeleme esnasında ise zihnin ‘bedene doğru dönerek’ kendi oluşturduğu ya da duyularıyla aldığı düşünceleri incelediği cisim üzerine odaklanarak gerçekleştirdiğini belirtmiştir (Descartes, 1942, s. 192- 193; Bozkurt, 1995, s. 286). Descartes, ‘Düşünüyorum öyleyse varım (cogito ergo sum)²⁰’ (Descartes, 2003, s. 36-37)’ önermesiyle insanın düşünme yetisi ile gerçekliği kavuştuğunu, kendi farkındalığını kendisinin keşfedebildiğini vurgular. Descartes, sadece ‘Ben’e’ yönelik bir sorgulamadan ziyade aynı zamanda bilginin kaynağını da irdelemiş, bunu yaparken de imge ve imgelem kavramlarına da gönderme yapmıştır. Bunun en somut örneği de ünlü balmumu benzetmesidir. Balmumunu iki parçaya ayırır ve bir tanesini yakar, yanan balmumunun tüm özellikleri (rengi, şekli, kokusu, vb.) değişir. Bu balmumundaki değişim ve özellik kaybı, duyularla değil, ancak zihinsel çıkarım yapılarak, zihinde imgelem gerçekleştirilerek anlaşılabilir bir olaydır artık, böylece zihin, duyuların yerine geçmiş olur (Descartes, 1942, s. 106-122). Descartes ayrıca imgelemin gerçekleşmesi için, dışsal cisim ya da fikirleri

¹⁹ Kant’ın imge ile ilgili düşünceleri için bkz. Matherne, Samantha (2015). Images and Kant’ s Theory of Perception. *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 2 (29), 737- 777; Rastovic, Milos (11/ 2013). Kant’s Understanding of the Imagination in Critique of Pure Reason. *E-LOGOS Electronic Journal for Philosophy*, 20 (1), 1- 13; Onol, Tuğba, Ayas (Nisan 2015). Reflections on Kant’s View of the Imagination. *Ideas y Valores*, 64 (157), 53- 69.

²⁰ Descartes, İbn-i Sina’nın seneler önce ortaya attığı uçan adam teorisiyle paralellik gösteren bu ifadeyi kullanarak düşünceyi gerçekleştirenin bir anlamda imge olduğunu, imgenin düşünceyi tetikleyici güç olduğunu, imgelemsiz, sadece duyularla algılananlarla düşüncenin gerçekleşmeyeceğinden bahsetmiştir. İbn-i Sina’nın, Descartes’e olan etkisi yadsınamayacak boyuttadır. İbn-i Sina’nın uçan adam örneği, nasıl insanın kendi farkındalığına varmasını destekler nitelikteyse Descartes’in ‘cogitosu’ da aynı doğrultuda, aynı amaca vurgu yapan bir önermedir. Bu etkileşim ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özden, H., Ömer (1996). *İbn-i Sina- Descartes: Metafizik Bir Karşılaştırma*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları, 225- 232; Yıldırım, Şeniz (2013/ 1). İbn-i Sina ve Descartes’in Bilgi Anlayışları Bakımından Karşılaştırılması I. *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 97- 129; Ovacık, Zübeyir (2016). İbn Sina ve Descartes’da Zihnin Kendini İdraki Olarak Ben İdraki. *EKEV Akademi Dergisi*, 20 (66), 713- 728; Altıntaş, Hayrani (1985). *İbn Sina Metafiziği*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 42- 44; Kenelm, Foster (Aralık 1951). Avicenna and Western Thought in the Thirteen Century. *Blackfriars*, 32 (381), 591- 602.

zihne taşıyan duyuların ‘balmumu üzerinde bir mühür’ işlevi gördüğünü (Descartes, 1999, s. 59) savunur.

“Şimdi gözlerimi kapayacak, kulaklarımı tıkayacak, tüm duyularımı geri çekecek, giderek düşüncemden cisimsel şeylerin tüm imgelerini bile sileceğim; ya da, bunu yapmak pek olanaklı olamayacağı için, hiç olmazsa onları boş ve yanlış sayacağım; ve böylece salt kendimle söyleşi içinde doğamı yakından irdeleyerek adım adım kendimin daha iyi bir bilgisine ve kendimle daha yakın bir tanışıklığa ulaşmaya çabalayacağım” (Descartes, 1996, s. 154).

Descartes, III. meditasyonunun bu birinci önermesinde, kendi varlığının dışında çevresel nesnelere septik, şüpheli bir bakış açısıyla yaklaşıyor ve sorguluyor. Bu sorgulama esnasında da imgelem sürecine bir anlamda müdahale ettiğini anlatıyor. Dışardan gelen duyuumlara kendini kapatarak, ‘salt kendiyle söyleşerek’ imgeleme sürecini tamamlıyor.

Nietzsche (1844- 1900), Sartre (1905- 1980) ve Deleuze (1925- 1995) gibi isimler de 19. ve 20. yüzyıllara geldiğimizde imgenin hala vazgeçilemeyen bir kavram olduğunun, düşünme eylemi devam ettikçe de imgenin varlığını devam ettireceğinin ispatı olmuşlardır.

3. OSMANLI-AVRUPA İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA AVRUPA'DAKİ TÜRK İMGESİNE GENEL BİR BAKIŞ ve TÜRKÖRİ (TURQUERIE, TURKOMANIE, TÜRK MODASI) KAVRAMI

Toplumların etkileşimi, birbirleriyle olan iletişime paralel olarak ivmesini arttırır. Ticari, siyasi, askeri ve kültürel alanlardaki ilişkiler toplumların birbirlerinden kaçınılmaz olarak etkilenmelerine yol açar. Türk kültürü ve Avrupa kültürü de birbirlerini bu nedenle etkilemiştir. Başka bir deyişle, Orta Asya'dan getirdikleri köklü geçmişle Türklerin, Avrupa insanını öteden beri etkisi altına alabilmeleri bu iletişimin doğal bir sonucudur. Bir toplum ile ilgili bir imge oluşturmak için, o toplumla ilgili gözlemlere ve bilgilere sahip olunmalıdır ki bu da toplumlar arası etkileşimin doğurduğu bir neticedir. Avrupalıların da Türkler ile ilgili oluşturdukları imge kavramı, Türklerle karşılaştıkları Kavimler Göçü ile başlar (Gürses, 2012, s. 135). Bilindiği gibi bu göç esnasında Çin'in yoğun baskılarından bıkan Hun Türkleri, MS 350 yıllarında Don- Volga nehirleri arasında yaşayan Hunları batıya kaydırmış bu da orda varlıklarını göstermekte olan kavimleri (Vizigot, Ostrogot, vb.) rahatsız etmiş ve onların göç etmelerine sebep olmuştur. 'Avrupa'nın huzurunu kaçıran bu itiş kakışa Türkler neden olduğu için' Avrupa'daki Türkler ile ilgili ilk izlenim, ilk imge hiç kuşkusuz olumsuzlukla başlamıştır (Gürses, 2012, s. 135-136).

Sonrasında ise Selçuklulara Anadolu'nun kapılarını açan Malazgirt zaferi (1071), Türklerin artık farklı coğrafyalarda hüküm sürebileceğinin göstergesi olmuş ve Türklerin ilerde Avrupa sınırlarına dayanacağına sinyallerini vermiştir. Selçukluların İznik'e yerleşmeleri (1087) ile Bizans, Haçlı birliğinin 'temel ideolojisi' olarak kabul gören Haçlı seferlerinin başlaması için çağrıda bulunmuştur (İnalçık, 2005, s. 215, İnalçık, 2017, s. 123, Gürses, 2012, s. 136). Haçlı seferleri sayesinde Avrupa, farklı din dogmalarına, farklı yaşayışlara ve farklı coğrafyalara tanıklık etmeye başlamıştır. Gürses'in deyişiyle Kavimler Göçü gibi 'tatsız bir ilk tanışmadan' sonra asıl Türk- Batı tanışması Haçlı seferleriyle gerçekleşmiştir

(Gürses, 2012, s. 136)²¹. Haçlılar, seferleri sırasında hep Selçuklular ile yüz yüze gelmiş ve Türk adının hem korkulan hem de saygı duyulan bir kavram olarak ortaya çıkması Haçlı seferleriyle²² gerçekleşmiştir (İnalçık, 2005, s. 215, Arıkan, 1999, s. 81). Bu da Avrupa ile olan etkileşimin hız kazanmasına sebep olmuştur. Başka bir deyişle, Selçukluların araladığı bu etkileşim kapısını, Osmanlılar ardına kadar açmıştır. Coğrafi konumu itibariyle Osmanlı İmparatorluğu, kuruluş döneminden itibaren Avrupa ile doğrudan ilişki içerisine girmiştir. Bizans, Venedik ve Ceneviz ile başlayan bu ilişkiler, Osmanlıların Balkanlar'daki ilerlemeleri ile hız kazanmış, yükselme döneminde katlanarak devam etmiş, Lale Devri ve sonrasında da farklı bir şekilde bürünmüştür. Yüzyıllar içerisinde, zaman zaman Avrupa Osmanlı'dan, zaman zaman da Osmanlı Avrupa'dan etkilenmiştir. Bazı dönemlerde bu etkileşimin hızı yavaşlamış, bazı dönemlerde ise zirveye taşınmıştır fakat bu etkileşim hiçbir zaman kesintiye uğramamıştır²³. Bu etkileşiminin zirveye ulaşması ise hiç kuşkusuz İstanbul'un fethinin getirdikleriyle olmuştur. İstanbul'un fethi, Haçlı seferleriyle başlayan Türk korkusu ve Türklere karşı duyulan saygının (İnalçık, 2005, s. 215) bir adım daha ileri gitmesine yol açmıştır. Agarathos Manastırı'ndaki bir rahibin

²¹ Türklerin Batı ile ilk defa karşılaşmaları ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Gürses'in bu ilk karşılaşmayı Kavimler Göçü'ne götürüp asıl tanışmanın ise Haçlı seferleri ile gerçekleştiği fikrini savunduğu gibi Yerasimos da bu tanışmanın Haçlı seferleriyle olduğunu savunmaktadır. Türkiye (Turchia) adının ilk olarak kullanıldığı Latince yapıtı, Avusturyalı din adamı ve vakanüvis olan Ansbert'in yazdığı, Friedrich Barbarossa'nın Haçlı seferlerini anlatan *Ansbert Günlüğü*'dür (Güvenç, 1997, s. 292). 'Turchia' adının ilk defa Haçlı seferlerini anlatan bir yapıtta karşımıza çıkması da Türk- Batı tanışmasının Haçlı seferleri ile gerçekleştiği fikrini destekler niteliktedir. Bunun yanında, Özkan ise; Türk- Batı karşılaşmasının Malazgirt Savaşı ile başlatıldığını ama son araştırmalara göre bu tanışmanın Emeviler ve Abbasiler dönemindeki İslam akınlarına kadar götürüldüğünü belirtmektedir (Özkan, 2007, s. 799). Bu akınlardan korunmak için Bizans, bazı Türkmen boylarını (Avar, Hazar, Peçenek, Kuman- Kıpçak) Doğu Anadolu'ya yerleştirmiştir. (Umar, 1998, s. 62; Berkli, 2007, s. 227; Özkan, 2007, s. 799). Bu da Anadolu'nun Türkleşmesine yardım etmiş ve Türklerin Batı'ya biraz daha yaklaşmalarına sebep olmuştur. Bu konuyla ilgili bkz. Kaya, Abdullah (2014). Başlangıcından 1071'e Kadar Türklerin Anadolu'ya Akınları Hakkında Bir Değerlendirme. *Ekev Akademi Dergisi*, 18 (59), 211- 232; Umar, Bilge (1998). *Türkiye Halkının Orta çağ Tarihi Türkiye Türkleri Ulusunun Oluşması*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 61- 64.

²² Haçlı seferleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hillenbrand, Carole (1999). *The Crusades, Islamic Perspectives*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers; Chevedden, E., Paul (Nisan 2008). *The Islamic View and The Christian View of the Crusades: A New Synthesis*. *History*, 93(2), 181-200; Demirkent, Işın (2004). *Haçlı Seferleri*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

²³ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İnalçık, Halil (2017). *Osmanlı ve Avrupa Osmanlı Devleti'nin Avrupa Tarihindeki Yeri*. (1. Baskı). İstanbul: Kronik Kitap, 153- 161; İnalçık, Halil (2010). *Osmanlılar Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*. (1. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları, 243- 275.

İstanbul'un fethedilmesi karşısında 'Bu olay başımıza gelmiş geçmiş en talihsiz olaydır' demesi, Gürcü bir tarihçinin de, 'Türklerin Konstantinopol'ü aldığı gün güneş kararı (Schwobel, 1967, s. 10)' sözlerini sarf etmesi, İstanbul'un fethinin 'Türk'e' olan korkuyu ve saygıyı arttırdığının açık bir kanıtıdır. Böylece Avrupa'daki Türk algısı, Türk korkusunun bir yansıması (Eravcı, 2010, s. 74) olarak zihinlerde yer edinmeye başlamıştır.

Avrupalıların ve Osmanlıların birbirlerinden etkilenmelerine ve birbirlerini yakından inceleyebilmelerine olanak sağlayan en önemli unsurlardan bir diğeri de hiç kuşkusuz karşılıklı gönderilen elçiler ve elçi heyetleridir. Osmanlılarda etkileşim anlamında özellikle de 'kültür değişiminde' 'bürokratlar' çok büyük önem taşımaktadırlar (İnalçık, 2017, s. 187). Bilindiği üzere 1482'den başlayarak 16. yüzyılın sonlarına kadar pek çok Osmanlı elçisi ve Türk heyeti Avrupa'yı ziyarette bulunmuştur (İnalçık, 2017, s. 189). Lord Burgley'in 1607 tarihli mektubunda Kral I. James (1566- 1625) ile görüşmek üzere Fransa'yı ziyaret ettikten sonra Londra'ya gelen ve Türk giysilerini ve Türklerin hal ve hareketlerini İngilizlere tanıtan Mustafa Bey ve heyetinden bahsedilmektedir (Yıldız, 2002, s. 927). Bunun dışında 1619 yılında Hüseyin Çavuş, 1687 yılında Ahmet Ağa gibi pek çok isim de İngiltere'ye gönderilen elçiler arasındadır (Unat, 1968, s. 221- 236; İnalçık, 2017, s. 189; İnalçık, 2010, s. 248). Fakat 1718- 1730 yılları arasında Osmanlı tarihinde Lale Devri olarak bilinen dönemde tahtta III. Ahmet (1703- 1730), sadrazamlık makamında da Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (1718- 1730) varken, İslahat hareketleri ve devletin yeni dış politika anlayışı sebebiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya elçi gönderme zorunluluğu iyice artmıştır. Fransa'ya ilk elçi olarak yaklaşık seksen kişilik mahiyeti ile Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi (ö. 1732)²⁴ ve ileride sadrazam olarak görev yapacak olan oğlu Said Mehmet Efendi (1755- 1756) gönderilmiştir (Ahmed ve Çay, 2013, s. 5; Banarlı, 1987, s. 791). Sonrasında da III. Selim (1789- 1807) zamanında Avrupa'nın bazı merkezlerinde daimi elçilikler açılmıştır (Gönlübol, 1993, s. 118).

²⁴ Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yirmisekiz Mehmet Çelebi (2006). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyehatnamesi*. (haz. Şevket Rado). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 93- 95; Polatçı, Türkan (2011). Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris Sefaretnamesi'nin Önemi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 249- 263.

Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in 'Fransa Sefaretnemesi' adlı eseri Avrupa ile ilgili gezi yazılarının başını çekmesine rağmen bu tarz yazıların çoğunlukla 19. yüzyılda artmaya başladığı görülür (Gürses, 2012, s. 134). Gürses'e göre; 19. yüzyıldan sonra, Meşrutiyet döneminde (1908- 1923)²⁵, Avrupa'ya yapılan gezilerde ortaya çıkan Türk imgesi²⁶ hiç değişmemiş, 'barbar, vahşi, zalim Türk' imgesi Avrupalının kafasında hep aynı kalmıştır (Gürses, 2012, s. 133).

Osmanlı topraklarından Avrupa'ya giden elçilerin²⁷ yanında 16. yüzyılın sonlarından başlayıp 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı topraklarına seyahat eden Avrupalı seyyahların²⁸ ve Osmanlı topraklarına farklı sebeplerden dolayı yolları düşmüş kişilerin (Bartholomeus Georgievichs²⁹, Salomon Schweigger³⁰, Busbecq³¹,

²⁵ Farklı kaynaklarda Meşrutiyet dönemi için farklı tarihlerden bahsedilmesine rağmen burada Gürses'in kabul ettiği tarihler göz önünde bulundurulmuştur.

²⁶ Akşin'e göre; bir ülke başka bir ülkeye karşı iki çeşit imge oluşturabilir. Bunlardan ilki, iki ülke arasındaki dostluk, samimiyet, düşmanlık gibi kavramların şekillendirdiği 'ortamsal (konjonktürel) imgedir', ikincisi ise bir ülkenin diğer ülke için kendi bilincinde oluşturduğu 'asıl imgedir'. Akşin, iki ülke arasında oluşturulmuş asıl imgenin, ortamsal imgeye göre daha gizli hareket ettiğini ama daha uzun süre etkisini gösterdiğini belirtmiş, Avrupa'nın Türkler ile ilgili olumlu ortamsal imgeye de sahip olmasına rağmen Avrupa'nın Türkler için beslediği olumsuz imgelerin asıl imge olduğunu vurgulamıştır (Akşin, 2004, s. 23).

²⁷ Avrupa imgeleminde önemli bir rol oynayan sefir ve seyyahlar hakkında bkz. Şirin, İbrahim (2009). *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*. Ankara: Lotus Yayınevi; Korkut, Hasan (2007). *Osmanlı Elçileri Gözüyle Avrupa*. (1. Baskı). İstanbul: Gökkuşbu Yayınları; Dadan, Ali (2006). XVIII. Yüzyılda Osmanlı Sefirlerinin Avrupa Algısı (Kafirlerin Cenneti). *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 6 (3), 269- 282.

²⁸ Bu konu ile ilgili genel bilgi için bkz. Aybet, Ü., Gülgün (2018). *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)*. İstanbul: İletişim Yayınları; Kabbani, Rana (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (1. Baskı). (Çev. Serpil Tuncer). İstanbul: Bağlam Yayıncılık; 17. ve 18. yüzyıl Doğu seyyahları için ayrıca bkz. Ebersolt, Jean (1996). *Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları*. (1. Baskı). (Çev. İlhan Arda). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A. Ş., 105- 155.

²⁹ Mohaç esiri olarak bilinen Bartholomeus Georgievichs (1505-1566) için ayrıntılı bilgi için bkz. Yağmur, Ömer (2016). Mohaç Esiri Bartholomeus Georgievichs'in Türklerle İlgili Bir Kitabı: De Turcarum Moribus Epitome (1553). *Uluslararası Türkçe'nin Batılı Elçileri Sempozyumu Bildirileri*, 5- 6 Kasım 2012, Ankara, 201- 216.

³⁰ Avrupalı bir vaiz olan Salomon Schweigger (1551-1662) için ayrıntılı bilgi için bkz. Arslan, Sözüdoğru, Hatice (Aralık 2017). Salomon Schweigger (1551- 1622) ve Ein Neue Reyssbeschreibung auss Teutschland Nach Constantinopel Und Jerusalem Adlı Kitabı Işığında 16. Yüzyılda Avrupalı Bir Vaizin Osmanlı'ya Bakışı. *Tarih Okulu Dergisi*, 10 (32), 373- 396.

³¹ Avusturya elçisi Ogier Ghislain de Busbecq'in (1522-1592) Türk izlenimleri için bkz. Busbecq, O., Ghislain (2002). *Türk Mektupları*. (haz. Recep Kibar). İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.

Jean de Thévenot³², Corneille Le Bruyn³³, Tavernier³⁴, Tournefort³⁵, vb.) Türklerle ilgili izlenimleri ve yazdığı kitaplar da Avrupa'daki Türk imgesinin gelişiminde önemli bir yer tutar.

Bilindiği gibi insanların bir şeye saygı göstermeleri, o şeyden biraz da korkmaları sayesinde olur. Türkler de Avrupa'ya kendilerini sahip oldukları güçle kabul ettirmiş ve bu da Avrupalıların Türklerden korkmasına sebep olmuştur. Bu korku Avrupa'da Türkler ile ilgili hem olumlu hem de olumsuz imgelerin oluşmasına yol açmıştır. Batı toplumundaki Türk korkusu, bireysellikten çıkarak 16. ve 17. yüzyıllarda 'kolektif'³⁶ bir korkuya dönüşmüştür. Bunun zeminini hazırlayan da

³² Ünlü seyyah Jean de Thévenot'un (1633- 1667) Türkiye ile ilgili değerlendirmeleri için bkz. Thévenot, Jean (2009). *Thevenot Seyahatnamesi*. (1. Baskı). (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.

³³ Cornelis De Bruyn (1652- 1727) seyahatnamesi için bkz. De Bruyn, Cornelis (1974). *Cornelis De Bruyn'un Yakın Doğu Gezisi (Le Voyage au Levant de Cornelis De Bruyn)*. (1. Baskı). İstanbul: Hollanda- Tarih Arkeoloji Enstitüsü.

³⁴ Jean Baptiste Tavernier'in (1605- 1689) seyahatnamesi için bkz. Tavernier, J., Baptiste (2006). *Tavernier Seyahatnamesi Stefanos Yerasimos'un Anısına*. (1. Baskı). (Çev. Teoman Tunçdoğan). İstanbul: Kitap Yayınevi.

³⁵ Joseph Pitton de Tournefort'un (1656- 1708) seyahatnamesindeki izlenimleri için bkz. De Tournefort, J., Pitton (2005). *Tournefort Seyahatnamesi*. (1. Baskı). (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.

³⁶ 'Kolektif korku' kavramının 'doğal bir fenomen' olduğunu savunan (Delumeau, 1985, s. 19) Delumeau'ya göre; kolektif korku, hayaletlerden (Delumeau, 1985, s. 108-124), vebaya (Delumeau, 1985, s. 140- 145) kadar geniş bir yelpazede ele alınmakta olup toplumun genelini etkisi altına alır. Avrupa'daki bu kolektif korkuların başında ise Türk korkusu (Türkofobi) gelmektedir. Türk korkusunun oluşmasını da İslamofobi tetiklemektedir. İslamofobi ile ilgili bilgi için bkz. Yüksel, Mehmet (2011). İslamofobinin Tarihsel Temellerine Bir Bakış Oryantalizm ya da Batı ve Öteki. *İslamofobi Kolektif Bir Korkunun Anatomisi Sempozyum Tebliğleri*, 18- 19 Kasım 2011, Sivas, 103- 116; Aslan Seyfettin, Kayacı Müslüm, Ünal, R. Rukiye (Nisan 2016). İslamofobi ve Batı Dünyasındaki Yansımaları. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (16), 451- 462.

Avrupa'daki Türk korkusunu tetikleyen bu İslamofobi anlayışı, İslam bilim ve felsefesinin Batı'ya geçişi ile başlamıştır. Bu etkinin nedenlerini üç maddede özetleyen Tez'e göre; İtalya, Fransa ve İspanya'daki bazı öğrencilerin İslam medreselerinde eğitim görerek Batı üniversitelerinde öğretmen olmaları, Arapçadan çevrilen yapıtların Batı'ya olan etkisi ve İslam felsefesinin sadece Akdeniz ülkelerinde değil İngiltere ve Almanya'ya kadar uzanması Avrupa'da büyüyen İslam anlayışını desteklemektedir (Tez, 2015, s. 8). Bu etki de kaçınılmaz olarak beraberinde bir İslamofobi anlayışını getirmektedir.

İslamofobi konusunu, Avrupa'daki Türk korkusu ile birlikte ele alan Kumrular'a göre; İslamofobi'nin kaynağı, İslam'ın tamamen yanlış anlaşılmasıyla ilgili olup bu da o dönemin Hıristiyanlarının zihninde İslam dininin bir yanlışlar bütünü olarak düşünülmesine neden olmuştur. Bu yanlış anlaşılmanın Avrupa'daki ünlü hümanistler tarafından da devam ettirildiğinin altını çizen Kumrular, Desiderius Erasmus'un (1465- 1536) Hz. Muhammed'in Türkler tarafından öldürüldüğünü iddia ettiğini bile belirtmiştir (Kumrular, 2012, s. 312- 313). Avrupa'da önemli bir edebiyat araştırmacısı ve ilahiyatçı olan Erasmus'un dahi böyle yanlış fikirlere inanmasının halk arasında hem İslamofobi'nin hem de Türk korkusunun artmasına sebep olduğu aşikardır.

elbette ki İstanbul'un fethidir (Coşan, 2012, s. 44). Bu fetih, Avrupa'daki Türk algısının boyutunu değiştirmiş ve Avrupa'da neredeyse paniğe varacak bir etki uyandırmıştır. Coşan'a göre; bu panik, Türklerin bazen şeytan ile özdeşleştirilmesi noktasına kadar bile ilerlemiş olup Avrupa'daki bu Türk korkusu, Türkler ile ilgili bazı 'mucizevi işaretler' ile desteklenmiştir (Coşan, 2012, s. 45). Örneğin, Coşan, Rethly ve Berkes'in Macaristan'da da etkisi görülebilen 'Kuzey Işıkları' ile ilgili yaptıkları araştırmanın, bu doğa olayının 16. ve 17. yüzyılda 'mucizevi işaret' olarak algılanarak Türkler ile ilişkilendirildiğini açıkça ortaya koyduğunu savunmaktadır. Hatta Coşan, 1523'te Macaristan'da görüldüğü iddia edilen kuzey ışığının Sultan Süleyman (1520- 1566) ile doğrudan ilgili olduğunu iddia eden bir haberin varlığından bahsetmiştir (Coşan, 2012, s. 53)³⁷. Coşan'ın yine bu konu ile ilişkili olabilecek *16. Yüzyılda Almanların Türklerden Korunmak İçin Yazdığı Dualar Tanrım Bizi Türklerden Korumak İçin Yazdığı Dualar* isimli çalışmasında ise Avrupa'daki Türk korkusuna karşı Avrupalıların kullanmış olduğu ilginç dualara yer verilmiştir³⁸.

“...Evet, biz her gün daha şiddetli, daha ağır sana karşı geldik, bütün sınıflar, hiç çekinmeden hiç korkmadan günah işledik ve böylece senin haklı öfkene, Türk'ün gücüyle şimdi bize gösterdiğin haklı öfkene, neden olduk...” (Aktaran: Coşan, 2009, s. 378).

Coşan'ın bu çalışmasında yer alan pek çok duanın ortak noktası, yukarıdaki 'Türlere karşı yazılan anonim bir duadan' yapılan alıntıdan da anlaşıldığı gibi Avrupalı Hıristiyanların işledikleri günahlardan dolayı Türklerin onlara bir ceza olarak gönderildikleri ve bundan dolayı yaratıcıdan dilenen af ve Türklerden

³⁷ Coşan, çalışmasında Türkler ile ilgili 'mucizevi işaretleri', astronomik, meteorolojik, zoolojik, botanik, doğal afetlerle ve insanlarla ilgili olanlar olmak üzere sınıflandırmıştır. Coşan'ın mucizevi işaretleri astronomik ve meteorolojik işaretler ile açıkladığı bölüm için bkz. Coşan, Leyla (2012). *Avrupa Basınında Kıyamet Alameti Türkler 16- 17. Yüzyıllarda Türklerle İlgili Mucizevi İşaret Haberleri*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 55- 92. Doğal afetler ile ilgili olan bölüm için bkz. Coşan, Leyla (2012). *Avrupa Basınında Kıyamet Alameti Türkler 16- 17. Yüzyıllarda Türklerle İlgili Mucizevi İşaret Haberleri*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 93- 102. Zoolojik işaretler ile ilgili bkz. Coşan, Leyla (2012). *Avrupa Basınında Kıyamet Alameti Türkler 16- 17. Yüzyıllarda Türklerle İlgili Mucizevi İşaret Haberleri*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 103- 130. Botanik işaretler ile ilgili bkz. Coşan, Leyla (2012). *Avrupa Basınında Kıyamet Alameti Türkler 16- 17. Yüzyıllarda Türklerle İlgili Mucizevi İşaret Haberleri*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 131- 134.

³⁸ Bu konu ile ilgili bkz. Coşan, Leyla (2009). *16. Yüzyılda Almanların Türklerden Korunmak İçin Yazdığı Dualar Tanrım Bizi Türklerden Korumak İçin Yazdığı Dualar*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 367- 386.

korunma isteğidir. Türkler, gezginlerin eserlerinde de farklı yakıştırmalarla anılmış, ama çoğunlukla ‘vahşi, zalim, kaba ve akılsız Doğulu’ anlamında kullanılan ‘barbar’ kelimesiyle nitelendirilmiştir (Arıkan, 1999, s. 82; Alarslan, 2016, s. 139; Güvenç, 1997, s. 289; Özkan, 2007, s. 799).

Kumrular, ‘Türk’ adının Avrupa’da coco (umacı, öcü) ile aynı anlamda kullanılmasının yirmi- otuz yıl öncesine kadar devam ettiğini, İspanya’da elli yaşın üstündeki kişilerin pek çoğunun ‘Türk geliyor’ diye korkutularak büyütüldüğünü ve muhtemelen kökeninin 16. yüzyıla kadar dayanan ‘Mama, i Turchi (Anneciğim, Türkler!)’ ünleminin İtalya’daki ve İspanya’daki Türk korkusunu destekleyen bir söylem olduğunu vurgulamıştır (Kumrular, 2016, s. 7, 112). Kumrular’a göre; Ricci’nin ‘Obsessione Turca’sı (Türk saplantısı) (Ricci, 2005, s. 7)’, ‘kıtasal bir hastalığın tohumlarının’ atılmasına da sebep olmuştur (Kumrular, 2016, s. 7). İspanya’da ‘Türk’ün geçtiği yerde ot bitmez’ atasözünün hala kullanılıyor olması³⁹ (Lanza, 2016, s. 89) ve Alman Tannhauser’in⁴⁰

“Sert esiyor rüzgarlar

Yüzüme karşı barbarlıktan

Sert ve can yakıcı esiyorlar

Türkiye tarafından (Aktaran: Kula, 1992, s. 71)”

dizelerinin 13. yüzyıldan beri etkisini kaybetmemesi de Avrupa’daki ‘Türk’ kavramının yarattığı olumsuz imgenin yansımalarıdır. Ayrıca yine Almanya’dan Türklere karşı geliştirilmiş olumsuz bir örnek de, Martin Luther’in (1483- 1546) Türkler ile ilgili söylemleridir. Türkleri ‘Tanrı’nın cezası ve şeytanın aracı’ olarak

³⁹ Türklerin ve İspanyolların tarihte sık sık karşılaşmaları, Türklerin İspanyol yazınında da pek çok kez bahis konusu olmasına sebep olmuştur. Bu konu ile ilgili bkz. Castaño, E., Sola (2017). İspanyol Edebiyatı Altın Çağı’nda Türk İmajı ve Duyum Edebiyatı. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 9, 395- 411; Önalp, Ertuğrul (2016). İspanyol Yazarı Vincente Blasco İbanezde Türk İmajı. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi*. (ss. 259- 266). İstanbul: Kitap Yayınevi.

⁴⁰ Şairliğinin yanında şövalye de olan Tannhauser (1205- 1270), haçlı seferlerine katılmış ve yukarıda alıntılanan ‘Haçlı Seferi Şarkısı’ şiirinde katıldığı haçlı seferinde kutsal topraklara ulaşmak isteyen haçlıları konu etmiştir. Bu şiirinde iki kere Türkiye’den (Türkîe olarak geçer) bahsedilmektedir (Kula, 1992, s. 71).

kabul eden Luther (Aktaran: Coşan, 2009, s. 45- 46; Baydur, 2016, s. 170), Türkler için ‘Deccal’ yakıştırmasını yaparken Papa’yı deccalın ruhu, Türkleri de deccalın bedeni, eti olarak tanımlamıştır (Aktaran: Coşan, 2009, s. 48). Şarlken (V. Karl) (1500- 1558) dönemi İspanyasında da Luther’in dini düşüncelerine paralel fikirler söz konusudur. Şarlken bile kendi yazdığı mektuplarında Türklerin Hristiyanların günahlarının ‘diyeti, cezası’ olarak Tanrı tarafından gönderildiklerini yazmıştır. ‘Kendi günahlarımız yüzünden başımıza bunlar geliyor’ cümlesi, o dönemde sık sık kullanılan mektup klişesi haline gelmiştir (Chubada, 1986, s. 119; Kumrular, 2016, s. 119; Özkan, 2007, s. 801).

Luther’in çağdaşı olan Protestan bir din bilgini Türk sözcüğünün ‘Tonruere (işkence)’ kelimesinden türetildiğini, bir başka din bilgini ise ‘Trux (aldatma)’ kelimesinden oluşturulduğunu iddia etmektedir (Özkan, 2007, s. 801). Fernandez Lanza da, Türk (Turco) kelimesinin etimolojisi ile ilgili olarak işkence (a tortura) ve acı çektirmeye (a torquendo) ek olarak Türklerin zalim olduklarını düşünenlerin de Türkleri ‘trux-trucis’ olarak nitelediklerinden bahseder. Lanza, Türklerin Hazar Denizi dolaylarındaki dağlarda yerleştiklerinden dolayı Theucra soyundan geldiklerini ve Turchia isimli şehirde yaşamalarından dolayı da bu ismi aldıklarını iddia edenlerin olduğunu ifade eder. Ayrıca, antik çağda Herkül’ün oğlu Theucra’dan esinlenerek ‘antik teurcos ve Troya kentinin vasallarının’ Türklere isim babası olduğunu iddia edenlerin olduğunu da dile getiren Lanza, bu görüşlere karşı çıkar ve bu görüşleri ‘koca bir hayal olarak’ nitelendirir (Lanza, 2016, s. 88)⁴¹.

Ayrıca, Almanca ön yargılar sözlüğünde ‘Türkler hemen bıçağa davranırlar’, ‘Türk’e küçük parmağını ver, elini kapsın’ (Jogschies, 1987, s. 110) gibi pek çok kullanım da bulunmaktadır. Avusturya İmparatoru Ferdinand’ın (1556- 1464) I. Süleyman’a (1520- 1566) gönderdiği elçi De Busbecq’in (1522- 1592) mektubunda;

⁴¹ O dönemde Batıda Türk sözcüğünün etimolojik kökeni ile ilgili ortaya atılan pek çok iddia bulunmasına rağmen bu iddialar genelde ortak bir zeminde buluşmaktadır. Bu dinsel, etimolojik köken kuramları ve tarihsel-mitolojik köken kuramları için bkz. Spohn, Margret (1996). *Her Şey Türk İşi (Almanların Türkler Hakkında 500 Yıllık (Ön) Yargıları*. (1. Baskı). (Çev. Leyla Serdaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 19- 22.

“*Türk orduları yağmurların kabarttığı coşkun seller gibidirler. Kendilerini tutan seddin bir noktasından sızdılar mı, o delikten azgın sular gibi boşanırlar ve dehşetli tahribat yaparlar. Kendilerini tutan engeli bir defa yıktılar mı, artık bir daha önlerine durulmaz, ta uzaklara kadar yayılır, her türlü tahmini aşan zararlar yaparlar* (De Busbecq, 2002, s. 16)”

cümlesine bir makalesinde⁴² yer veren Kumrular, Türklerin kıta Avrupa’sında ve Akdeniz’de oluşturduğu dehşete vurgu yapmıştır⁴³ (Kumrular, 2016, s. 109).

İngilizlerin ise Türkler ile olan ilişkisi, I. Elizabeth (1558- 1603) döneminden itibaren yoğunlaşmıştır (Yıldız, 2002, s. 923; Güvenç, 1997, s. 297; Şenlen, 2007, s. 132). İngiltere’de 1580- 1642 yılları arasında yazılan yirmiye yakın tiyatro eserinde ‘Türk imgelemine’ sıkça rastlanmaktadır (Güvenç, 1997, s. 297) ve bunlar oldukça katı, yergi dolu imgelerdir.

Majeste denen bu yeni ve haşmetli giysi

Üstümde sandığınız kadar rahat durmuyor.

Kardeşlerim, acınız korkuyla karışmış.

İngiliz sarayı burası, Türk sarayı değil;

Murat’ın yerine de Murat geçmiyor;

Harry’nin yerine Harry geçiyor (Shakespeare, 1992, s. 250)

Ünlü yazar William Shakespeare’in (1564- 1616) *IV. Henry* oyunundan alınan bu alıntı, oyunun sonlarına doğru Kral IV. Henry’nin (1399- 1413) vefatıyla V.

⁴² Bu makale için bkz. Kumrular, Özlem (2016). Köpekler ve Domuzlar Savaşında Kanuni’nin Batı Siyasetinin Bir İzdüşümü Olarak Türk İmajı Vahşet, Kibir, Görkem. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi*. (ss. 109- 127). (9. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.

⁴³ 16. yüzyılda I. Süleyman’ın (1520- 1566) yönetimi sırasında fazlaca toprak kazanılması, bu dehşetin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Fakat Osmanlı İmparatorluğunun 1529’daki başarısızlıkla sonuçlanan Viyana’yı alma girişimi, 1683’teki ikinci başarısız girişimle birleşince Osmanlı İmparatorluğu çöküş sinyalleri vermeye başlamış ama yine de Osmanlı’nın Viyana kapılarına kadar dayanması, Avrupa için Osmanlı’nın gücünü fazlasıyla kanıtladığı bir durum olmuştur. 1699 yılına gelindiğinde ise; Karlofça Anlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu ciddi güç kaybına başlamış ve Avrupa’nın ‘savaş teknolojisinin üstünlüğünü’ kabul ederek Avrupa’yı örnek almaya başlamıştır (İnalçık, 2017, s. 125, 184, 185).

Henry'nin (1413- 1422) tahta geçtiği sırada Kral V. Henry'nin insanlara güven vermek için, onlara bir baba, bir ağabey gibi davranacağını sözünü verdiği konuşmasından bir kesittir. Yine Shakespeare'in *III. Richard* oyunundan alınan diğer bir alıntıda da William Shakespeare'in Türkleri dinsiz olarak vurgulaması (Shakespeare, 2007, s. 123), *Macbeth*'in dördüncü perdesinde üç cadının iksir kazanına, kurbağa ayağı, semender gözü, köpek dili, yarasa tüyü, engereğin çatal dili gibi insanı tiksindirici kavramların yanında küfürbaz Musevi ciğeri, Tatar dudağı ve Türk burnu (Shakespeare, 1999, s. 96) gibi bazı manidar kavramları da eklemesi oldukça ilginçtir.

Ne sandınız, durum büyük tehlike arz etmese,

İngiltere'nin selameti, halkın can güvenliği

Bizi bu işi yapmaya zorlamasa yapar mıydık?

Biz Türk müyüz, dinsiz miyiz ki ⁴⁴,

Kanuna karşı gelelim, apar topar

Bu alçağın canını almaya girişelim (Shakespeare, 2007, s. 123)

⁴⁴ Shakespeare'in o dönemde Türkleri Hıristiyan olmamalarından dolayı 'dinsiz' olarak nitelendirmesine benzer tartışmalar günümüzde hala etkisini göstermektedir. Avrupa'da Türklerin kendi dinlerinden dolayı varlık gösteremedikleri fikrini savunanlar çoğunluktadır. Bu konu ile ilgili bkz. Özdemir, Mehmet (2000). Avrupa'da Dünden Bugüne Müslüman İmajı ve Bazı Fiili Neticeleri. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 13 (2), 174- 177; Gölcük, Şerafeddin (Nisan 1989). Batı'da İslam'a Karşı Tutumlar (Bir Batılı Gözüyle). *İslami Araştırmalar Dergisi*, 3 (2), 68- 74.

Ortaylı'nın bu konuya yaklaşımı ise oldukça ilginçtir. 'Türklerin Müslüman olduğu, Avrupa'nın o yüzden Türkleri dışladığı' fikrinin devamlı kullanılageldiğini fakat bu fikrin tamamen doğru olmadığını düşünen Ortaylı'ya göre; Avrupa dünyasının tanıdığı Müslüman imgesi Türklerdir çünkü İspanya'daki Endülüs hakimiyeti çoktan sona ermiş, o dönemde Avrupa'da varlık gösteren, Avrupa'nın içlerine kadar ilerleyen ve Avrupa'da ciddi bir tehdit oluşturan güç Türklerdir. Bu sebeple, Avrupalıların gözüyle Avrupa'ya tehdit saçan 'Türk İslamlığı' fetihçi, yıkıcı ve kavgacıdır. Fakat İranlı denilince Avrupalının zihninde bir Hayyam imgesi ve harika İran şiiri örnekleri canlanır ya da Arap dediğimizde Avrupalının imgelemine geometri, matematik, Binbir Gece Masalları, devesiyle haremiyle mistik oryantalist imgeler gelir. Dolayısıyla Avrupa ile Türklerin komşuluk yapması, sıkı bir ilişki içinde olması, Avrupa'da olumsuz bir Türk ve 'Türk İslamlığı' fikrinin oluşmasına sebep olmuştur (Ortaylı, 2008a, s. 120).

Shakespeare'nin yanında Chaucer'in⁴⁵ ünlü *Canterbury Öyküleri*'ndeki şövalyesinin Türklere karşı savaşarak Türkleri yenmesi (Chaucer, 2002, s. 39- 101), İngiltere'deki olumsuz Türk imajının delillerindedir. Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi belli dönem İngiliz yazınında 'Türk' denilince bir suçu ya da negatif bir varlığı nitelendiren 'cliché' bir sözcük akla gelmektedir (Şenlen, 2007, s. 133).

Timur'a göre ünlü Fransız düşünürü Montesquieu'nun (1689- 1755) meşhur eseri *Kanunların Ruhu*'nda⁴⁶ ise Osmanlı Devleti 'despotik bir devletin prototipi' olarak sunulmaktadır (Timur, 1994, s. 172) Osmanlı'nın 'özgürlüğün en kısıtlı olduğu ülke' olarak vurgulanması (Güvenç, 1997, s. 303), Fransızların Türklere karşı geliştirdikleri olumsuz imgelem örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır⁴⁷.

⁴⁵ İngiliz edebiyatının babası olarak adlandırılan Chaucer (1340- 1400), yaptığı taşlamalarla, alaylarla, ironik bir çizgide verdiği eserlerle toplum düzenine eleştirel bakış açıları kazandırmıştır. Shakespeare'den önce yaşayan edebiyatçının, İngilizceye sağladığı katkı yadsınamaz (Turhan, 1949, s. iii). Chaucer ile ilgili bilgi için bkz. Allen, Mark, Amsel, Stephanie (2016). *Annotated Chaucer Bibliography: 1997- 2010*. Manchester: Manchester University Press, 52- 59; Ellis, Steve (2000). *Chaucer at Large : The Poet in the Modern Imagination*. Minnesota: University of Minnesota Press.

⁴⁶ Zalimler yerine haydutların krallık mevkisine getirilebileceği gibi farklı düşüncelere sahip olan Montesquieu (De Montesquieu, 1998, s. 33), yazdığı bu kitabında bir ülkede kanunların neler sonucunda ve nasıl oluştuğunu ele alarak bunu örneklerle ayrıntılı bir şekilde analiz etmiştir. Montesquieu, bu kitapta ayrıca kaçınılmaz olarak da Osmanlı Devleti'ne göndermeler yapmıştır (De Montesquieu, 1998, s. 27- 28, 32, 66- 72, 235).

⁴⁷ Bilindiği gibi Montesquieu ve Voltaire (1694- 1778), birbirlerinin baş düşmanlarıdır. Montesquieu'nun Türklere karşı olan bütün yaklaşımları olumsuzken, Voltaire'in Türklere karşı olumsuz yaklaşımları olduğu gibi bir o kadar da olumlu düşünceleri bulunmaktadır (Timur, 1994, s. 174- 175). Montesquieu'nun Türkler ile ilgili olumsuz düşüncelerine karşılık, Voltaire'in Türklere karşı bazı olumlu düşünceler geliştirmesi, birbirlerine olan düşmanca tutumlarının kaçınılmaz bir yansımasıdır. Bunun bir diğer nedeni de ait oldukları toplumsal sınıftan kaynaklanmaktadır. Montesquieu, liberal bir monarşi yanlısı olan bir baronken, Voltaire, yabancı ülkelere mücevher, saat gibi ürünler satan kapitalist bir burjuvadır. Doğu'ya karşı daha yumuşak ve hoşgörülü bir tavır takınmasının sebebi de hiç kuşkusuz bundan kaynaklanmaktadır (Timur, 1994, s. 177). Voltaire, Türklere olan bu hoşgörülü tavrını eserlerine de taşımıştır. İlginç bir şekilde, Voltaire'in meşhur kahramanlarından Kandid'e yaşamın amacını, Türkiye'deyken tanıştığı bir derviş ve bir köylünün gündelik yaşamı öğretmiştir (Voltaire, 1994, s. 225- 249). Ayrıca Voltaire, Türkler ile ilgili olumlu görüşlere sahip olan Leydi Montagu'nun yazdığı *Türkiye Mektuplarına* da oldukça fazla övgü yağdırmıştır (Lady Montagu, t.y., s. 10). Batı düşününde pek çok ismin Türk ve İslam imgesi ile ilgili birbirlerine övgülerde bulunmaları, birbirlerinden etkilenmeleri ya da birbirlerinin görüşlerine karşı çıkmaları oldukça rastlanan bir durumdur. Batı düşünündeki Türk ve İslam etkisi için bkz. Kula, O., Bilge (2002). *Batı Düşününde Türk ve İslam İmgesi*. (1. Baskı). İstanbul: Buke Yayıncılık.

Avrupalılara Türklerden korunma duası yazdırtacak kadar Avrupa toplumunda hissedilen Türk korkusu ve onun doğal bir sonucu olan Avrupa üzerindeki olumsuz Türk imajı, sonradan yerini Türk hayranlığına ve bunun da Avrupa üzerinde oluşturacağı olumlu bir Türk imajına bırakmıştır. Başka bir deyişle, Avrupa’da Türk adı geçtiğinde hep olumsuz ifadelerin akla gelmesinin yanında bazı olumlu ifadeler de bulunmaktadır.

“Her şeyin yazgısıdır bu: Hiçbir güç sonsuza dek sürüp gitmez. Evrenin efendileri daha önce İtalyanlardı, şimdi Türklerin egemenliği başlıyor”

Ricci, ünlü hümanist Enea Silvio Piccolomini’nin (1405- 1464) 25 Eylül 1453’te (İstanbul’un fethinden dört ay sonra) söylediği yukarıda alıntılanan sözlerini *Türk Saplantısı* kitabının giriş kısmına taşıyarak; Türklerin o dönemdeki güçlerinin ve etkilerinin hızlı bir ivme kazandığını vurgulamıştır (Aktaran: Ricci, 2005, s. 9).

O dönem Avrupa’sı Türkler gibi olmak için Türk düğünlerine benzer düğünler gerçekleştiren, Türk giysileri giyen ve bu Türk giysileri içinde kendilerini resmettiren, saraylarında Türk halısı, Türk kahvesi ve Türk lalesi olmazsa olmaz olan soylularla doluydu. İncelik’in deyimiyle 18. yüzyılda Batı’nın Osmanlı için bir ‘prestige- culture’ olması gibi (İncelik, 2017, s. 185), 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı da Batı için bir ‘prestige- culture’ haline gelmiş ve bu dönemde Avrupa’daki olumlu Türk etkisi yoğun olarak hissedilmeye başlanmıştır. Bu olumlu Türk etkisi, o dönemde Avrupa’da pek çok tiyatro oyununda kendini göstermiştir. Jean- Baptiste Poquelin Molière’in (1622- 1673)⁴⁸ ünlü *'Kibarlık Budalası'* oyunundaki göndermelerde de bu olumlu etkiyi görmek mümkündür (Görsel 7).

⁴⁸ Molière ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Vural Kara, Sergül, Aslan, Erdinç (2015). Molière’in L’avare Eseri Işığında Tiyatro Metinleri Çevirilerinin Dil Kullanımları Açısından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (36), 268- 269.



Görsel 7: Jean Sauvé, Molière'in *Kibarlık Budalası* oyunundan bir görüntü, Pierre Brissard'ın çiziminden yapılan gravür, 1682, *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris (Williams, 2015, s. 79).

Aslında bu oyunu Molière, Osmanlılara benzemeye çalışan Fransızları eleştirmek için yazmıştır ama yine de oyun, Türklerin olumlu özelliklerini göstermekten vazgeçmez. Bilindiği gibi Molière, *Kibarlık Budalası* oyununda aristokrasiye, soyluluğa özenen, babasından kalan parayla ait olduğu sınıftan farklı bir sınıfa geçebileceğini düşünen cahil bir burjuva olan Mösyö Jourdain'in düştüğü gülünç olayları işlemiştir. Oyunda, Mösyö Jourdain, kızı Lucilé'in aşık olduğu genç olan Cléonte'ye soylu bir sınıftan olmadığı gerekçesiyle kızını vermemiştir. Fakat Cléonte, uşağı ile bir plan yaparak, Osmanlı padişahının oğlu olduğunu söyler ve Mösyö Jourdain'in kızıyla evlenmeyi başarır.

Covielle (Cléonte'nin uşağı): *Türk padişahının burada olduğunu biliyorsunuz tabii?*

Mösyö Jourdain: *Ben mi? Hayır bilmiyorum.*

Covielle: *Nasıl bilmiyorsunuz? Gayet debdebeli bir hayat sürüyor. Herkes kendisini görmeye gidiyor. Memleket kendisini pek büyük bir padişah gibi kabul etti.*

Mösyö Jourdain: *Bunu bilmiyordum doğrusu!*

Covielle: *Sizin için hayırlı olan tarafı, kızınıza aşık olmuş.*

Mösyö Jourdain: *Türk padişahının oğlu mu?*

Covielle: *Evet, hem de size damat olmak istiyor.*

Mösyö Jourdain: *Türk padişahının oğlu bana damat mı olmak istiyor?*

Covielle: *Evet. Türk padişahının oğlu size damat olmak istiyor (Molière, 1937, s. 85- 86)".*

‘Türk’ kavramını soyluluk sınıfına oturtan bir Molière’in varlığı da bizlere 17. yüzyılda Avrupa’da kendini hissettiren Türk hayranlığının ve olumlu Türk algısının toplumun her kesiminde var olduğunu göstermektedir.

Ayrıca pek çok müzik insanının da eserlerinde Türkleri konu alması ve yapıtlarında Türk esintilerine yer vermesi de bir o kadar ilginçtir. Wolfgang Amadeus Mozart’a (1756- 1791)⁴⁹ ait olan *Keman Konçertosu No: 5*’in (A majör K. 219) ‘*Türk Konçertosu*’ olarak bilinmesi, Mozart’ın *Piyano Sonatı No: 11*’in (A Majör KV 331) Alla Turca⁵⁰ olarak geçen üçüncü bölümünün literatüre ‘*Türk Marşı*’ olarak girmesi, Mozart’a ait *Saraydan Kız Kaçırma* operasının⁵¹ konusunun Türk topraklarında geçmesi ve Johann Sebastian Bach’ın (1685- 1750)⁵² ‘*Kahve Kantatı*’ isimli eserini Türk kahvesinden esinlenerek bestelemesi (Mustan Dönmez ve Atan, 2016, s. 213) de Avrupa müziğinde Türk etkilerinin kanıtı olarak sayılabilir.

⁴⁹ Wolfgang Amadeus Mozart ile ilgili bilgi için bkz. Measor, W., B., M. (1869). Incidents in the Life of Mozart. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 14 (322), 295- 297.

⁵⁰ Alla Turca (Türk tarzında) kavramı, mehter öğelerinin Avrupa’da kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkmış olan bir stildir. Mozart ile bütünleşen bir olgu olarak karşımıza çıkmasına (Kalyoncu, 2005, s. 309- 310) rağmen Alla Turca tarzındaki operaların sayısı oldukça fazladır. Sadece I. Süleyman ile ilgili bilinen operaların sayısı yirmi beşten fazladır (And, 1963, s. 12). Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kalyoncu, Nesrin (2005). Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 309- 322; Stadlen, Peter (Ocak 1963). Turkish Delight. *The Musical Times*, 104 (1439), 33; Signell, Karl (Mayıs 1968). Boomings, Jinglys and Clangings: Turkish Influences in Western Music. *Music Educators Journal*, 54 (9), 39- 40.

Genel olarak, Batı’da turquerie kavramının ilk aşaması olarak kabul edilen Alla Turca kavramı (İnalçık, 2017, s. 195) ile Mozart’ın özdeşleşmesine sebep olan nokta ise; Mozart’ın Türk müziği tınısını en iyi hissettiren, 'mehter karakteristikli' vurmali çalgıları (bas, davul, yan davul, zil, üçgen, tef, vb.) *Saraydan Kız Kaçırma* operasının giriş ve kapanış nakaratlarında çok net bir şekilde kullanmasıdır (Schmidt- Jones, 2013, s. 205, 207). Lully’de (1632- 1687), Rameau’da (1683- 1764), Gluck’da (1714- 1787), Haydn’da (1732- 1809) ve Beethoven’da (1770- 1827) mehter yansımaları için ayrıca bkz. Rice, Eric (Ocak 1999). Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670- 1824. *Journal of Musicological Research*, 19 (1), 41- 48.

⁵¹ Bu konu ile ilgili bkz. Yener, Faruk (1957). *Ünlü Operalar*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 23- 27. Batı’da Türkleri konu alan operalar ile ilgili ayrıca bkz. Gürhan, Demet (2016). Batı’da Opera, Operet ve Bale Sanatında Türkleri ve Türk Kültürünü Konu Alan Çalışmalar. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 58, 77- 97.

⁵² Johann Sebastian Bach ile ilgili bkz. Breitenfeld, Tomislav, VargekSolter, Vesna, Breitenfeld, Darko, Zavoreo, Iris, Demarin, Vida (2006). Johann Sebastian Bach’s Strokes. *Acta Clin Croat*, 45 (1), 41- 43.

Türkler, dünyada oldukça geniş alanlara yayılarak varlıklarını sürdürmüş bir millettir. Doğuda Çin'e ve Hindistan'a girdikleri gibi batıda Viyana kapılarına kadar dayanmışlardır. Doğu ve Batı arasında konumları, dinleri, kültürel birikimleri gibi pek çok özellik itibariyle oldukça eskiye dayanan bir ayrım bulunmaktadır. Bu ayrım, farkındalıklarla doğru orantılı olarak yıllar ilerledikçe katlanarak artmıştır. Doğu, Avrupalıların gözünde entrikalı aşk maceralarına, acayip görünümlü varlıklara ve ilginç deneyimlere ev sahipliği yapan ve geniş sömürgeleri olan bir imaja sahip hale gelmiştir. Bu da, Doğu'yu Avrupa'nın 'kültürel rakibi' haline getirmiştir (Akdemir, 2007, s. 133). Burada altı çizilmesi gereken nokta ise; Batılıların Doğu olarak Osmanlı İmparatorluğu ve Türkleri görmeleridir (Öztürk ve Öz, 2019, s. 60). Başka bir deyişle, Avrupalılara göre 'Doğu' ifadesi o dönemde Osmanlı İmparatorluğuna dahil olan tüm bölgeleri (Mısır, Suriye, Kutsal topraklar gibi) kapsamaktadır (Demirarslan ve Savcın, 2017, s. 124). Çünkü Osmanlı İmparatorluğu bulunduğu coğrafi konumu itibariyle Avrupa'nın ilişkide olduğu 'Doğu' ülkesi durumundadır ve bu yüzden de Avrupa'nın Doğu'ya açılan penceresidir. Batı, Doğu'ya Osmanlı İmparatorluğunu köprü olarak kullanarak açılmıştır. Bu kurulan köprü'nün doğal bir sonucu olarak da pek çok akım ortaya çıkmıştır. Özellikle 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın sonuna kadar⁵³ etkisini gösteren bir akım olan Turquerie⁵⁴ akımı ve bu akımın yanında getirdiği 'Chinoiserie'⁵⁵ gibi akımlar Batı'da

⁵³ Turquerie kavramının ortaya çıkışından sonlanmasına kadar olan süre genelde 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın sonuna kadar olarak belirtilse de Bevilacqua ve Pfeifer bu süreyi kesin tarihlerle netleştirerek Turquerie'nin 1650 yılında başlayıp 1750 yılında sona erdiğini belirtmişlerdir (Bevilacqua, Pfeifer, 2013, s. 75).

⁵⁴ Turquerie hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Alexandrine N. St Clair (1973). *The Image of the Turk in Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Renda, Günsel (1985). *Avrupa Sanatında Türk Modası. Sanat Üzerine*. 3, 39- 50. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; Renda, Günsel (1988). 1911 Turquerie Sergisi Üzerine. *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 71-80. İstanbul: Sandoz Yayınları; Hoving, P. F. Thomas (ed.) (1968). *Turquerie. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26 (5), 225- 239.

⁵⁵ Çin motiflerinin sıkça kullanıldığı 18. yüzyıl Avrupa dekorasyon stili ya da kısaca Çin üslubu olarak tanımlanabilen Chinoiserie kavramı, Avrupa'nın, Çin ile epey ilgilenmesine, Çin'den pek çok ürün ithal etmesine ve Çin'in Avrupa'da genel olarak kabul görmesine rağmen, Batı dillerinde Türköri kavramı kadar sık karşımıza çıkmamaktadır (Tez, 2015, s. 168). Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Grigaut, L., Paul (1950- 1951). Chinoiserie. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 30 (3/ 4),

hızla yayılmıştır (Tez, 2015, s. 11). Bu akımlarda da Doğu ülkelerine hiç gitmemiş olan sanatçıların, kendilerine aktarılan ‘kulaktan dolma’ bilgileri kafalarında kurgulayıp, idealize ederek Doğu’yu ve Doğu insanını hayali olarak resmetmeye çalışma (Tez, 2015, s. 11) eğilimleriyle sıkça karşılaşılmaktadır.

Bilindiği gibi Fransızcadaki ‘Turque’ kelimesinin Türkçedeki karşılığı ‘Türk’ sözcüğüdür (Tuğlacı, 1984, s. 737) ve Fransızcada bu kökten türetilen kelimelerin⁵⁶ genelde Türk sözcüğü ile ilgili kavramlara gönderme yaptığı açıktır. Aynı şekilde bu kökten türetilmiş olan ‘Turquerie’ kelimesi de Türkçeye ‘Türköri’ olarak çevrilmiş olup genel olarak literatürde, bu kelimenin bu kullanımı tercih edilmesine rağmen, ‘Türköri’ kelimesi yerine farklı yakıştırmalarda bulunanlar da olmuştur. Avrupa’da Türk Modası, Alla Turca, Türk üslubu, Turkomanie (Türkomani) gibi kelimeler de Türköri’nin yerine sıklıkla kullanılmış olup (Kalyoncu, 2005, s. 313) Ziya Gökalp’in deyimiyle bu kavrama ‘Türkperestlik (Türk hayranlığı)’ de denilebilmektedir. Gökalp, Türkçülük’ün ülkemizde ortaya çıkmasından önce Avrupa’da Türklük’e dair iki oluşumun varlığından bahseder. Gökalp’e göre bunlardan ilki, Türkiye’de dokunan halılar, ipekli ve yünlü dokumalar, çiniler, el sanatları, Avrupalı ressamların Türk yaşantıları ile ilgili yaptıkları tablolar, yazarların Türkleri konu alan yapıtları gibi içinde Türk hayranlığı barındıran Türköri kavramı, diğeri ise ‘Türklük bilimi

73- 75; Peixoto, Luís Miguel, de A. B. (2004). An Oriental Autumn in London: Encounters- The Meeting of Asia and Europe 1500- 1800, at the Victoria & Albert Museum. *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 9, 101-134.

Chinoiserie’nin Batı dillerinde sıkça görülmemesine karşın, Ruoff, Chinoiserie ile Türköri’nin kaynakçaları açısından yaptığı karşılaştırmada, Chinoiserie’nin tarihi ile ilgili pek çok çalışma ve yayın bulunmasına rağmen Türköri’nin bu konuda oldukça zayıf kaldığını savunmuştur (Ruoff, 2011, s. 172).

⁵⁶ Etimolojik olarak, ‘Turque’ kelimesinin kökünden türetilen kelimelere verilebilecek en iyi örneklerden biri de hiç şüphesiz Fransızcada ‘turquoise’ olarak geçen turkuaz kelimesidir (Saraç, 1992, s. 1433). Turkuaz olarak da kullanılan (TDK, 1998b, s. 2254) ve ‘yeşile çalan mavi renkte olan değerli bir taş, firuze’ anlamına gelen bu sözcük, aynı şekilde bu değerli taşın rengini veren mavi renk için de kullanılmaktadır (TDK, 1998b, s. 2267). Turkuaz taşı, yüzyıllarca farklı kültürlerce kullanılmasına rağmen, bu taşın ve rengin Avrupa’ya ulaşması Türkler vasıtasıyla gerçekleşmiştir (Khazeni, 2014, s. 71; Pinto ve Khazeni, 2016, s. 100). Bundan dolayı da kelime, Avrupalılarca Türk rengi olarak kabul edilmiştir (Üstar Oğuz, 2013, s. 82).

(TDK, 1998b, s. 2267)' olarak tanımlanan 'Türkiyat (Türkoloji)⁵⁷' kavramıdır (Gökalp, 1923, s. 21- 22).

Fransa'da tohumları atılan Türköri kavramının, tüm Avrupa'ya yayılması hiç şüphesiz Türköri' nin etkileşim⁵⁸ gücü ile olmuştur. Türköri sayesinde o zamana kadar Doğu ve Batı arasındaki kopuk iletişim güçlenmiş, Avrupa'da oluşmuş kötü Türk imgesi biraz yumuşamış ve önyargılar biraz da olsa kırılmaya başlamıştır (Williams, 2015, s. 7; Öztürk ve Öz, 2019, s. 61). Türköri'nin etkileşim boyutuna vurgu yapan Williams, Türköri kavramının daha çok hayal gücüyle tasarlanmış yönüyle ilgilenmiştir (Williams, 2015, s. 7). Williams, Türköri'nin sanatçının belli kalıplar dışına çıkmadan kafasında tasarladığı 'her şey olabileceği' noktasının altını çizerek Türköri'nin hayali niteliğine şu cümlelerle değinmiştir:

“Türköri, Osmanlı Türk dünyasına çeşitli sanat biçimlerinde ortaya çıkan Avrupa bakışını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Varsayılan konunun bir tasvirinden ziyade onu tasarlayan kültürel ortamın bir yansımasıdır. Belli sınırlar içinde Türköri bir sanatçının istediği her şey olabilir; değişken ve hayali karakteri kısmen bir ya da birkaç mesafeden bakışa bağlı bir görünüş olmasından kaynaklanır. Öncelikle eğlence ve haz sağlamanın bir aracı olmasına karşın, bazen statü ve ihtişamı vurgulamaya yönelik daha simgesel bir rolle yüklüydü ve hatta kurulu düzene eleştiriye işleyecek şekilde kullanıldığı da olurdu (Williams, 2015, s. 7)”.

Türköri'yi bir 'yaşam üslubu' olarak değerlendiren Gökkaya'nın (Gökkaya, 2012, s. 67) tam tersine Türköri'yi bir üsluptan ziyade 'farklı yerlerde farklı tepkiler uyandıran bir tema' olarak ele alan Williams'a göre (Williams, 2015, s. 7) Türköri; 'Avrupa'dan ve Doğu'dan kopuk bir hayal alemidir (Williams, 2015, s. 8)'. Williams'ın Türköri'yi bir kültürel ortamın kurguladığı hayallerin yansıması olarak

⁵⁷ Türklük bilimi ve Türkiyat kavramı ile ilgili bkz. Oral, Mustafa (2004). Türkoloji Tarihinde 1926 Bakû Türkiyat Kongresi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 17, 107- 129; Oran, Baskın (1988). *Atatürk Milliyetçiliği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 23.

⁵⁸ Bu konuyla ilgili bkz. Yenişehirlioğlu, Filiz. (1993). Sanatta Osmanlı İmparatorluğu, Fransa Etkileşimi. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Bildirileri*, 17- 18 Aralık 1992, İstanbul, 57- 68; Sweetman, John (1987). *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500- 1920*. Cambridge: Cambridge University Press.

görmesine rağmen Avcıoğlu, hayal ürünü, ‘ideolojik’ ve egzotik kavramların Oryantalizm’in konusu olduğunu belirtmiş, Türköri’yi sadece sanat ve mimari eserlerin Türk etkisi göstermesi olarak tanımlayarak (Avcıoğlu, 2014, s. 15), onu Oryantalizm’den⁵⁹ kesin hatlarla ayırmıştır. Kadioğlu ise, Türk motifleriyle bezenmiş Türk konularını içeren Türköri kavramını (Tez, 2015, s. 215), Avrupa’da Türk sanatındaki ve kültüründeki özellikleri taklit etmek için ortaya çıkan Oryantalist moda olarak tanımlayarak (Kadioğlu, 2016, s. 3) Türköri ile Oryantalizm kavramlarını birbiri içine geçirerek ele almıştır.

Türköri ve Oryantalizm kavramlarının sıklıkla beraber anılmalarının nedeni, 18. yüzyılın hemen başında Fransızca’ya çevrilen ‘Mille et unenuits’ (Binbir Gece Masalları) gibi bazı yazın eserlerinin ‘büyülü’ Doğu şemasını tetiklemesi ve bu tarz eserlerin kökeninin Osmanlı İmparatorluğu olmamasına rağmen Avrupa’da Doğu denince akla Osmanlı insanının gelmesidir (Williams, 2015, s. 8; İnankur, 2010, s. 91). Osmanlı topraklarına daha önce hiç gelmemiş Avrupa insanı, bu eserlerden yola çıkarak kafalarında hayali bir Doğu insanı çizmiş ve bu çizdiği kurgusal tipleri, Osmanlı profiline oturtup Türköri konusuna dahil etmiştir. Bu da bazı noktalarda tam olarak Türk kavramıyla örtüşmeyen olayların, Türköri kavramında ele alınmalarına neden olmuştur. Tahayyül edilen kavramların ve olayların imgelem süreci sonunda farklı bir bakış açısıyla ortaya çıkarılmasından dolayı Türköri sahneleri, bazen gerçek saray ortamı ya da Osmanlı yaşantısı gibi bazı realist öğeler ile örtüşse de, zaman zaman bu gibi kavramlarla bağdaşmamaktadır. Dolayısıyla, belli sınırlar ve kısıtlamalar dahilinde sanatçı, Türköri kavramını gerçekleştirirken oldukça özgürdür,

⁵⁹ Oryantalizm ile ilgili bkz. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı; Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları; Said, Edward (2000). *Oryantalizm Eleştirileri*. (Çev. İslam Özkan, Süleyman Şahin ve Şenay Özden). İstanbul: İlkbahar Yayınevi; Erzen, N., Jale (1984). Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm. *Yeni Boyut*, 21, 3- 5; Başkan, Seyfi (2000). The Ottomans in 18th and 19th Century European Art Turquerie and Orientalism. *The Great Ottoman- Turkish Civilisation IV*, 12, 792- 805; MacKenzie, M., John (1995). *Orientalism, History, theory and the arts*. Manchester and New York: Manchester University Press; Hentsch, Thierry (2008). *Hayali Doğu Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Metis Yayınları; Bozdoğan, Sibel ve Necipoğlu, Gülru (2007). Entangled Discourses: Scrutinizing Orientalist and Nationalist Legacies in the Architectural Historiography of the “Lands of Rum.” *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 24, 1- 6.

oluşturduğu hayali karaktere istediği bakış açısını yükleyebilir. Hatta dışarıdan biri Türköri konulu bir resme baktığında bu resmin Türk kavramıyla ne gibi bir ilgisi var diyebilir çünkü bu kavram son derece fantastik görsellere sahip bir anlayıştır. Başka bir deyişle, ortaya konmuş sanat yapıtlarının bazılarında, görüntü itibariyle ne Türköri ne de Oryantalizm konusuna dahil edilemeyen bazı abartılı ve hayali, ilginç tasarımlar oluşturulmuş ve bunun Türköri olarak mı Oryantalizm olarak mı değerlendirilmesi gerektiği ile ilgili ciddi sıkıntılar oluşmuştur. 18. yüzyıl Rokoko akımı temsilcilerinden, Türk topraklarına gelmeden Türköri bağlamında yapıt ortaya koymuş kişiler arasında Nicolas Lancret (1690- 1743), Francois Boucher (1703- 1770), Nicolas Cochin (1715- 1790), Jean Antoine Watteau (1684- 1721), Jean Marc Nattier (1685- 1766), Van Loo (1705- 1765), Etienne Jeaurat (1699- 1789), Jean Baptiste Leprince (1734- 1781), Jean Honoré Fragonard (1732- 1806) gibi isimler bulunmaktadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 18).

Bu noktada bilinmesi gereken husus, Fransız İhtilaline kadar devam eden Türköri akımının (Williams, 2015, s. 11), gerek kronolojik olarak ortaya çıkışı gerekse konu benzerliği bağlamında, Oryantalizm'in altyapısını oluşturduğu gerçeğidir. Konu anlamında birbirlerine benzemelerine karşın, Türköri'nin bir anlamda Doğu'ya bakışın başlangıç dönemini oluşturması sebebiyle zaman zaman abartıya ve hayal ürünlerine başvurmasına rağmen daha yalın, anlaşılır ve masum bir anlatıma sahip olduğu görülür. Oryantalizm ise Türköri'ye göre daha mistik, egzotik ve daha çok şehvet içeren sahnelerle doludur⁶⁰.

Türköri'nin ortaya çıkışı, Türk topraklarına gelen Avrupalı gezgin ve tüccarların 'Doğu kültürü' ile tanışarak ülkelerine döndüklerinde burada gördüklerini anlattıkları seyahatnameler sayesinde olmuştur (Tez, 2015, s. 215). Avrupalılar sadece kendilerine anlatılanlarla kafalarında bir Türk imgesi kurgulayıp hayali tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. 15. yüzyıldan itibaren bu hayali anlatımlar Avrupa'dan Türk topraklarına gelen daimi elçiler sayesinde (Gözübüyük, 2018a, s.

⁶⁰ Oryantalist resimler ile ilgili bkz. Denny, B., Walter (1993). Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting. *Muqarnas, Essays in Honor of Oleg Grabar*, 10, 219- 230.

100) daha gerçekçi anlatımlara dönüşmüşlerdir. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğundan Avrupa'ya giden elçiler de Türkler ile ilgili Avrupalıların bilgilerinin artmasını sağlamıştır. Bu elçiler, aynı zamanda Türklerin Avrupa ve Avrupalılar ile ilgili de fikir sahibi olmalarına yol açmıştır. Bu elçiler arasında üzerinde en çok durulması gereken isim, Fransa'ya 1720 yılında ilk elçi olarak gönderilen ve Fransa'ya yaklaşık seksen kişilik mahiyeti ile ve ilerde sadrazam olarak görev yapacak olan oğlu Said Mehmet Efendi ile giden Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'dir (Ahmed ve Çay, 2013, s. 3; Banarlı, 1987, s. 791; Unat, 1987, s. 53). Yirmisekiz Çelebi Mehmet'ten sonra pek çok elçi Avrupa'ya gönderilmiş olup bunlardan 1742 yılında Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in oğlu Mehmet Said Efendi'nin (Görsel 8) elçiliği, Osmanlı ve Avrupa toplumlarında sosyal ve kültürel bağlamda ciddi 'dalgalanmalara' yol açmıştır (Lewis, 2000, s. 291). Bu dalgalanma, iki toplum arasındaki karşılıklı etkileşimin yoğun olarak hissedileceği dönemin de başlangıcını oluşturmuştur. Avrupa'ya giden elçi ve mahiyetlerinin eşyalarındaki ve kıyafetlerindeki zarafet, Fransız soyluları arasında giysi modasından, edebiyata, dekorasyondan, mobilyaya, porselenden mimari ve müziğe kadar Türköri modasının ortaya çıkmasına da öncülük etmiştir (Banarlı, 1987, s. 791; Lewis, 2000, s. 291; Renda, 2006, s. 12).



Görsel 8: George Engelhardt Schröder, Mehmed Said Efendi ve Mahiyeti, tüyb, 112x 141, 5 cm, 1733?, © Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 79).

Avrupa'ya giden bu elçi ve mahiyetlerinin yanlarında götürdükleri eşyaları ve Avrupa'ya getirdikleri hediyeleri arasında özellikle halıların ve tekstil ürünlerinin yaydığı beğeni ile başlayan Türköri akımı, Türklerin yaşam tarzlarına benzer şekilde onlar gibi yaşamaya, onlar gibi giyinmeye, onlar gibi davranmaya çalışan (Öztürk ve Öz, 2019, s. 61) Avrupalı soyluların, harem giysileri, saten terlikler, sarık benzeri

başlıklarla popüler ressamalara Türk giysili portrelerini yaptırmalarıyla devam etmiştir. Türk kaftanları⁶¹ içinde, mücevher kakmalı kılıçlar tutan ve çubuk içen Avrupalı bürokratlar, Türk odası dekorasyonu içinde divan üzerinde, Türk motifli porselenlerle Türk kahvesi içen Avrupalı aristokrat kadınlar, Avrupa saraylarındaki Türk kostümlü maskeli balolar, o dönemin Avrupa'sı için vazgeçilmez bir hale gelmiştir (Tez, 2015, s. 215). Türk modası, halk arasında söylenegelen pek çok efsanenin doğmasına bile vesile olmuştur. Pek çok formda yapılmasına rağmen genelde hilal şeklinde karşımıza çıkan 'kruvasan'⁶², adı verilen ünlü Fransız çöreğinin şeklinin Türkler ile ilişkilendirilmesi, bu halk söylencelerinin en ilgi çekenlerindedir.

⁶¹ Bilindiği gibi kaftan, 1828'den önce genelde erkeklerin iç giyimlerinin ve entarilerinin üzerine giydikleri astarsız bir giysi olup kaftanın üzerine sadece cübbe, kürk ya da kapaniçe giyilmiştir (Koçu, 1969, s. 138). Kaftanla ilgili bkz. Gündüz, O., Filiz ve Gülcü, Şerife (2003). *Osmanlı Dönemi Kaftanlarına Yeni Yorumlar*. (1. Baskı). Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi; Ok, Meltem (2015). Tasarım ve Süsleme Öğeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8 (16), 70- 85.

Entari ve kaftan ayrımı için ayrıca bkz. Görünür, Lale ve Ögel, Semra (Aralık 2006). Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanışları. *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 3 (1), 59- 68; Atasoy, Nurhan (2020). Kaftan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, EK-1, 709- 710. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

⁶² Anavatanı Avusturya olan bu çöreğin, Viyana kuşatmasında, gece çalışan Viyanalı fırıncıların, Osmanlı ordusundaki lağımçıların, surları yer altından geçmek isterlerken çıkardıkları seslerden korkmaları sonucu, Türk ordusunun bayrağındaki hilal şekline gönderme yapmak için Fransızcada 'hilal' anlamına gelen 'croissant' (kruvasan) adını verdikleri hilal formunda çörekler yaptıklarını (Tez, 2015, s. 223- 224; Emiroğlu, 2020, s. 353) iddia edenler olsa da 16. yüzyılda Venediklilerin, 'chifel', Avusturyalılarca 'kipferl', günümüzde de İtalya'da 'brioche' ya da 'cornetto' adı verilen kruvasanın (Tez, 2015, s. 224) Viyana kuşatmasından çok önce yapıldığı bilinmektedir (Chiron, 2018, s. 4).

4. 17- 18. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA TÜRK İMGESİ

4.1. Avrupalıların Giysi Bağlamında Türk Kompozisyonu İle Resmedildiği Sahneler

Giyim kuşam kavramı, insanlar için gerekli bir ihtiyaç olması dışında, taşıdığı sembolik anlamlarla toplumların sosyal, kültürel, dini, siyasi ve ekonomik yaşayışları ile ilgili ipuçları veren, o bölgeye ait iklim koşullarını, o bölgenin geleneklerini ve göreneklerini çözümlenmeye yardımcı olan çok kapsamlı bir araştırma konusudur. Toplumların birbirleriyle olan etkileşiminde de bireyler üzerinde oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Türköri akımı çerçevesinde, bazıları hayali bir kurgu ile yapılmış da olsa Türk kıyafet tasarımları kullanılarak oluşturulmuş pek çok resim bulunmaktadır. Bu tasarımların bazıları, Anadolu öncesi, Selçuklu, Beylikler Dönemi giysi geleneklerinden izler taşısa da Avrupa'nın Türklerden en çok etkilendiği dönem, Osmanlı İmparatorluğu dönemine denk geldiği için, Avrupalıların gündelik hayatlarında kullandıkları ve resimlerinde örnekledikleri bazı giysiler, Osmanlı kıyafetleriyle benzeşmektedir.

Gerek Avrupalılar tarafından hazırlanan⁶³ gerekse Osmanlılar'ın kendilerinin hazırladıkları⁶⁴ ve 'kıyafetname'⁶⁵ olarak da adlandırılan (Koca ve Koç, 2014, s. 373)

⁶³ Müze ve kütüphanelerde, Avrupa'daki Osmanlı kültürünü yakından tanımak isteyen kişilerin özel istek ve siparişleri üzerine Avrupalılarca hazırlanmış ve 17. yüzyıla tarihlendirilen yirmiden fazla kıyafet albümü bulunmaktadır (Koca ve Koç, 2014, s. 371). Bu konu ile ilgili bkz. Ceko, Sinan (haz.) (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour'un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları; Dalvimart, Octavien (2012). *Osmanlı Kostümleri*. (Çev. Ali Bertay). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları; Koca, Emine ve Koç, Fatma (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb'ın Kıyafet Albümündeki 17. Yüzyıl Osmanlı Toplum Giysi Özelliklerinin İncelenmesi. *Turkish Studies- International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9 (11), 371- 394; Nicolaas, E., Sint, Bull, Duncan ve Renda, Günsel (2003). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean- Baptiste Vanmour*. (1. Baskı). İstanbul: Koç Kitaplığı Yayınları; Renda, Günsel (1998). 17. Yüzyıldan Bir Grup Kıyafet Albümü. *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 19- 20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri*, 153- 178. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği.

⁶⁴ Osmanlı kıyafet albümlerini hazırlayan yerli sanatçılar, ilk defa Metin And tarafından çarşı ressamı olarak adlandırılmış ve literatürde bu şekilde kabul görmüştür (Çetin, 2014, s. 261). Ayrıca bu kıyafet albümlerinde, belirli atölye ve sanatçılara ait figür kalıplarının tekrarlanmasından dolayı kıyafet tasvirlerinin genelde birbirlerinin kopyası gibi görüldüğü de bir gerçektir ama buna rağmen yapılan renklerdeki değişiklikler ve yüzyıl farklılıklarından dolayı yine de bizlere o dönemin giysi gelenekleri ile ilgili aydınlatıcı bilgiler vermektedirler (Çetin, 2018, s. 195). Bu konu ile ilgili bkz. And, Metin (2018). 17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi. İçinde, *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları* (ss. 77- 89). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Osmanlı kıyafet albümleri, 15. yüzyıl sonlarından başlayarak Avrupa'ya damgasını vurmuş, Türköri akımını tetikleyen önemli unsurlardan biri olarak da o dönemde yapılan resimlerde taslak olarak kullanılmışlardır. Bernhard von Breydenbach (1440-1497), Nicholas de Nicolai (1517-1583)⁶⁵, Ogier de Busbecq (1522- 1592) gibi birçok gezgin, Osmanlı kıyafetlerini kendi yorumlarını da katarak resmetmiş, bu giysi kitapları da pek çok kişiye kaynak olmuş ve kopyalanmıştır (Himam Er ve Sipahioğlu, 2014, s. 128). Batı'nın Osmanlı giysi tasvirlerini konu alan kostüm kitapları, 15. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'daki Doğu'yu keşfetme arzusundan kaynaklı artış gösteren seyahatnameleri referans alarak hazırlanmışlardır (Himam Er ve Sipahioğlu, 2014, s. 123). Dolayısıyla Türköri'deki ve Oryantalizm'deki bazı hayali giysi tasarımları, bu kostüm kitapları sayesinde biraz daha yumuşayarak daha realist bir yaklaşım kazanmıştır.

Avrupalı ressamlar resimlerinde bazen bir Osmanlıyı kendi özgün kıyafetleriyle resmetmiş, bazen de bir Avrupalıyı Osmanlı kıyafetleri içinde resmetmişlerdir. Avrupalıların Osmanlı kıyafetleri ile resmedildiği eserlerde kim olduğu bilinmeyen kişiler resimlerin konusunu oluşturabildiği gibi önemli görevlerde

⁶⁵ Türkçe olarak yazılan kıyafetname ile ilgili ilk eser olarak, Bedr-i Dilşâd bin Muhammed Oruc'un 829/ 1426'da yazmaya başladığı ve II. Murâd'a (1421- 1444) takdim ettiği mesnevîsi *Murâd-nâme* kabul edilmektedir (Koca ve Koç, 2014, s. 373; Kırbıyık, 2009, s. 795; Çakır, 2007, s. 333; Erkal, 1999, s. 220). Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Ceyhan, Adem (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâmesi II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 878- 891; And, Metin (2008). Kıyafetnâmeler ve Giyim Kuşam Albümleri. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 107, 42- 51; Tekinalp, Ş., Pelin (Haziran 2014). Geleneğin Devamı: Bahriyeli Ressam Hüseyin Hüsnü Tengüz'ün Kıyafet Albümü. *Edebiyat Fakültesi Dergisi (EFD)*, 31(1), 207- 220; Ünver, Süheyl (1958). *Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

⁶⁶ Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili ilk gerçekçi imgeleri paylaşanlar, Osmanlılar ile sıkı politik ve ticari ilişki içinde olan Venediklilerdir (Himam Er ve Sipahioğlu, 2014, s. 130). Venediklilerin Osmanlıların giysileri ile ilgili ilk görsel imge paylaşımına Nicholas de Nicolai'nin *Les quatre premiers livres des navigations et pèlerinages orientales de Nicolas de Nicolay* adlı kitabında ve II. Bayezid (1481-1512) döneminde Enderun Mektebi'nde yetiştirilen Giovanni Antonio Menavino'nun (1501-1514) ülkesine kaçtıktan sonra kaleme aldığı *I Costumi et la Vita de' Turchi di Gio. Antonio Menavino Genovese de Vultiri*'sinde rastlamaktayız (Germaner ve İnankur, 2002, s. 13-15; Himam, 2013, s. 101). Venediklilerin Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili yaptığı gözlemler için ayrıca bkz. Dursteler, Eric (2011). Describing or Distorting the 'Turk?' The Relazioni of the Venetian Ambassadors in Constantinople as Historical Source. *Acta Histriae*, 19 (1-2), 231- 248; Yerasimos, Stefanos (1991). *Les Voyageurs Dans L'Empire Ottoman (XIV-XVI Siècles): Bibliographie, Itinéraires Et Inventaire Des Lieux Habités*. Ankara: Imprimerie De La Société Turque D'histoire 9, 91; Yerasimos, Stefanos (2012). *Bir Allame-i Cihan Stefanos Yerasimos (1942- 2005) II. Cilt*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 719- 722.

bulunan kişiler de resimlerin ana figürlerini oluşturabilmektedir. Üst düzey pozisyonlardaki Avrupalıların Osmanlı giysileri içinde tasvirlenmeleri, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve Avrupa'ya olan etkisini kanıtlamaktadır.

Yüksek mevkilerde bulunan kişilerin resmedilmesine güzel bir örnek de Antoine de Favray'ın⁶⁷ Fransız Büyükelçisi Vergennes Kontu Charles Gravier'i⁶⁸ resmettiği eseridir (Resim 1). Favray'ın İstanbul'da yaşadığı dönemde yaptığı bu portrede (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 60) Kont Gravier, Türk dekorlu bir odanın içinde betimlenmiştir. Tablonun oldukça gerçekçi olmasından dolayı, sanatçının Kont Gravier'in yaşadığı konağa giderek onu orada resmettiği düşünülebilir. Figür, turuncu üzerine renkli çiçeklerle bezeli bir divanın üzerinde otururken tasvir edilmiştir. Sırtını divanın kırlentlerinden biriyle destekleyen figür, sağ elini divanın koluna, sol dirseğini de oturduğu divanın sırt kısmına yaslamıştır. Kont Gravier'in hemen sağında, parmaklıkları ve yeşil perdesi açılmış bir pencere bulunmaktadır. Pencerenin dış pervazının da figürün arkasındaki duvar bezemesinin devamı niteliğinde yeşil zemin üzerine bitkisel süslemelerle donandığı görülmektedir. Kont Gravier'in arkasındaki pencerenin perdesi ise diğerinin aksine kapalıdır. Figür, sağ eli ile bir tütün çubuğu⁶⁹ tutmuş, sağ ayağını dizden kırarak altına almıştır. Diğer

⁶⁷ Fransız Barok ressamı Antoine de Favray (1706- 1798), Roma Fransız Akademisi'ndeki eğitiminden sonra uzun bir süre Malta'da yaşamış ve burada şövalyelerin ve Maltalı kadınların portrelerini yapmıştır. 1761'de İstanbul'a gelmek üzere yola çıkan ressam, burada on yıl yabancı elçi portreleri, günlük yaşamı anlatan resimler ve panoramik İstanbul manzaraları yapmış ve bu on yılın sonrasında da Malta'ya geri dönmüştür (Cutajar, 1982, s. 37) (Antoine de Favray ile ilgili bilgisine başvurduğumuz Malta National Gallery Yöneticisi Dominic Cutajar'a teşekkürlerimizi sunarız). Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Degorgio, Stephen, Fiorentino, Emmanuel, Fiorentino, Girolamo (2004). *Antoine Favray (1706- 1798): A French Artist in Rome, Malta, Constantinople*. Malta: Midsea Books; Kıbrıs, R., Barış (haz.) (2014). *Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 179- 180.

⁶⁸ Vergennes Kontu Charles Gravier (1717- 1787), İstanbul'a 1755 yılında elçi olarak gelmiş ve aynı yıl büyükelçi olarak atanarak bu görevi 1768 yılına kadar sürdürmüştür. İstanbul'dan ayrıldıktan sonra İsveç'teki üstün başarılarından dolayı XVI. Louis (1774- 1791) zamanında Dışişleri Bakanlığı yapmış ve Osmanlı Devleti ile iyi ilişkiler sürdürülmesine yardımcı olmuştur (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 60).

⁶⁹ Tütünün Osmanlı İmparatorluğuna giriş tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte tütünü Osmanlılara tanıştıranlar konusunda da fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Emiroğlu'na göre tütün, Osmanlı topraklarına Cenevizliler ile gelmiştir (Emiroğlu, 2020, s. 370). Fakat Osmanlı tarihi kroniklerinden edinilen genel bilgilerin ışığında tütünün Osmanlı topraklarına İngilizler tarafından getirildiği ile ilgili bazı görüşler olup, bu konuyla ilgili olarak Peçevi'nin tarih vererek 1600 tarihini belirlemesi (Peçevi, 1981, s. 259) ve Hezarfen Hüseyin Efendi'nin Telhisü'l- Beyan fi Kavanin-i Al-i Osman adlı eserinde Peçevi'nin verdiği tarihten farklı olarak 1598 yılını işaret etmesi oldukça ilginçtir (Hezarfen Hüseyin Efendi, 1998, s. 274- 275).

bacağını dizden kıvrımış, ayağını da divanın üzerindeki sarı firfırlı, yeşil yastığa basmıştır. Pencereden süzülen gün ışığının aydınlattığı odadaki divanın ve yastıkların çiçekli bezemeleri, Kont Gravier'in sağ kolunu yasladığı divanın kolunda bulunan biri diğerinden daha küçük iki tane köstekli saati⁷⁰ ve kontun arkasındaki duvar süslemeleri, Türk odasına gönderme yapmak için tasarlanarak resme yerleştirilmiş ayrıntılardır.



Osmanlı topraklarındaki tütün kullanımı, Avrupa'dan getirilen ve Osmanlı'nın kendi yorumunu katarak üreteceği çok çeşitli ve kaliteli lülelerin kullanılmasını sağlamıştır (Şahin ve İnanan, 2017, s. 35; Fındık, 2016, s. 374). Osmanlı'ya Kuzey Afrika'dan gelmiş olan, Batılıların "chibouk" olarak adlandırdıkları "çubuk", kısa bir lüle çanağı, ağızlık ve çubuktan oluşan ve Türk insanı ile çubucak bütünleşmiş bir kavramdır (Fındık, 2016, s. 374). Batılıların ve Türklerin tütün içiminde birbirlerinden ayrıldıkları en önemli nokta da burada başlamaktadır. Gezginlerin aktardıklarına göre; Türkler tütün içerken lüleyi ağızlarına değdirmezler, bunun için bir ağızlık ve çubuk kullanırlar ve dolayısıyla da birbirleriyle bunu paylaşırlardı. Seyyahlara göre; Türklerin Avrupalılardan farklı olarak tütün içerken bağdaş kurarak oturmaları, ayaktayken tütün içmemeleri de diğer önemli bir farklılıktır (Fellows, 1852, s. 72-73; Fındık, 2016, s. 385- 386). Avrupalılar ile Türkler arasında tütün içimlerinden kaynaklı bu gibi ayrımların olması "çubuk" kavramının Türkler tarafından ortaya çıkmış bir kavram olmamasına rağmen bu kavramın Türklerle özdeşleşmesine sebep olmuştur. Bu konu ile ilgili bkz. Khalil, W. Ali and Gusach, R., Irina (2018). The Collection of Ottoman Tobacco Pipes from Azov Museum-Reserve in Russia. *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 3, 227- 266.

⁷⁰ III. Mustafa (1757- 1774), askeri alanda gerçekleştirmek istediği ıslahatlar için teknik konularda bilgi almak adına Macar kökenli bir Fransız olan Baron François de Tott'u (1733- 1793) İstanbul'a getirtmiştir (Karaca, 2012, s. 52). Kont Gravier, Tott'un enişesidir (David, 1992, s. 83). *Türkler ve Tatarlara Dair Hatıralar* adlı eserinde Tott: "Türk, Ramazan ayı boyunca saatleri ve dakikaları saymaktan bıkmaz, sahip olduğu bütün saatleri çevresinde bulundurur" demiştir (De Tott, t.y., s. 82). Kont Gravier'in Tott ile akraba olmasından hareketle, o dönemde, gerek namaz saatlerini gerekse oruç vaktini tam olarak öğrenebilmek için Türklerin saatlere oldukça düşkün oldukları da göz önünde bulundurulduğunda, resimde de bu duruma vurgu yapılmış olabileceği düşünülebilir.



Resim 1: Antoine de Favray, Fransız Büyükelçisi Vergennes Kontu Charles Gravier'in Türk Giysileri İçinde Portresi, tıyib, 141, 5x 113 cm, 1766, ©, Suna ve İnan Kırac Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Boppe, 1998, s. 57).

Seyirciye doğru bakmayan, sol tarafa doğru bakarken resmedilmiş figürün sağ serçe parmağına taktığı yüzüğü ve kuşağına geçirmiş olduğu zarif, bitkisel bezemeli, murassa Osmanlı hançeri ona zenginlik kazandırmış olup, sol eline doladığı tesbihle tam bir Osmanlı gibi betimlenmektedir. Kont Gravier'in başındaki serpuşu⁷¹, kırmızı kavuk üzerine beyaz destar⁷² sarılı katibi düz kaş kavuğunu⁷³ andıran bir başlıktır. Başlığa, önde çaprast olarak kavuşan destarın üzerine gelecek şekilde sarı renkte bir şerit geçirilmiştir. Kont Gravier, çok azı görünen kırmızı şalvarının ve onu örten mavi çiçekli iç elbisesinin üzerine de yeşil yapraklı, turuncuya çalan çiçeklerle bezeli sarı renkli bir elbise daha giymiştir. Figür, beline genellikle Osmanlı kıyafetlerini tamamlamak için kullanılan, beyaz renkte kumaştan bir kemer bağlamıştır. Dış elbisenin üzerinde gördüğümüz çiçek deseni, Avrupalı ressamlarca sıklıkla tercih edilen tarzdadır. Kont Gravier'in elbisesinin üzerine giydiği, kol ağzlarını kalın bir şerit halinde dolaşan ve yakasından giysinin aşağı kısmına kadar devam eden beyaz kürk⁷⁴ ayrıntısına sahip kısa kollu kırmızı renkli kaftanın⁷⁵ sağ ucu en altta düzgünce

⁷¹ Serpuş, başa giyilen baş kisvesine verilen addır (Koçu, 1969, s. 204).

⁷² Destar, kavuk, külah ve fesin etrafına sarılan sarıya verilen isimdir (Koçu, 1969, s. 87).

⁷³ Katibi kavuk, Osmanlı İmparatorluğunda, farklı meslek sahiplerinin de kullanmasına rağmen genelde katip sınıfına dahil olan memurların taktığı bir kavuk çeşidi olup bu kavukta, tülbent kavuğun arka tarafını düz dolaşır, kavuğun ön kısmında, alnın hemen üstünde "çaprast" olarak kavuşur (Koçu, 1969, s. 148). Burada ressam, kavuğun rengini kırmızı olarak tercih etmesine rağmen katibi kavuk genelde koyu mavi çuhadan ve yukarıya doğru dilimli olmaktadır (Kumbaracılar, t.y., s. 21). Katibi kavuk ve çeşitleri için bkz. Kumbaracılar, İzzet (t.y.). *Serpuşlar*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 13. Osmanlı erkeklerinin baş giysileri için ayrıca bkz. Çetin, Ö., Hakan (2016). Onyedinci Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Osmanlı Erkek Giyim-Kuşamı. *International Journal of Social Science*, 53 (2), 261- 265.

⁷⁴ Gerek iklim koşulları ve temin etme kolaylığı gerekse kullanım rahatlığından dolayı Türklerin Orta Asya'dan getirdiği bir gelenek olan kürk kullanımı, kaftanlarla kullanılarak hem estetik bir uyum yakalamış hem de kullanan için büyük bir rahatlık sağlamıştır. Kürk kavramı, Türkler için önemli bir kimlik niteliğindedir çünkü bilindiği gibi Türklerde devlet görevlilerinin atamalarında ya da ödüllendirilmelerinde bir nişan olarak 'hilat' giydirme adı verilen kürk kaplı bir kaftan giydirme geleneği bulunmaktadır (Ayhan, 2007, s. 194; Tezcan, 2003, s. 64). Bu da Türklerde kürke verilen önem ve değer ne kadar büyük olduğunu göstermektedir. Gerçekleştirilen işin önemi ya da atama yapılan mevkinin türü, kürkün kaplandığı kumaşın ve kürkün cinsinin değişmesinde de önemli bir paya sahiptir (Tezcan, 2003, s. 64). Hilat ile ilgili bkz. Mahir, Banu (1999). Türk Minyatürlerinde Hil'at Merasimleri. *Belleten*, 63 (238), 745- 766.

Kürklerin çeşitleri mevsimlere göre değiştiği gibi orta halli halkın ve varlıklı kişilerin giydikleri kürklerin çeşitleri de değişkenlik göstermektedir. Koyun, kuzu, kedi, sincap, tilki ve tavşan kürklerini orta halli kişiler tercih ederken zerdeva, kakum (kakum ya da ermin), beyaz tilki, sincap ve samur gibi kürkleri varlıklı kişiler giymektedir. Saray kaftanlarının süslediği kürkler genelde samur, kakum, tilki gibi kürklere (Ayhan, 2007, s. 195). Bu kürklerin içinde en değerli olan siyah

kıvrılmaktadır. Kaftanın bu kıvrılan bölümlerinden görüldüğü üzere, iç kısımları farklı bir kürkle kaplıdır. İç kısımdaki beyaz zemin üzerinde bulunan aralıklı siyah küçük şeritlerden anladığımız kadarıyla kakum olan bu kürk, Osmanlı kıyafetlerinde ve Avrupalı ressamların yaptığı resimlerde çokça karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, figürün kaftanının üzerinde omuzlarını örten ve genelde Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray erkanı ve varlıklı kişiler tarafından kullanılan samur kürke benzeyen bir kürk bulunmaktadır. Kont Gravier'in giydiği elbise, ayaklarını örtmekte olup, sol ayağının ön kısmı açıkta bırakılmıştır. Sarı renkli, sadece ucu görünen bu pabucun üst kısmı yeterince görünmese de pabucun ayağı tamamen örttüğü için yemeni⁷⁶ olma ihtimali azdır ve burnu sivri olduğu için de başmak gibi görülmemektedir. Dolayısıyla bu pabucun edik ya da çedik olma olasılığı oldukça yüksektir (Görsel 9).

tilki, sadece padişah tarafından giyilen bir kürk olup padişah istediğinde sadrazama ya da önemli bir iş gerçekleştiren kişiye bu kürkten hediye etmektedir (D'Ohsson, t.y., s. 82). Osmanlı saray giysilerindeki kürkler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Cenkmén, Emin (1948). *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye Basımevi, 84- 85.

⁷⁵ Pek çok Avrupalı ressam, resimlerinde kendi kurguladıkları, farklı tasarımlı kaftanlar tasvirlemişlerdir. Başka bir deyişle, Osmanlıların kaftanlarına Avrupalı bir üslup kazandırmışlardır. Avrupalı bir sanatçının resmettiği kaftan imgesinden yola çıkarak bir diğeri de ona benzer anlayışta kaftanlar çizmiştir.

⁷⁶ Yemeni, sivri burunlu olan (Sevüktekin Apak, vd., 1997, s. 59), üzeri açık ve ökçeli olarak sahtiyandan yapılan, kısa kenarlı, kırmızı, siyah ve sarı gibi renkleri olan bir erkek ayakkabısıdır (Koçu, 1969, s. 246). Yemeniye benzeyen, üstü açık ve ön tarafı parmakların her yerini kapatan bir diğér pabuç çeşidi de 'başmaktır'. Yemeni ile arasında bazı farklar vardır. Yemenide parmak aralıklarının bitimi bazen görünürken başmakta bu bölge tamamen örtülüdür. Ayrıca, başmağın burnu küt, yuvarlak, arka kısmı da serttir. Yemeni gibi icap ettiğinde basılıp topuk altına alınamaz, alt tabanı da yemenininki gibi ince değil, kalın köseledir ve gayrimüslimlerin başmak giymesi yasaktır (Koçu, 1969, s. 29). Yemeni ile ilgili görseller için bkz. Gökçeyurt, Bilal ve Yıldız, H. Hasan (2008). *Osmanlı Milli Kıyafetleri*. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.

Çedik ise genelde sarı sahtiyandan yapılan, kısa ve bol konçlu bir pabuç olup alt kısmı yumuşaktır, abdest alındığında üzerine mesh edildiği için yanlış bir kullanım olarak 'mest' olarak da tabir edilmiştir. O dönemde, çediğın üzerine dışarı çıkarken aynı renkte ayakkabı giyilir, seferlere gidilirken de üzerine 'edik' ya da 'çekme' adı verilen çizme giyilirdi (Pakalın, 1993a, s. 339, 505). Bu konu ile ilgili bkz. Sağol, Gülden (2003). Ayakkabı Kelimelerinde Anlam Değişmeleri. İçinde, *Ayakkabı Kitabı*. (ss. 24). (ed. Emine Gürsoy Naskalı). İstanbul: İstanbul Kitabevi; Çetin, Ö., Hakan (2016). Onyedinci Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Osmanlı Erkek Giyim- Kuşamı. *International Journal of Social Science*, 53 (2), 267- 268.



Görsel 9: Osmanlı ediği, 16-18. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 59).

Osmanlı topraklarında, gayrimüslimlerin sarı⁷⁷ renkli ayakkabı giymeleri kanunlara göre yasak olmasına rağmen (Mantran, 1991, s. 205; İmre, 2016, s. 200), Batılı ressamın tuvallerinde Avrupalı figürlerine bazen sarı renkli pabuç giydirmeleri, onların Türk imgesi ile ilgili kafalarında oluşturdukları hayali kurgudan kaynaklı olabilir. Muhtemelen, Avrupalı sanatçılar ya Osmanlı topraklarına geldiklerinde müslümanların ayaklarında bu sarı renkli pabuçları gördüklerinden ya da başka ressamın resimlerinde bu renk pabuçların Osmanlı imajının bir parçası

⁷⁷ Erken İslam devletlerinde, gayrimüslimlerin giysileri konusunda bazı kısıtlamalar gerçekleştirilmiş ve bu uygulama, sonraki İslam devletlerinde de görülmüştür fakat Anadolu Türk İslam devletlerinde ve Osmanlı beyliğinin kurulduğu zamanlarda bu yasakların daha az olduğu bilinmektedir. Tarihçilere göre bu durum, Moğolların Anadolu'yu istilasından sonra tekrar gündeme gelmiş ve gayrimüslimler için zorunlu olan kıyafetler belli kurallara bağlanmıştır (Turan, 2006, s. 380). Buna göre; müslümanlar için tercih edilmesi gereken renkler siyah ve beyaz iken, kırmızı ve sarı renkler yasaklanmış ve bu renklerin gayrimüslimlerce kullanılması uygun görülmüştür (Halebi, 2007, s. 91-93).

Gayrimüslimlerin sarık, kaftan gibi giysilerdeki ayırt edici renkler ile ayakkabılarında kullanmaları gereken renkler birbirlerinden farklıdır. Örneğin, bir gayrimüslim sarı renkli bir sarık takabilirken, sarı renkli bir pabuç giyememektedir. 16. yüzyılda, Osmanlı tebaasının giyimini belirleyen fermanlar çıktığında, hangi grubun ne renk ve hangi cins deriden ayakkabı giyeceği de belirlenmiştir. Hatta, Men-i israfat tedbirleri arasında, 1788 yılında çıkarılan fermanında, ayakkabılara sırmadan iş yapılmayarak kıladdan ve ipek işlenmesi gereği bile istenmiştir (Gürsoy Naskali, 2006, s. 195). Başka bir deyişle, o dönemde pabuçların renkleri, o kişinin mensubu olduğu grubu ve rütbesini göstermektedir. Sarı renkli pabuç ve çizme giymek, bir tür imtiyaz sembolü olup, Osmanlı'da Kapıkulu Ocağı'nın yüksek rütbeli subayları bu renk pabuç ve çizme giymişlerdir (Gürsoy Naskali, 2006, s. 195; Kuru ve Paksoy, 2008, s. 824). Yeniçeri Ocağı'nda ise, yayalar sarı, bölük başları kırmızı, küçük zabıtlar siyah çizme giyerlerdi (Kuru ve Paksoy, 2008, s. 824). Nizamnamelere göre, gayrimüslimler, sarı renk ayakkabı giyemez (Kenanoğlu, 2009, s. 152), hatta bu konu keskin çizgilerle belirlenerek, Müslüman olanların sarı, Ermenilerin kırmızı, Rumların siyah, Musevilerin mavi renkli ayakkabı giymeleri kararlaştırılmıştır (İmre, 2016, s. 200). Bu uygulama, 1839 Tanzimat Fermanı ile sonlandırılmıştır (Gürsoy Naskali, 2006, s. 195; Kuru ve Paksoy, 2008, s. 824). Bu konu ile ilgili bkz. Yavuz, Ercan (1990). Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslimlerin Giyim, Mesken ve Davranış Hukuku. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, 0 (1), 117- 125.

gibi kullanıldığını düşündüklerinden, bu uygulamayı kendi eserlerine de yansıtmişlerdir. Ayrıca, gayrimüslimlerin sarı renkli ayakkabı giyememelerine rağmen bu resimde, sarı renkli bir pabuç tercih edilmesi ressamın kurgusundan kaynaklanabileceği gibi resimdeki figürün üst düzey mevkide, siyasi bir prestije sahip olmasından kaynaklı da olabilir.

Avrupalı bir ressamın, büyükelçi düzeyindeki birini Türk gibi resmetmesi, o dönem Avrupa'sındaki güçlü Türk etkisini gözler önüne serdiği gibi resmin anlamsal boyutunu da zenginleştirmektedir. Eser, Fransız İhtilali'ne yakın bir zamanda, Barok'un son demlerinin yaşanıp, Rokoko'nun etkisinin baş göstermeye başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Üslupsal olarak Türköri izleri taşıyan bu yapıta plastik bağlamda bakıldığında; iç mekan tasarımlı bir portre çalışması olduğu, kapalı kompozisyon düzeninde yapıldığı görülmektedir. Ayrıca, yüzeyin çizgisel organizasyonu açısından da yatay ve dikey yönlerin dengeli olarak kullanıldığı, figürün elindeki tütün çubuğunun, figürün baş, kol ve bacak bükme hareketlerinin diyagonal olarak esere yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Bu da genel olarak portrelerde görülen tekdüzeliğin, bu eserde önüne geçilmesini sağlamıştır.

Rönesans sanatında sıkça görülen üçgen kurgu, Barok resimde yerini dörtgen hatlara bırakmasına rağmen Barok'un sonlarına doğru bu kurgulamanın çok keskin olduğu söylenemez. Bu eserde de figürün oturuş şekli, kol, bacak, baş duruş biçimi, bize eserin üçgen bir kurgulama ile yapıldığını göstermektedir. Ayrıca Barok dönemde sıcak renklerin kuvvetli bir şekilde kullanılması ilkesi, Barok'un etkisini kaybetmeye başlayıp Rokoko'nun önem kazanmaya başladığı bu dönemde yapılan bu çalışmada da yer yer kendini göstermiştir. Resimdeki kırmızı ve sarı gibi sıcak renklerin mavi ve yeşil gibi soğuk renklerle kullanılması resmi hareketlendirmiş, yeknesaklığı engellemiştir. Sanatçı, bu eserinde Barok'tan kalan güçlü ışık ve gölge anlatımına farklı bir yorum kazandırmış, Barok'taki resme parçalı bir şekilde yansıyan ışık yerine resmin tamamına aynı ölçüde dağılan bir ışık kullanmıştır. Resimde, doğal ışık kaynağı kullanan sanatçı, pencereden süzülen ışıkla resmin aydınlatıldığı hissini vermiştir.

Kont Gravier'in İstanbul'a geldiği 1755 yılındaki (Murphy, 1982, s. 53) Osmanlı siyasi ortamına bakıldığında; Avusturya, Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki 1736- 1739 savaşlarının bittiği, ardından Belgrad antlaşmasının imzalandığı ve bunun sonucunda da 1535 yılında I. Süleyman (1520- 1566) tarafından Fransızlara geçici olarak verilen kapitülasyonların 1740 yılı itibariyle sürekli hale geldiği bir dönemin etkilerinin sürdüğü görülmektedir (Acartürk ve Kılıç, 2011, s. 2). Bu portenin, Osmanlı Devleti'nin Fransa ile olan ilişkisinin zirve noktalarından birinde olduğu bir dönemde yapılması ve portrede tasvir edilen kişinin bürokrasinin üst düzey mevkisinde yer alan bir isim olması da iki toplum açısından sosyolojik olarak ayrıca önemlidir. Henüz Avrupa için 'hasta adam' kimliğine bürünmemiş, hala Avrupa'da etkili bir güç olan Osmanlı'nın tarihinde son elde ettiği kazançlı antlaşmanın, Belgrad antlaşması (Kurtaran, 2014, s. 402) olmasına rağmen bu antlaşmanın sonrasında, Fransa, 1740 yılında elde ettiği daimi kapitülasyonları Osmanlı İmparatorluğu üzerinde kazanılan bir başarı olarak görmüştür. Bu siyasi zaferin, bir Fransızın bir Fransız tarafından resmedildiği 1766 tarihli bir esere de yansması hiç kuşkusuz kaçınılmaz olmuştur.

Osmanlı sultan geleneğinde alışlagelen, kış aylarında kaftan üzerine siyah tilki, samur ve benzeri kürklerin giyilmesi, Türk temalı Avrupa resimlerinde pek sık rastlanan bir tasvir değildir. Bu tasvirlerde genelde kürk, kaftanın üzerinde değil, kaftanın yaka ve kol kenarlarında kullanılır. Genellikle saray erkanı tarafından giyilen kürklerden olan samur benzeri bir kürkün figürün kaftanının üzerine atılması (Ayhan, 2007, s. 195), dönemin sosyal ve siyasi durumuna yapılan sembolik bir gönderme olarak algılanabilir.

Osmanlı sultanı I. İbrahim (1640- 1648), bir takım ruhsal bunalımlarından dolayı samur kürk kullanımında aşırıya kaçarak, sarayın her yerini bu kürkle kaplatmış (Ayhan, 2007, s. 197- 198), taşradaki idarecilere de bütün köşklerin ve kasırların bu kürkle donatılmasını buyurmuştur (Karaca, 2002, s. 569). Sultan İbrahim zamanında artan bu samur kürk sarfiyatının 18. yüzyıla gelindiğinde önüne geçilmiş, III. Osman (1754- 1757) ve III. Mustafa (1757- 1774) tarafından samur, kakum gibi sadece devletin üst düzey kişilerince giyilen kürklerin başkalarınınca

giyilmesi yasaklanmıştır (Karaca, 2002, s. 569). Ayrıca, müze bilgilerine göre bu resmin yapıldığı yıl olan 1766 yılında da hilatlar ve hilat olarak giydirilen kürklerle ilgili özel düzenlemelere gidilerek, devletin üst düzey kişilerinin hangi türden kürk giyecekleri belirlenmiş, önceleri çeşitli türlerde kürk ve hilatlar verilen elçilere de kürksüz hilat ve kaftanlar verilmesi kararlaştırılmıştır (Karaca, 2002, s. 569). Bu bağlamda, III. Osman (1754- 1757) zamanından beri uygulanan kürk yasağı, 1766 yılına gelindiğinde daha yoğun bir şekilde etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Resim 1’de, Kont Gravier’in sadece saraydaki sadrazam ve vezirler gibi üst düzey kişilerce giyilebilen türdeki kürkü ile tasvirlendiği görülmektedir. Bu da, elde edilen kapitülasyon zaferinden dolayı, Fransa elçisinin Osmanlı sadrazamına denk gösterilmesi gibi bir düşünce ile bu şekilde tasvirlendiği fikrini akıllara getirebilmektedir. Dolayısıyla, resimdeki kürk imgesinin Osmanlı İmparatorluğu’ndaki en önemli ikinci adam ile bir Fransız bürokratin eş değerde tutulması gibi sembolik bir anlama gönderme yapmış olma olasılığı, o dönemin siyasi ve sosyolojik dengesi açısından önemlidir. Fakat, ressamın Osmanlı geleneklerine hakim bir isim olmasından dolayı kafasında oluşturduğu Türk kavramının olmazsa olmazı kürk imgesini, herhangi sembolik bir ifade düşünmeden resmine yerleştirme olasılığı da elbette ki bulunmaktadır.

Favray, Kont Gravier’in tasvirine çok benzer bir şekilde kontun eşini, Vergennes Kontesini⁷⁸ de tasvir etmiştir (Resim 2). Resimde, bir divanda otururken betimlenen kontesin arkasında Favray’ın diğer resimlerinde de sıkça karşımıza çıkan yeşilin aynı tonundaki perde, fon olarak kullanılmıştır. Diğerlerinden farklı olarak bu perdenin üzerine, sarı renkli yapraklardan süslemeler eklenmiştir. Bu süslemeler, oldukça karanlık, yalın ve ayrıntıdan uzak tutulan arka planın durağan havasını kırarak az da olsa resmin fonuna bir hareketlilik kazandırmıştır. Böylece tüm dikkat, mücevherleri ve Osmanlı giysileri ile ihtişamlı bir duruş sergileyen figürün üzerinde toplanmıştır.

⁷⁸ Vergennes Kontu Charles Gravier’in eşi Vergennes Kontesi, Anne Testa Viviers (1730- 1798), Pera’da doğmuştur, ilk evliliğinden iki çocuğu olan kontes ile Kont Gravier evlenirken risk almamak için kraldan izin almamışlardır (Murphy, 1982, s. 167) çünkü onların ilişkisi pek onay görmeyen bir ilişkidir (Yılmaz, 2014, s. 133). 1768 yılında evlendikleri haberini duyan XV. Louis, dehşete kapılarak büyükelçiyi Paris’e geri çağırmıştır (Williams, 2015, s. 53).



Resim 2: Antoine de Favray, Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileri İçinde Portresi, tüybu, 129x 96 cm, 1766, ©, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Boppe, 1998, s. 59).

Favray bu çalışmasını, muhtemelen Kont Gravier'in tablosuna eş olarak yapmış ve kontesi, Kont Gravier'in verdiği poza çok benzer bir şekilde betimlemiştir. Sol ayağını altına almış, sağ ayağını dizden bükmüş bir şekilde divanda oturan kontesin sağ eli aşağıyı göstermekte olup sol eli de dirseğini dayadığı divandan serbest olarak aşağıya doğru bırakılmıştır.

Kontesin sağ tarafındaki divan kolunun kumaşı ve rengi, Kont Gravier'in kolunu yasladığı divanın kumaşı ve rengi ile neredeyse aynıdır. Kont Gravier'in kolunu yasladığı divanın üzerindeki çiçek motifleri oldukça net görülmekte iken kontesin resminde bu ayrıntı çok seçilememektedir. Kont Gravier'in yaslandığı divanın kolundaki köstekli saatlere karşın kontesin dayandığı divanın kolunda imamesinin ucunda aşağı doğru sarkan ve yeşil püskülü olan oldukça iri taneli bal renkli, kehribarı anımsatan bir tesbih bulunmaktadır. Kont Gravier'in ve kontesin oturdukları divanın kollarının çiçekli kumaşları birbirleriyle paralellik göstermesine rağmen, figürlerin divanın üzerinde oturdukları alanın desenleri birbirlerinden farklıdır. Kont Gravier, divanın üzerine yerleştirilmiş yeşil bir yastığa oturarak resmedilmişken kontes, divana serilmiş kırmızı, kadife bir örtünün üzerindeki boyuna çizgili, geleneksel Türk kumaşlarından 'Antep kutnu kumaşının'⁷⁹ daha iri desenli şekline benzeyen bir kumaşla kaplı, bir yastık üzerinde resmedilmiştir.

Osmanlı saray kadınlarının kıyafetleri çoğunlukla vücutlarına oturan ve belden aşağıya doğru bollaşan modeller olup bu giysiler, genellikle mücevherlerle süslenerek, kemerlerle tamamlanmıştır (Altınay ve Yüceer, 1992, s. 57; Ocakoğlu, 2018b, s. 1540). Kadınların elbiselerinin uzunluğu genelde ayaklara kadar olmasına rağmen giysilerinin yakaları açıktır ve kıyafetlerindeki düğmeler de giysinin vücuda oturan kısmından bele kadardır⁸⁰ (Sevüktekin Apak, vd., 1997, s. 107; Ocakoğlu, 2018b, s. 1540).

⁷⁹ Kutnu kumaş örneği ve bilgisi ile ilgili bkz. Ocakoğlu, Nuran. (2018a). Geleneksel Dokumalarımızdan Kutnu Kumaşının Giysi Tasarımında Kullanılması. *İdil Dergisi*, 7 (52), 1585-1592.

⁸⁰ Osmanlı dönemindeki kadın giysileri ile ilgili bkz. Çetin, Ö., Hakan (2014). 17. Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Kadın Giyim- Kuşamı Tarihin ve Tarihçinin İzinden. *Kazım Yaşar Koprıman Armağanı*, 261- 276. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Kontesin de Osmanlı saray kadınlarının giysilerini andıran, sarı üzerinde yeşil yapraklı ve pembe çiçekli süslemelerle bezeli elbisesinin yakası göğse kadar açık bırakılmıştır. Elbisesinin içine kollarının, elbisenin kollarından çıkmasından dolayı uzun kollu olduğunu anladığımız bej renkli bir gömlek giymiştir. Göğüs altından başlayarak birit ilikle bele oturtulan sarı elbisesi, küçük düğmelerle donatılmıştır. Bu düğmelerin bittiği noktada Osmanlı kadın giyim modasında ve Avrupalı ressamların resimlerinde sıklıkla karşılaşılan ve bir çengel ile birleşen iki yuvarlak tokalı, altın kaplama izlenimi uyandıran tombak bir kemer⁸¹ bulunmaktadır.

Kemerin bele sıkıca bağlanmaması, biraz aşağıya doğru düşürülerek göbek hizasından takılması, 17. yüzyılın Osmanlı kemer modasının bir gereğidir. Bu moda, 19. yüzyıla kadar devam etmiş, 19. yüzyıldan itibaren genelde kemerler, bele sıkıca takılmaya başlanmıştır (Sevüktekin Apak, vd., 1997, s. 128). Kontesin eteğinin ucundan görülen, sağ ayağındaki ayakkabının ön kısmından anlaşıldığı üzere ayağına giydiği ayakkabı gerek tokası gerekse modeli itibariyle Avrupa kadın modasını andıran bir tarzdadır.

Figürün elbisesinin üzerinde, omuzlarından divana doğru kaymış, o dönem itibariyle saray erkanından olmayanların giymesinin yasak olduğu kakum bir kürk bulunmaktadır (Karaca, 2002, s. 569). Bir büyükelçi eşi olması sebebiyle ihtişamlı bir şekilde resmedilmesine dikkat edilen figürün taktığı mücevherler de bunu desteklemektedir. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa modasında kullanılan Doğu giysilerinin ve mücevherlerinin egzotizm vurgusu yapmasının yanında bu giysilerle ve mücevherlerle 'güç ve ihtişam' kavramlarına yapılan gönderme (Himam, 2013, s. 105), bu resimdeki mücevher ve ihtişamlı kıyafet seçimiyle de kendini göstermektedir.

Figür, arkada yarım olarak topladığı saçlarına herhangi bir serpuş takmak yerine, saçlarının ön kısmına, kulağındaki küpeleri ile bütünlük oluşturacak şekilde

⁸¹ Osmanlı tombak kemer örnekleri için bkz. Öktem İşözen, Oylum (2014). *Emel Aksoy Osmanlı Kıyafetleri Müze Evi*. İstanbul: D.Köy Tasarım Ltd. Şti.,167, 180, 183.

incilerle süslenmiş bir çelenk⁸² ve arka kısmına da resimde madeni izlenimi veren bir sorguç takmıştır.

Figürün dönemin önemli isimlerinden biri olması ve bulunduğu statü düşünüldüğünde, saçına taktığı aksesuardaki taşların oldukça değerli oldukları yargısına varılmaktadır. Bu bağlamda, çelenkteki yakut izlenimi veren kırmızı taşlar, incilerin aralarına yerleştirilerek takının oldukça zengin görülmesini sağlamıştır. Ayrıca, figürün, sağ kulağının hizasında, zülüflüğe⁸³ gönderme yaparcasına sarkan inci sıraları⁸⁴, sol kulağının üzerinde kısa tutularak zümrüt görünümlü yeşil bir taşla tamamlanmıştır. Kontes, saçındakilere benzer incilerden oluşan ve her iki bileğini dört sıra halinde dolaşarak zarif bir tokayla birleşen birer bilezik takmıştır. Eşinin koyu renkli kürküne karşın sırtına bej renkli bir kürk atarak mücevherlerle sağladığı ihtişamlı görüntüsünü perçinlemiştir.

Plastik analiz bağlamında bakıldığında ise resim, iç mekan tasarımı olup, tam boy portre çalışmasıdır ve figür cepheden betimlenmiştir. Resimde, yüzeyin çizgisel organizasyonu bağlamında sert uygulamalar söz konusu olmayıp resimdeki yönel hareketler sadece kol, bacak ve figürün baş hareketiyle sağlanmıştır. Kapalı kompozisyon düzeninde olan resme genelde sıcak renkler hakimdir fakat figürün elbisesindeki mavi ve yeşil, divandaki, yastıktaki, perdedeki ve tesbihin

⁸² Çelenk için Şemsettin Sami, *Kamusi Türki*'sinde "Cevahir ile donatılmış bir baş ziyeti, süsü, sorgucu" tanımlamasını yapmıştır (Aktaran: Koçu, 1969, s. 69). Ahmet Vefik Paşa, *Lehçe-i Osmani*'sinde çelenk için "maden ve cevahirden çalma resimli sorguç" ifadesini kullanır (Ahmet Vefik Paşa, 2000, s. 92). Pakalın da Ahmet Vefik Paşa'nın açıklamasına katılır ve ona ek olarak çelengin, nişanlardan önce ve savaşlarda büyük başarı kazananlara verilen hediye anlamı taşıdığından da bahseder (Pakalın, 1993a, s. 346). Sözlüklerde anlamsal olarak birbirlerinin yerine kullanılabilir olduğu görülen çelenk ve sorguç kelimeleri, halk arasında genelde, sorguçların serpuşların ön kısmına süs olarak takıldığı (Pakalın, 1993c, s. 257) ve çelenklerin de taç gibi bir saç süsü (Koçu, 1969, s. 69) olarak kullanıldığı şeklinde yaygınlaşmıştır. Osmanlı'da mücevher geleneği ile ilgili bkz. İrepoğlu, Gül (2013). *Osmanlı Saray Mücevherleri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*. (2. Baskı). İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, 199- 299.

⁸³ Şakaklardan sarkan saç olarak bilinen züluf (Pakalın, 1993c, s. 668) kavramından türetilen zülüflük, yüzün iki tarafından sarkıtılan, 'murassa ya da yalın, altın veya gümüş zincirlere ve inci dizilerine' denir ve serpuşun arka tarafına takıldığında da enselik adını alır (İrepoğlu, 2013, s. 282).

⁸⁴ 18. ve 19. yüzyıl serpuşları, genellikle inci dizileri, iri sorguçlar ve murassa iğnelerle bezeli olup bu dönem giysileri de iri mücevher iğneleri ile donatılmıştır (İrepoğlu, 2013, s. 279).

imamesindeki yeşil kullanımları ile soğuk renkler sıcak renklerin arasına dengeli bir şekilde yedirilmiştir.

Resim 1’de Kont Gravier’in sağ tarafında bulunan pencereden gelen ışık, Kont Gravier’in yüzünü aydınlanmakta olup kontesin resmedildiği bu resimde ise pencerenin kendisi görülme de diğer resmin bize verdiği ipucu ile seyircide figürün sağında bir pencerenin bulunduğu ve figürün o taraftan gelen bir ışık ile aydınlatıldığı algısı uyanmaktadır. Barok’un son dönemlerine tarihlenen bu resmin ışık anlayışı, tam bir Barok ışığı gibi sınırları belirlenmiş, noktasal, dar bir alan ışığı olmamasına rağmen yine de aynı anlayışla hareket ederek belli bir bölgeye gelen ama etki alanını genişletmiş, yayılan bir ışık izlenimi vermektedir.

Kont Gravier ve eşi, 1755- 1768 yılları arasında (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 60), Favray da 1761- 1771 yılları arasında İstanbul’da bulunmuşlardır (Cutajar, 1982, s. 37). Bu noktadan hareketle, Kont Gravier ve eşinin 1766 yılına tarihlendirilen resimlerinin (Boppe, 1998, s. 57, 59) İstanbul’da gerçekleştirildiği yargısına ulaşılabilmektedir. Yabancı bir erkeğin, Türk kadınlarını böyle bir konağın ya da sarayın içinde resmetmesi hiç kuşkusuz o dönem şartları için söz konusu olamaz. Fakat yabancı bir ressam, gayrimüslim bir kadının yaşadığı mekana giderek onu orada kolaylıkla resmedebilir. Bundan dolayı da yabancı ressamın çoğunun Türk kadını tasvirli resimlerinin genelinde gayrimüslim modeller kullandığı herkesçe bilinen bir gerçektir (Harmankaya, 2015, s. 779).

Figürün taktığı bazı takılar ve giydiği ayakkabı gibi ayrıntılar dönemin Osmanlı giysi geleneği ile uyuşmadığından dolayı resimde eğreti durmaktadır. Türk topraklarına gelmiş, Türkleri yerinde gözlemlemiş, hatta bu resmi Türk topraklarında yapmış bir isim olan Favray’ın bile ‘Türk’ ile ilgili tasvirleri betimlerken kusursuz olamamasının iki nedeni olabilir. Bunlardan ilki, sanatçının belleğindeki kendi kültüründen getirdiği kalıplaşmış imgelerin kırılmamış olması, diğeri ise kontesin kendine ait bazı öğeleri giyerek poz vermesi ve sanatçının da bu sahneyi olduğu gibi resmine aktarmasıdır.

Favray'ın Türk insanını yerinde gözleme imkanı olmasına rağmen (Cutajar, 1982, s. 37), Türk temalı resimlerinde bu tarz bazı eğreti öğeleri kullandığı açıktır. Favray'ın bu tarz resimlerinin geneline bakıldığında, resme serpiştirilen bazı Türk imgelerinin tam olarak yerini bulamadığı, biraz havada kaldığı görülür. Hep aynı giysi tasarımlarını ve Türk denince akla gelen imgeleri kullanan Favray, yine de o dönem Avrupa resminde çoğu Avrupalı ressamı ilham kaynağı olmuştur.

Çalışmamızda, Avrupalı ressamın resimindeki Türk imgelerini ne kadar yerli yerinde kullandığından çok Avrupalıların Türk'ü ve Türk kavramını nasıl gördüğü ve hangi imgelerle bu kavramlara gönderme yaptığı üzerinde durulmaktadır. Bu sebeple, bu resim, Avrupalı bir ressamın, batılı gözüyle Türk imgelerine ve Türk kavramına yaklaşımını, resmin bazı yerlerine kendi kültüründen izler de bırakarak göstermesi açısından oldukça önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimde ilgi çeken bir nokta da divanın kolunda duran iri taneli tesbihtir. Resim 1'de Türk imgesi olarak kullanılan saatler yerine bu resimde tesbih tasviri tercih edilmiştir. Tesbih kavramının çıkış noktasının Hindistan olarak kabul edilmesine ve pek çok dinde ibadet sırasında kullanılan liturjik bir öğe olmasına rağmen (Tekin, 2014, s. 1010) tesbihin Türkler ile özdeşleşme nedeni, Türk erkekleri tarafından gündelik hayatta da bir aksesuar olarak kullanılmasından kaynaklı olabilir. Resimde, bir kadına daha çok yakışacak işlemeli bir mendil ya da daha zarif bir tesbih yerine sanatçı, genelde erkeklerin kullandığı ve Resim 1'de Kont Gravier'in eline çok benzeyen bu tesbihi tercih etmiştir. Türk temalı çalışmalarda genellikle, Avrupalı ressamlar kadın figürler için daha zarif aksesuarlar kullanmışlardır. Çalışmamızda Resim 13'te Kontes Tonnerre'nin elinde tuttuğu zarif, inci tesbih örneğinde olduğu gibi.

Resme basit bir şekilde baktığımızda, ressamın Türk kavramına gönderme yapmak için resme bu tesbihi yerleştirdiği düşünülebilir. Fakat derinlemesine baktığımızda, bu tesbihin tablonun yapılış yılından iki sene sonra evlenecek olan bu çiftin (Williams, 2015, s. 53), Kral XV. Louis'den (1715- 1774) gizlenen, o dönem oldukça çalkantılı yaşanan ilişkisine (Yılmaz, 2014, s. 133) yapılan bir gönderme olduğu da düşünülebilir. Çiftin benzer dekorlu, aynı oda izlenimi veren bir mekanda,

aynı pozda tasvir edilmesi ve kontesin, Kont Gravier'in Resim 1'deki tesbihine yakın tarzda bir tesbih ile kadına dair bir öge yerine bir erkek imgesi ile betimlenmesi, bir bürokratin, devletin en üst düzey isminden, Kral XV. Louis'den, saklanan ilişkisine resmiyet kazandıran sembolik bir gönderme olarak algılanabilir.

Malta şövalyesi ve Boğaziçi ressamı olarak bilinen Favray (Ebersolt, 1996, s. 163), Türk topraklarında yaşamış bir ressam olması nedeniyle Türk imgesini yerinde gözlemlene imkanı bulmuş bir isimdir. Bu nedenle pek çok eserinde, bu gözlemlerin doğal bir sonucu olarak da oldukça realist öğeler kullanmıştır. Bunlardan biri de 'Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı' isimli çalışmasıdır (Resim 3). Eser, figürünün giysisi ve fonundaki camisi ile oldukça gerçekçi betimlenmiştir. Resimde, Türk giysileri içinde tasvirlenen figür, balkon kapısı ya da pencere önü izlenimi veren bir mimari öge önünde, sağ elinin işaret parmağını, işlemeli kemerine geçirmiş bir şekilde, ayakta poz vermektedir. Figürün arkasında, koyu ve açık tonlu lekeler şeklinde tasvirlenen bulutlarla kaplı bir gökyüzü, onun altında dağ ve deniz manzarasının eşlik ettiği ağaçlarla çevrili, tek şerefeli, dört minaresi olan bir cami ve bu caminin ön ve arka kısmında derinlik ve perspektif anlayışı göz önünde bulundurularak betimlenen, sıralı halde yerleştirilmiş yapı toplulukları yer almaktadır.



Resim 3: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı, tüyb, 84x 68 cm, 1762-1771, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 66).

Aynı ressamın elinden çıkan Kont Gravier'i betimleyen eser (Resim 1) ve 'Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı' isimli bu yarım boy portre çalışması (Resim 3), renk seçimleri ve kompozisyonun işlenişi bağlamında birbirlerinden ayrılırlar da figürlerin giydikleri Türk kıyafetlerindeki bazı ayrıntılar birbirlerine oldukça benzemektedir. Resim 3'teki Avrupalının başında da Kont Gravier'in serpuşunu andıran bir başlık bulunmaktadır. Bu başlığın kırmızı külahı, Kont Gravier'inkine göre daha uzundur fakat külahlarının üzerine sarılmış, kenarı sarı şeritli, alın üzerinde çapraz birleşen destarları aynıdır. Hilal şeklindeki bıyığı ile Türk kavramına gönderme yapan figür, boyunda bej renkli, dört inci düğme ile sıkıca bağlanmış bir iç elbisesi giymektedir. Bu elbiseye, serpme olarak yeşil yapraklı, üç tane kırmızı çiçekten oluşan buket şeklinde süslemeler yerleştirilmiştir. Figür bu elbisesinin üzerine de aynı Kont Gravier'in giydiği gibi kısa kollu, kol ağzlarını genişçe bir şerit halinde çevreleyen ve yakasından aşağı kısma kadar devam eden beyaz kürk ayrıntılı, bir kaftan giymektedir. Bu kaftanda, figürün duruşundan kaynaklı kumaş kıvrımlarının ve ışığın neden olduğu valör etkisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Dolayısıyla, kaftan seyircide griye çalan mavi renkli bir kaftan hissi uyandırmaktadır. Kaftanının açıkta kalan ön tarafından görüldüğü kadarıyla, figür, sağ baş parmağını, belindeki turuncu üzerine çiçek kabartmalarıyla bezeli kuşağına geçirmiş ve aynı kuşağa kahverengi saplı bir de hançer yerleştirmiştir. Elini ya da parmağını kuşağının üzerine ya da içine yerleştirerek resmedilme, genellikle Türkler tarafından tercih edilen bir pozdur. Bilindiği gibi bele kuşak bağlama, Türklerin önceden beri alışageldiği bir gelenek olup bu şekilde resmedilmek figürlerin kendilerini daha heybetli ve daha özgüvenli hissetmelerine sebep olmaktadır.

Figür, hafif sağ tarafa dönerek poz vermekte, bu da portrenin rutinini kırarak resme bir hareketlilik kazandırmaktadır. Figürün başının vücudu ile aynı yöne bakmasına rağmen gözlerinin seyirciye dönük olması da seyirciyi resme dahil etmekte ve portreyi daha canlı bir hale getirmektedir. Eserde, dikey ve yatay yönler ön plana çıkmakta olup figürün kuşağına taktığı hançer, pencere pervazına yasladığı sağ elinin dirseğini kıvrarak elini kuşağının içine yerleştirmesi gibi ufak çaplı unsurlar resme diyagonallık katmaktadır. Bu da çalışmayı hareketlendirmektedir. Ressam, aynı zamanda, resmin sol arka fonuna tüm manzarayı yerleştirerek asimetrik

bir denge kurmuş, bu da seyircinin gözlerinin resimde daha rahat ve özgür dolaşmasını sağlamıştır. Figürün sağ tarafından gelen ışık, resmi aydınlatmakta, sol arka planındaki mimari öge gerek koyu renk kullanımı, gerekse gölgelendirme sayesinde, yaygın bir ışıkla ışıklandırılan figürün sağ arka planının gerisinde kalarak vurgunun manzarada kalmasını sağlamaktadır. Ayrıca renk bağlamında da, sıcak-soğuk anlayışının çok sert çizgilerle belirlenmediği, geçişlerin yumuşak tutulduğu bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece, griden maviye, maviden pembeye geçen gökyüzündeki bulutların kademelendirilmesinde belirgin bir renk geçişi söz konusudur. Resmin fonunda mavi, gri ve pembe tonlu bulutların altında bir dağ ve deniz manzarası, onların önünde de bir cami ve bazı yapılar topluluğu bulunmaktadır. Arka planın merkezinde yer alan caminin (Görsel 10) Ayasofya Camii, onun yanında görülen kubbeli yapının da Aya İrini Kilisesi olduğu konusunda bazı düşünceler mevcuttur (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 66). Avrupalı sanatçıların bu dönemde yaptıkları resimlere bakıldığında, tasvir edilen camilerin genellikle Ayasofya ve Sultanahmet Camileri olduğu görülmektedir.



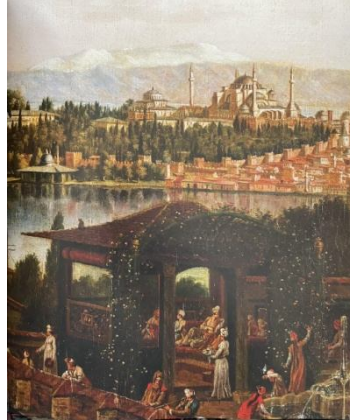
Görsel 10: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı'dan ayrıntı, tüyb, 84x 68 cm, 1762- 1771, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 66).

Avrupa resim sanatında, Türk temalı çalışmaları ile ünlenen bir isim olması sebebiyle birbirine benzeyen fakat her birinde seyircinin farklı lezzetler aldığı eserlere sahip bir isim olan Antoine de Favray, 1773 tarihli 'İstanbul Panoraması'

adlı bir başka eserinde pek çok sanatçının resmetmeyi sevdiği bir Sarayburnu manzarası betimlemiştir (Görsel 11). Bu görselde tasvir edilen Ayasofya Camisi'ne ve yanındaki Aya İrini Kilisesi'ne bakıldığında Resim 3'teki yapılarla oldukça benzeştiği açıktır. 'İstanbul Panaroması' görselinde, Ayasofya'nın ve Aya İrini'nin olduğu bölüm (Görsel 12), sanki kesip çıkarılarak Resim 3'e fon yapılmıştır. Fakat, Görsel 12'de ayrıntılı görülen Ayasofya Camisi'nin önünde, daha özenli tasvir edilmiş Bizans Sarayı'ndan kalan surlar görülürken Resim 3'te bu surlar oldukça özensiz yerleştirilmiştir.



Görsel 11: Antoine de Favray, İstanbul Panaroması, tüyb, 100x 213 cm, 1773, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 120- 121).



Görsel 12: Antoine de Favray, İstanbul Panaroması'ndan ayrıntı, tüyb, 100x 213 cm, 1773, ©, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 123).

Favray, İstanbul'a geldiğinde Fransız Sarayı'na yerleşmiştir. Bazı çalışmalarını, Fransa Sarayı'na yakın olmasına rağmen panoramik olarak daha geniş bir manzaraya sahip olan Rus Sarayı'nda gerçekleştirmiştir (Boppe, 1998, s. 44). Favray, Malta şövalyesi Turgot'a yazdığı mektupta 'İstanbul Panaroması' isimli

çalışma ile ilgili bilgi verirken bu resmi Rus sarayında yaptığını belirtmiştir (Aktaran: Boppe, 1998, s. 49). Turgot'a yazdığı başka bir mektubunda da elçilik binalarından çalışmanın rahat olduğundan bahsetmiş ve şu sözlere yer vermiştir:

“Şunu da eklemek isterim ki: Burada istenilen yerden resim yapma özgürlüğü yok. Deniz kıyısında birkaç evde çalışmam ancak büyük paralar karşılığında ve çok kısa bir süre için olabilirdi, ileri gelenler halk kadar önyargılı değiller ama onlar da halkın kendilerini hükümete şikayet edeceğinden korkarlar. Oysa Pera'da, bir elçilik sarayında böyle bir tehlike yok. Çünkü, sizin de gözlemlediğiniz gibi, böyle ayrıntıları verebilmek için çok zaman gerekli...” (Aktaran: Boppe, 1998, s. 50- 51).

17. yüzyıl ortalarında elçilerin ikametleri Galata'da yoğunlaşmış ve bu dönemde elçilik binaları Pera'da yer almaya başlamıştır (Eyice, 1994, s. 48). Favray'ın genelde elçilik binalarından çalışmayı tercih etmesi ve o dönemde Pera'da yer alan elçilik yapılarının birbirlerine yakın olmalarından dolayı resimlerinde Sarayburnu manzarası kullanması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bilindiği gibi Pera'da yer alan elçilik binaları (Görsel 13), çoğunlukla aynı manzaraya hakimdir (Görsel 14).



Görsel 13: Anonim, Pera'nın görünümü, sağda Fransız Elçiliği, yukarıda Rus Elçiliği, ortada altta Venedik Sarayı, yak. 1860 (Bertelè, 1932, s. 370).

Favray'ın 1761- 1771 yılları arasında İstanbul'da kaldığı bilinmektedir (Cutajar, 1982, s. 37). Onun hamiliğini yapan Kont Gravier ise 1755- 1768 yılları arasında İstanbul'da yaşamıştır (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 60). Dolayısıyla Kont Gravier, ülkesine döndükten sonra sanatçı İstanbul'da kalmaya devam etmiştir.

Malta’da yaşayan İngiliz Konsolosu John Dodsworth, dönemin İstanbul’daki İsveç elçisi Gustaf Celsing’e (1723- 1789)⁸⁵ gönderdiği mektupta, Favray’a çok değer verdiğini söylemiş ve onu koruması altına almasını rica etmiştir (Aktaran: Kıbrıs, 2014, s. 51). Buradan Favray’ın Celsingler için de çalışmış olabileceği yargısına varılabilir. Celsinglere ait Bibi Koleksiyonu’ndaki bazı figürler ile Favray figürlerinin benzerlik göstermesi de dikkat çekicidir (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 51). Kont Gravier’in ülkesine dönüşünden sonra Favray’ın Elçi Celsing için çalışmış olabileceği düşüncesi, Elçi Celsing’in Türk giysileri içinde kendi portresini yaptırmış olma ihtimalini de akıllara getirebilir. İstanbul’a oldukça gençken gelen Elçi Celsing’in (Vaughn, 2019, s. 9) fizyonomik özelliklerinin resimdeki figürünki ile benzeşmesi⁸⁶ ve figürün giysilerinin bir elçiye uygun olacak kadar gösterişli ve şık olması da bu fikri ön plana çıkarmaktadır. Favray’ın genelde elçiliklerde çalıştığını, deniz kenarındaki evlerde çalışma imkanının olmadığını belirtmesi de (Aktaran: Boppe, 1998, s. 50- 51) resmettiği kişinin elçilik çevresinden olma ihtimalini arttırmaktadır. Ayrıca, Pera’da bulunan Viyana Sarayı, Rus Sarayı ve İsveç Sarayı konum olarak bir üçgen oluşturmakta olup İsveç Sarayı’nın manzarası da diğerleri gibi Sarayburnu’na bakmaktadır (Görsel 14). Bu bağlamda, Favray’ın İsveç Sarayı’nda aynı manzara önünde, İsveç elçisini resmetmiş olma ihtimali mümkündür.



Görsel 14: Komidas Kömürciyan, Sarayburnu Panaroması, Celsing Koleksiyonu (Renda, 1989, s. 33).

⁸⁵ Gustaf Celsing (1723- 1789) ve kardeşi Ulric Celsing (1731- 1805) ile ilgili bkz. Findley, C., Vaughn (2019). *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans: Mouradgea d' Ohsson and His Masterpiece*. Leiden, Boston: Brill, 9.

⁸⁶ Gustaf Celsing’in portresi için bkz. Boethius, Bertil (ed.) (1929). Gustaf Celsing. In, *Svenskt Biografiskt Lexikon* (pp. 216). Stockholm: Riksarkivet.

Bu noktada akıllara, ressamın başka bir figürü, örneğin Avrupalı bir tüccarı, başka bir ortamda çizerek alışık olduğu arka fonu, diğer çalışmalarından faydalanarak çalışmasına taşımış olma ihtimali gelebilir. Fakat sanatçının, Malta şövalyesi Turgot'a yazdığı mektupta, farklı ortamlarda çalışmadığından dolayı yakındığından ve hep aynı ortamda resimler üretmek zorunda kaldığından bahsettiği görülmektedir.

Resim 3 ile yaklaşık olarak aynı tarihlerde yapılmış, Favray'ın bir Avrupalıyı daha resmettiği başka bir çalışması daha vardır (Resim 4). Bu resimde, sırtını bir ağaca yaslayarak bir doğa manzarasının önünde oturan genç bir erkek tasviri yapılmaktadır. Fon olarak ise bu sefer, renklerin iç içe geçtiği bir gökyüzü altında bir dağ manzarası betimlenmiştir.



Resim 4: Antoine de Favray, Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı, tüyb, 146x 119 cm, yak.1762- 1771, ©, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 65).

Favray'ın Vergennes Kontu Gravier (Resim 1), Vergennes Kontesi (Resim 2) ve Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı (Resim 3) tablolarına çok benzer bir kompozisyonda tasvir edilen bu figür, stilize edilmiş bitkisel motifleri olan, Türk halılarına benzetilmeye çalışılmış bir serginin üzerinde oturmaktadır. Sağ kolunu, kenarına kalınca sarı bir şerit geçirilmiş, kahve renginde bir mindere yaslamış, aynı

Kont Gravier gibi sağ bacağını altına toplayıp sol bacağını da dizden kırarak ayağını, bu serginin üzerine basmıştır. Sol elini sol dizine koyan figür, sağ elinin işaret parmağı ile de yeri göstermektedir.

Figür, siyah kavuğunun üzerindeki beyaz destarını alnının üzerine düğümü gelecek şekilde sarmıştır. Fakat bu sefer Resim 1 ve 3'teki destarların üzerindeki sarı şerit resmedilmemiştir. Elbise olarak da açık mavi, önde küçük düğmeleri olan bir iç elbise tercih etmiştir. Beline, Osmanlı erkeklerinin sıklıkla kullandığı önden düğümlü Türk kuşağı⁸⁷ olarak adlandırılan bir kemer bağlamış, üst giysi olarak da önceki resimlerdeki figürlerin giydiği kısa kollu kaftanın tersine uzun kollu kontoşu⁸⁸ anımsatan bir kaftan giymiştir. Elbisesinin içinden Kont Gravier'in de aynı şekilde giymeyi tercih ettiği kırmızı şalvarı görülmektedir. Şalvarın altından görünen pabucu ise şalvarının biraz yukarıya doğru sıyrılmasından dolayı Kont Gravier'in pabucunun aksine daha net bir şekilde seçilebilmektedir. Bu sebeple, ayağına yemeni gibi üzeri açık ve kısa kenarlı bir pabuç yerine sarı sahtiyandan yapılmış, kısa konçlu, mest olarak da tabir edilen çediği (Pakalın, 1993a, s. 339) anımsatan bir pabuç giydiği kanısına varılabilir. Bilindiği gibi genelde çedikler, üzerlerine aynı renkte bir ayakkabı ya da terlik giyilerek kullanıldığından (Pakalın, 1993a, s. 339, 505) figürün hemen sağında çediği ile aynı renkteki terliği bulunmaktadır.

Kapalı kompozisyon düzeni ile gerçekleştirilen eserde, ağacın dalları ve figürün oturuş yönü itibari ile diyagonalik ön plana çıkararak yeknesaklığın önüne geçilmiş, fondaki açık form kullanımı ile lekeliğin doğal bir sonucu olarak tonal renklerin kullanımı tercih edilmiştir. Arka plandaki renklerin iç içe geçtiği bu

⁸⁷ Bazı kaynaklarda 'Türk kuşağı' ya da 'Osmanlı kuşağı' olarak adlandırılan, o dönemde genelde erkeklerin bellerine birkaç sıra halinde doladıkları, kemer görevi gören kumaşların Osmanlı moda geleneğinde, sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Bu kumaş şeklindeki kemer kullanımını bazı kadın kıyafetlerinde de görmek mümkündür. Ayrıca, kumaştan yapılan bu kemerlerin tam göbek hizasına gelen kısmına düğüm atılması da bazı kıyafetlerde karşımıza çıkmaktadır. Düğümlü kemer takılması, o kemeri takan kişinin yüksek mevkide olduğuna işaret etmektedir (Vidic vd. (haz.), 2005, s. 282).

⁸⁸ Macarcadan geçme bir tabir olan 'kontoş' (Pakalın, 1993b, s. 293), geniş ve devrik kürklü yakası olan, kapanıçeden uzun kollu olması itibariyle ayrılan, bu kolların da yen kısmı dar olan bir üst libastır (Koçu, 1969, s. 158).

lekesellik, ana konuda yerini daha renkçi bir anlatıma bırakmıştır. Figürün giysilerinde, kırmızı gibi sıcaklığı net olan bir renkten, mavi gibi soğuk bir renge geçiş oldukça belirgin bir şekilde sağlanmıştır. Dış mekan tasarımı olan bu çalışmada, figür sağ taraftan gelen bir ışıkla aydınlatılmakta olup, bu etki resimdeki renklerin ton ve kroma ilişkisi ile alakalıdır. Rengin kendi ışığındaki parlaklık şiddeti sayesinde elde edilen ışıklandırma, gölgelendirmeler ile de desteklenmiştir.

Bu resim, Avrupalıların Türk kompozisyonu ile resmedildiği sahnelerin kısa bir özeti gibidir. Çünkü Batılı ressam, ne zaman bir Avrupalıyı Türk giysileri içinde, ‘Türk gibi’ betimleseler, hep bu ve buna benzer şemaları örnek almışlar, belli kalıplar dahilindeki bu klişeleri, sadece ufak değişikliklerle kendi eserlerine aktarmışlardır.

Resim 1 ve 3’teki figürlerin oldukça itinalı tasvirlenen süslemelere sahip elbiseler ile betimlenmelerine rağmen bu eserde figür, saten görümlü, sade bir elbise tercih etmiştir. Bu da seyircide bahsi geçen önceki resimlerdeki giysilerin daha özenli seçildiği izlenimini uyandırmaktadır. Buna ek olarak, bu resimdeki destarda, Resim 1 ve 3’te görülen sarı şerit uygulaması bulunmamaktadır. Bilindiği gibi, Osmanlılarda kavuğun üzerinde görülen sarı şerit, özellikle sadrazamların ve vezirlerin giydiği kallavilerde⁸⁹ ve genellikle şeyhülislamın giydiği örfi serpuşlarında sıkça görülmektedir (Kökrek, 2015, s. 52). Bu nedenle, Resim 1 ve 3’te görülen sarı şerit kullanımları, kallavilere yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Osmanlı’da kallavileri, sadrazam ve vezirler gibi üst düzey görevlerde bulunanların giymelerinden dolayı (Kökrek, 2015, s. 52) resimdeki figürlerin bu mertebelerle özdeşleştirildiği yargısına varılabilir. Resim 1 ve 3’te bu sarı şeridin kullanılıp, bu resimde kullanılmaması ve figürün giysilerinin diğerlerine göre daha sıradan olması da akıllara bu figürün üst düzey bir statüsünün olmadığı fikrini getirebilir. Resmin orijinal isminden bir Avrupalı olduğunu öğrendiğimiz figür, Osmanlıda yaşayan bir levanten ya da Osmanlı ile ticaret yapan bir tüccar olabilir. Resmin arka fonunda

⁸⁹ Kallavi ve örfi serpuşları ile ilgili bilgi için bkz. Kumbaracılar, İzzet (t.y.). *Serpuşlar*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 11, 18.

Favray'ın genelde kullanmayı sevdiği elçilik binalarının pencerelerinden görünen Sarayburnu manzarası yerine bir doğa manzarasının yapılması da bu fikri destekler niteliktedir. Fakat burada akla takılan nokta ise, figürün belindeki kemerdir. Figürün belinde, Resim 1 ve 3'te görülen kuşaktan daha ince, bir ipi anımsatan ve ortası düğümlü bir kuşak görülmektedir. Osmanlı kuşakları genelde kumaşların birkaç sıra halinde dolanmasıyla oluşmakta olup önemli mevkilerde bulunan kişilerin kuşaklarının göbek hizasında düğümlendiği de bilinmektedir (Vidic vd. (haz.), 2005, s. 282). Figürün belindeki kuşağın orta noktasında bir düğümün olması, seyirciyi hemen bu kişinin yüksek statüye sahip biri olduğunu düşünmeye itmiştir. Fakat, kemerin Osmanlı kuşakları ile tam olarak örtüşmeyen ama onu andıran tarzda bir kemer olması, bu fikri sorgulamamıza neden olmuştur. Büyük olasılıkla, bu resmi yaptırabilmek için anlık olarak bu giysiyi giyen figür, bu düğümlü kemeri gerçek sembolik anlamında kullanmamıştır. Sadece Osmanlı giysi geleneğinin bir parçası olduğunu bildiği için bu kuşağı takmış, takarken de iki üç kez dolayacağı yere bir kere dolayarak bazı Osmanlılarda gördüğü gibi bir de düğüm atmış olabilir. Figür, muhtemelen hiçbir sembolik kullanıma gönderme yapmadan, sorgulamadan sadece Türk gibi görünmek adına kuşağı bu şekilde bağlamıştır.

Favray Türk temalı resimlerinde, Türk'e ait olmayan ama Türk kavramını anımsatan bazı öğeleri kullanmayı sever. Buna güzel bir örnek de Favray'ın otoportre çalışmasında (Resim 5) karşımıza çıkmaktadır. Bu otoportre çalışmasındaki ayrıntılar, Türk izlenimi verse de birebir Türk kavramı ile örtüşmeyen özelliktedirler.

Favray otoportre çalışmasında, Resim 3'teki manzaraya benzer bir arka fon ile sağ eli cebinde, sol tarafına doğru dönmüş, başı seyirciye doğru bakacak bir şekilde kendini resmetmiştir. Bilindiği gibi, portrelerde tam cepheden ve profil duruşlar yerine monotonluktan çıkmak adına diyagonal duruşlar tercih edilir. Ayrıca figürlerin başını sağa, sola çevirmesiyle de bu sağlanır ve resme bir hareketlilik kazandırılır. Favray da burada diyagonal bir duruş yakalamak adına kendini bu şekilde betimlemiştir.



Resim 5: Antoine de Favray, Antoine de Favray'ın Otoportresi, tüyb, 79x 63 cm, 1778, © Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden).

Antoine de Favray, kendi portresini yaparken kiremit rengine benzeyen taba üzerine bej, kürk yakalı kaftanı andıran bir üst giysisi tercih etmiş ve yine tamamı bej renkli kürkten yapılmış bir başlık takmıştır. Başlığın tepesi ve tepenin kenarlarla birleşme noktası da aynı içine giydiği düğmeli gömleği ve dış giysisi gibi kiremit renginin tonlarındadır. Resmin tam bittiği noktada kalmasından dolayı az bir bölümü seçilebilen, Türklerin taktığı kuşakları andıran, kahverengi renkli bir kuşağı beline bağladığı görülmektedir. İçine giydiği gömleğin üzerine taktığı sarı renkli zincire geçirilmiş, içinde dekoratif, haç şeklini anımsatan, daire şeklinde bir kolye ucu olan ve boynuna doladığı siyaha çalan gri renkteki fuları, Favray'ın Avrupalı yanının yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle, bu çalışmadan önceki Favray resimlerinin aksine, Favray'ın kendini betimlediği bu resimdeki giysi tercihi, Türk giysi geleneğine gönderme yapmasına rağmen tam olarak Türk giysi özellikleri taşımamaktadır. Özellikle boğazına doladığı fular ve haçı anımsatan kolye ucu gibi ayrıntılar Favray'ın Avrupalı kimliğine vurgu yapmaktadır. Favray'ın Türk insanını yerinde gözleme olanağına ve Türk kültürüne on yıl gibi uzunca bir süre hakim olmasına rağmen (Cutajar, 1982, s. 37), bazı giysi ve aksesuarlarını Türk imgelemine sadece gönderme yapan özellikli tercih etmesi manidardır. Resimdeki öğelerin aralarına kendi kültüründen bazı imgeler yerleştirmesi, sanatçının kendi kimliğinden ödün vermediğini kanıtlamak istemesinden kaynaklanabilir.

Bilindiği gibi Malta o dönemde, Hıristiyanlık için çok önemli olan St. John şövalyelerinin kalesi olan, katı bir Katolik inancına ve pek çok Katolik kilisesine sahip bir adadır (Aksu, 2016, s. 62). Roma'da doğan ve uzun yıllar Malta'da yaşayan biri olarak Favray'ın da katı bir Katolik anlayışına sahip olduğu bilinmektedir (Cutajar, 1982, s. 37). Bu nedenle, müslüman bir toplumda belli bir süre yaşamış olması, onu kendi kimliğini sorgulamaya ve çevresine kendi inançlarından vazgeçmediğini ispatlamaya itmiş olabilir. Bunu da muhtemelen Hıristiyanlığın en önemli liturjik imgelerinden olan haçı anımsatan kolye ucunu, resmin merkezine yerleştirerek gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Figürün arkasında, kat yerlerinde ışığın oluşturduğu valör etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği koyu yeşil renkte bir perde ve bu perdenin hemen yanında

figürün sol kolunu yasladığı yerin altından bir deniz manzarası ve denizin üzerinde de bir yelkenli görülmektedir. Figürün sol kolunun üzerinden ise denizden biraz daha ilerde ve yüksekçe bir tepede, gri, mavi, sarı renkli bulutların altında yer alan, etrafı ağaçlarla çevrili, dört minareli bir cami seçilmektedir (Görsel 15). Bu caminin mimari özellikleri, Favray'ın bu resmin arka fonu ile benzerlik gösteren diğer çalışması 'Türk Giysileri İçinde Bir Avrupalı' resmine (Resim 3) göre daha net bir şekilde görülmektedir. Sultanahmet meydanının ve Ayasofya'nın denizle olan konumu, yapının ana kubbesinin ve yarım kubbelerinin tasarımı, caminin minare dizaynı, minarelerinin tek şerefeli oluşu ve payandalarının konumlanış şekilleri göz önünde bulundurulduğunda caminin, Ayasofya olabileceği ihtimali oldukça yüksektir. Avrupalı ressamın İstanbul ile ilgili yaptıkları resimlerde yer alan cami manzaralarının genelini, Ayasofya hayal edilerek ya da Ayasofya ile ilişkilendirilerek yapıldığı bilinmektedir. Ayrıca, Favray'ın resimlerinin çoğunluğunda Sarayburnu manzarasının kullanılması da bu caminin Ayasofya olduğu fikrini bir anlamda desteklemektedir.



Görsel 15: Antoine de Favray, Antoine de Favray'ın Otoportresi'nden ayrıntı, tüyb, 79x 63 cm, 1778, © Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden).

Sanatçının, 1771 yılında İstanbul'dan Malta'ya geri döndüğü bilinmektedir (Cutajar, 1982, s. 37). Buradan hareketle, tarihi itibarıyla Malta'da tamamlanan bu eserdeki bu cami çalışmasını, sanatçı muhtemelen önceki şemalarından faydalanarak yapmıştır. Daha önceki eserlerinde bu kadar yakından ve ayrıntılı bir cami görünmese de, artık ustalığının altın çağını yaşayan bir sanatçı için, bu camiyi

çizmek zor olmasa gerektir. Bu resimden esinlenilerek yaklaşık olarak 1780 yılında yapılan, bu eserin birebir aynısının minyatürü olan çalışmada (Görsel 16) ise Giuseppe Macpherson (1726- 1780)⁹⁰, resme cami manzarasını eklememiştir.



Görsel 16: Giuseppe Macpherson, Antoine de Favray, fildişi üzerine yağlıboya, minyatür, 6, 5x 5, 1 cm, yak. 1780, © Her Majesty Queen Elizabeth II, Royal Collection Trust, Londra, 2019 (Royal Collection Trust yönetiminden).

Plastik bağlamda, Resim 5’te sıcak- soğuk renk çarpışmasının yaşanmamasından, tekdüze bir renk kullanımının tercih edilmesinden ve porte çalışması olmasından kaynaklı olarak resim belli bir noktadan sonra durağanlaşmış fakat yatay hatların yoğunlukta olduğu bu resimdeki figürün sağ ve sol kolunu kıvrması sayesinde duruşuna kazandırılan diyagonallik, resmi hareketlendirmiştir. Figürün giysisinde sadece sıcak renk kullanımı, gökyüzündeki mavi, gri, sarı renklerin ahenkli geçişlerine rağmen resmi renk bağlamında statikleştirmiştir. Eserde, sanatçının pek çok resminde olduğu gibi, bir büyükelçilik sarayından dışarı bakan bir manzaraya karşı resmini yaptığı varsayılabilir. Denge açısından asimetrik bir düzen uygulanmış olmasına rağmen bu kurulum, iyi organize edilmiş olup seyircinin gözünü yormamaktadır. Favray’ın portrelerinde genelde benzer ışık- gölge

⁹⁰ Giuseppe Macpherson ile ilgili bkz. Elwes R., Layton (2000/2001). Giuseppe Macpherson 1726- c 1780: Self- Portraits in Miniature. *The British Art Journal*, 2 (2), 53- 57.

anlayışı vardır. Resimlerinde sıklıkla sağ taraftan gelen, yapay bir ışık kullanan ressam, bu resminde de aynı yöndeki ışıkla figürün sağ profilini aydınlatırken, sol tarafını gölgede bırakmıştır. Bu da dönemsal olarak Barok sonu olan bu eserde, belli noktaya gelen, bariz Barok ışığı anlayışının biraz daha yumuşatılarak resme yedirildiğini göstermektedir.

Antoine de Favray'ın bazı çalışmalarındaki gibi, figürün arkasına cami imgesi yerleştirmek, resimlerinde Türk göndermesi yapan o dönem ressamlarının resimleri için oldukça sık görülen bir uygulamadır. William Beechey'nin⁹¹ Thomas Hope'u⁹² resmettiği portre (Resim 6) de bunları örneklendiren çalışmalardan biridir. Bu eserde ressam, koyu renk bulutlarla kaplı bir gökyüzünün altında heybetli bir şekilde ayakta duran Thomas Hope'u, onun arkasına yerleştirilmiş ağaçları ve bir külliye gibi görünen bir camiyi resimlemiştir. Caminin görünen iki minaresinden seyirciye doğru olanının tamamı seçilebilmektedir. Üç şerefeye sahip olan bu minarenin kaide kısmı, külliye beden duvarından bağımsız, bu duvarın dış tarafına yerleştirilmiş bir şekilde tasvirlenmiştir.

⁹¹ Önemli İngiliz portre sanatçılarından olan William Beechey (1753- 1839), öğrencilik yıllarında bile çok başarılı işlere imza atmış ve hatta erken dönemlerinde Sir Joshua Reynolds'ın (1723- 1792) eserlerinin kopyalarını yapmaya başlamıştır (Roberts, 1907, s. 8). Beechey, hem kim olduğu belli olmayan, anonim portreler yapmış, hem de içlerinde kral ve prenslerin olduğu önemli isimlerin resimlerini yapmıştır (Roberts, 1907, s. 16- 17). William Beechey için bkz. Redgrave, Richard ve Redgrave, Samuel (1981). *A Century of British Painters*. New York: A Phaidon Book Cornell University Press, 131- 133.

⁹² Thomas Hope (1769- 1831), Hollandalı, zengin ve oldukça nüfuzlu olan, bankacı bir aileye mensuptur. Ailesinin devam ettirdiği işle ilgilenmek yerine kendini sanata adanmış ve 1787- 1795 yılları arasında Avrupa'da, Yakın Doğu'da ve Orta Asya ülkelerinde seyahatler gerçekleştirmiştir. 1799 yılında Londra'ya yerleşerek antikalar konusunda uzman olan Hope, dekorasyon ve mobilya konuları ile ilgili yazdığı pek çok kitapla tanınmıştır. Ayrıca Yunanistan, Türkiye ve Mısır gezilerinden aldığı ilhamla orada tanık olduklarını tasvirleyen çizimler yapmıştır (Kelly, 2004, s. 83). Thomas Hope ile ilgili bilgi için bkz. Rifat, Samih, Kıbrıs, Barış, Akkoyunlu, Begüm (ed.) (2010). *İmparatorluktan Portreler Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*. (3. Baskı). (Danışmanlar: Günsel Renda ve Zeynep İnankur). İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı, 68. Thomas Hope'un düşünceleri ve sanat anlayışı için ayrıca bkz. Watkin, David, Hewat- Jaboor, Philip, vd. (2008). *Thomas Hope: Regency Designer*. New Heaven, London: Yale University Press (for) The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture.



Resim 6: Sir William Beechey, Thomas Hope, tüyb, 221, 6x 168, 9 cm, yak. 1798, © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden).

Üzerinde farklı mimari ve dekoratif süslemeleri olan bir mimari ögenin yanında, ayakta betimlenen Hope, genelde gayrimüslimlerin giydiği kırmızı yemenisi (İmre, 2016, s. 200), turuncu, diz altında biten çakşırı⁹³, beline birkaç sıra halinde sardığı kuşağı ve bu kuşağın içine yerleştirdiği hançerinden görülebildiği kadarıyla içine, düğmelenmiş bir şekilde kırmızısını, dışına da önü açık olarak nefli yeşilini giydiği sarı işlemeli, kadife cepkenleri (fermene)⁹⁴ ile resimlenmiştir. Ayrıca figür, sağ omzundan aşağıya doğru sarkan, üzerinde sarı işlemleri olan şalı, başında Osmanlılar'da genelde kalyoncuların⁹⁵ başlarına taktığı mukaddem⁹⁶ (Koçu, 1969, s.176- 177; Pakalın, 1993b, s. 575) ismi verilen serpuşu ve elinde tütün çubuğu ile tasvirlenmektedir. Sol eliyle bu çubuğu tutarken sağ elini de belindeki kuşağın üzerine koymuştur. Tam boy portre resmi olan bu çalışmada, cepheden tasvirlenen Thomas Hope, başını sağ tarafa doğru çevirerek seyirciye bakmamaktadır.

Thomas Hope'un resimde üzerinde bulunan cepkenlerin orijinaleri (Görsel 17 ve Görsel 18), Hope'un resmedildiği tablonun da aralarında bulunduğu National Gallery koleksiyonunda halen sergilenmektedir. Bu nedenle, Thomas Hope'un giydiği bu kıyafetlerin hayali olarak tasarlanarak resmedilmediği, Türkiye'ye geldiği bilinen Hope'un (Kelly, 2004, s. 83) bu giysileri, Türkiye ziyaretinde aldığı düşünülebilir. Resimde kullanılan diğer giysi ve aksesuarların da oldukça gerçeğe yakın olmaları da muhtemelen bu sebepten dolayıdır.

⁹³ Çakşır, paçası diz kapağının üstünde yer alan, bacağın alt baldır kısmını açıkta bırakan giysidir (Koçu, 1969, s. 59- 61; Erken, 2016, s. 307).

⁹⁴ Cepken ve fermene ilgili bilgi için bkz. Koçu, E. Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, 51- 52, 111- 112.

⁹⁵ Kalyoncu, Osmanlılar'da deniz eri olarak çalışan kişi olarak tanımlanmaktadır (TDK, 1998b, s. 1177). Bu konu ile ilgili bkz. Örenç, F., Ali (2019). Kalyoncu. *TDV İslam Ansiklopedisi, Ek- 2*, 10- 13. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Kalyonculuk ile ilgili ayrıca bkz. Bostan, İdris (2004). Kadırga'dan Kalyon'a XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Gemi Teknolojisi'nin Değişimi. *Osmanlı Araştırmaları*, 24, 65- 86.

⁹⁶ Mukaddem, Osmanlı'da kalyoncuların, kalyon leventlerinin, levent külahlarının, feslerinin üstüne sardıkları 'saçaklı puşuya' denir (Koçu, 1969, s. 176- 177; Pakalın, 1993b, s. 575). Pakalın, 1993 yılında yazdığı eserinde, mukaddem kelimesini bu anlamı ile kullanmakla beraber 'makdem' kelimesi için ise ucuna saçaklı puşi sarılı fes tanımlaması yaparak makdemi fesin kendi adı gibi göstermektedir (Pakalın, 1993b, s. 393). Koçu ise bu görüşe Divan Edebiyatı'nın ünlü isimlerinden Nedim'in (1681- 1730) tasvirlerinden de destek olarak karşı çıkmaktadır (Koçu, 1969, s. 177).



Görsel 17: Anonim, Thomas Hope'a ait işlemeli cepken, altın payetli, renkli, ipek iplik nakışlı ve tel örgü kaplı düğmeleri olan, tel örgülü ve tel iplik nakışlı, kırmızı kadife, 1787-1795, Envanter Numarası: D31702, 2019 © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden).



Görsel 18: Anonim, Thomas Hope'a ait işlemeli cepken, altın payetli, renkli, ipek iplik nakışlı ve tel örgü kaplı düğmeleri olan, tel örgülü ve tel iplik nakışlı, yeşil kadife, 1787-1795, Envanter Numarası: D31703, 2019 © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden).

William Beechey'nin yaklaşık olarak 1798 yılına tarihlendirilen 'Thomas Hope' tablosunun birebir aynısını 1805 yılında Henry Bone (1755- 1834)⁹⁷, kendi çalışmasına taşımış ve aynı resmin minyatürünü yapmıştır (Görsel 19). Pera Müzesi'nde sergilenen bu tablonun arka yüzünde Hope'un Doğu'da giydiği 'Galcondgi' giysisi içinde tasvir edildiği belirtilmiş olup resmin Choiseul-

⁹⁷ Henry Bone ile ilgili bilgi için bkz. Walker, Richard (1999). Henry Bone's Pencil Drawings in the National Portrait Gallery. *The Volume of the Walpole Society*, 61, 305- 367.

Gouffier'in *Voyage Pittoresque de la Grèce* adlı albümündeki 'Kalyoncu' gravürüyle benzeştiği ile ilgili düşünceler de mevcuttur (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 68).



Görsel 19: Henry Bone, Thomas Hope'un Türk Giysileri İçinde Portresi, bakır üstüne emaye, 29 x 21 cm, 1805, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 69).

Dış mekan tasarımı olan Resim 6'daki Beechey'nin çalışmasında, tütün çubuğunun diyagonalliği ya da figürün sağ kolunu kırışı, resmin genelini dikey hatların hakimiyetinde kalmasını engelleyememiştir. Kapalı kompozisyon düzeninde yapılan resimde ressam, fon ve konu arasında uyum yakalayabilmek adına kontrast renkleri tercih etmiştir. Ressam, Hope'u ön plana çıkarmak için sıcak renklerden faydalanarak tasvirlediği figüre, sağ taraftan gelen bir ışık göndermiş ve figürü daha aydınlık tutmuştur. Fonda ise daha karanlık ama renklerin yumuşak geçişlere sahip olduğu ve keskin konturlarla ayrılmayan bir hava hakimdir. Başka bir deyişle, fonda açık form anlayışıyla lekesele bir üslup tercih edilmiştir.

William Beechey hakkında elimizde olan sayılı kaynaktan edindiğimiz bilgiye göre sanatçı, Türk topraklarına hiç gelmemiştir (Redgrave vd., 1981, s. 131- 133). Bu çalışmanın yapıldığı yıl olan 1798 yılından beş yıl önce, Kraliçe Charlotte (1761-1818) tarafından kraliyet ailesinin portre sanatçısı olarak tayin edilen Beechey,

kraliçe gibi Kral III. George'un (1760- 1801) da portrelerini yapmıştır. Ayrıca, 1798 yılında da şövalye olarak ilan edilerek, kraliyet ailesi tarafından onurlandırılmıştır (Redgrave vd., 1981, s. 131- 132). Bu bağlamda, sanatçının böylesi aristokratik bir ortama dahil olduğu bir dönemde, Türk topraklarını görmeden bu çalışmayı yapması oldukça ilginçtir. Bu resmi, hayali bir anlayıştan çıkarıp gerçekçi kılan nokta ise, resmin ana figürü olan Thomas Hope'un Türk topraklarına gelmesi (Kelly, 2004, s. 83) ve muhtemelen oradan getirdiği giysilerle resmedilmesidir. Burada ortaya çıkan soru ise, ressamın, Hope'un aksine Türk kavramı ile ilgisinin olmamasına rağmen resimde fon olarak bir camiyi nasıl bu kadar ayrıntılı betimleyebildiğidir. Daha önce Doğu'ya yolculuk yapmamış ve gerçek ortamında bir cami görmemiş bir sanatçının bu kadar ayrıntılı bir cami resmetmesi oldukça düşündürücüdür.

O dönem İngiltere'sinde, Beechey'nin eserlerini yaparken örnek aldığı isimlere bakıldığında, bu örneklerde bu kadar ayrıntılı bir cami tasvirine rastlanmamaktadır. Beechey için çok önemli bir yere sahip olan ve onun eserlerini kopyaladığı Sir Joshua Reynolds'ın (1723- 1792) Türk etkisi uyandıran bazı eserleri bulunmakta olup bu eserler genelde Türk giysileri ile resmedilmiş kadın portreleridir ve bu eserlerin içinde resmin ana figürü Thomas Hope'un arkasındaki gibi ayrıntılı resmedilen bir cami örneği de bulunmamaktadır⁹⁸.

Thomas Hope, Yunanistan, Türkiye ve Mısır gezilerinden sonra, orada gördüklerini tasvirleyen çizimler yapmıştır (Kelly, 2004, s. 83). Yunan ve Türk kültüründen örnekler taşıyan bu çizimlerin içinde Osmanlılara ait cami, anıt, çeşme gibi pek çok örnek bulunmaktadır (Görsel 20, 21, 25). Thomas Hope'un çizimleri oldukça ayrıntılı betimlemeler olup William Beechey'nin resimlediği detaylı cami tasvirinden yola çıkarak Beechey'nin Hope'un çizimlerinden esinlendiğini söylemek mümkün olabilir. Çünkü bu kadar ayrıntılı bir fon çizebilmesi için bir sanatçının mutlaka bu görseli net bir şekilde analiz etmesi gerekir.

⁹⁸ Sir Joshua Reynolds'ın çalışmaları için bkz. Thompson, N., S., Elbert (1917). The Discourses of Sir Joshua Reynolds. *Modern Language Association*, 32 (3), 339- 366.



Görsel 20: Thomas Hope, Sultanahmet Camii ve Hipodromdan bir görünüm, kağıt üzerine suluboya, 12x 44, 5cm, 18. yy., © Benaki Müzesi, Atina (Tsigakou ve Moraitou, 2016, Resim 44).

Resim 6'daki caminin tamamı görünmemesine rağmen, resimdeki ipuçlarından, o dönem Avrupa resimlerinde genelde Sarayburnu manzarasının kullanılması eğiliminden ve Hope'un Sultanahmet Camii çiziminden (Görsel 20) yola çıkarak caminin Sultanahmet Camii ile oldukça benzer özelliklere sahip olduğu düşünülebilir. Eserin müze bilgilerinden anlaşıldığı üzere tablo, yaklaşık olarak 1798 yılına tarihlendirilmektedir. Mavi Cami olarak da bilinen, Sultan I. Ahmet (1603-1617) tarafından inşa ettirilmiş Sultanahmet Camii'nin temeli ise 1610 yılında atılmış, cami, 1617 yılında ibadete açılmıştır⁹⁹ (Nayır, 1975, s. 46). Dolayısıyla, bu tablo yapıldığında Sultanahmet Camii, çoktan konum olarak Sarayburnu silüetindeki yerini almıştır. Eserdeki caminin ince, zarif, üç şerefeli minare tasarımları ve bir külliye anlayışı içine yerleştirilmiş ana yapısındaki kubbe tarzları da ilk bakışta seyircide çalışmadaki caminin Sultanahmet Camii olabileceği fikrini uyandırmaktadır. Fakat bu düşünce, Thomas Hope'un yanında durduğu mimari öge derinlemesine incelendiğinde farklı şekilde yorumlanabilir. Çünkü Hope'a ait III. Ahmet Çeşmesi¹⁰⁰ çizimine bakıldığında (Görsel 21), Hope'un kendine has bir üslupla betimlediği sebil eteği

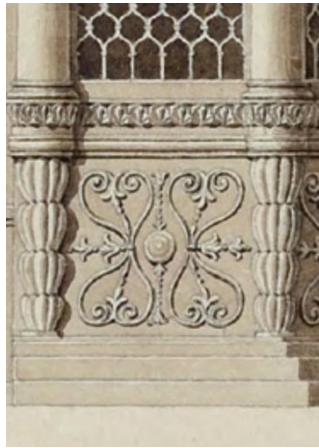
⁹⁹ Yedi yıllık bir uğraş sonucu 1617 yılında ibadete açılan caminin içinde bulunduğu külliye'nin tamamı bu tarihte bitirilememiş, caminin yanında sadece hünkar kasrı, dış avlu duvarları ve arasta bu yılda tamamlanabilmiştir (Nayır, 1975, s. 46). Sultan Ahmet Camii ile ilgili ayrıca bkz. Ayvansarayi, Hüseyin Efendi, Ali Satı Efendi ve Süleyman Besim Efendi (2001). *Hadikatü'l-Cevami (İstanbul Camileri ve Diğer Dini- Sivil Mimari Yapılar)*. (1. Baskı). (haz. Ahmed Nezih Galitekin). İstanbul: İşaret Yayınları, 57- 61.

¹⁰⁰ III. Ahmet Çeşmesi ile ilgili bilgi için bkz. Koçyiğit, Filiz (2019). Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 21. *Uluslararası Orta çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, (Özel sayı), 13. 339- 354.

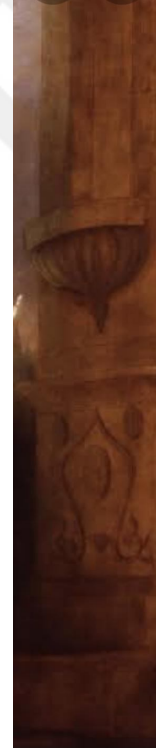
süslemelerinin (Görsel 22), Resim 6'da Hope'un yanındaki kıvrım dallı bitkisel bezemeler ile benzeştiği görülmektedir (Görsel 23). Hope'un yanındaki bu süslemeler, III. Ahmet çeşmesindeki süslemelere göre daha stilize edilmiş bir formda da olsa, yine de tuval üzerine yağlı boya ile çalışılmış bir esere göre Görsel 22'deki süslemeler ile ortak noktalarının olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir.



Görsel 21: Thomas Hope, III. Ahmet Çeşmesi çizimi, suluboya, 29x 44, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden).



Görsel 22: Thomas Hope, III. Ahmet Çeşmesi çiziminden ayrıntı, suluboya, 29x 44, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden).



Görsel 23: Sir William Beechey, Thomas Hope resminden ayrıntı tüy, 221,6x 168,9 cm, yak. 1798, © National Portrait Gallery, Londra, 2020 (National Portrait Gallery yönetiminden).

Bu süslemelerin benzerliği, Hope'un III. Ahmet Çeşmesi yanında durup arkasını Ayasofya Camisi'ne doğru dönerek poz verdiği ihtimalini de akıllara getirmektedir. Çünkü bilindiği gibi III. Ahmet Çeşmesi ve Ayasofya Camii, konum olarak resimdeki kompozisyonla uyuşmaktadırlar (Görsel 24). Fakat, eserdeki caminin çalışmadaki tasarımı itibari ile Ayasofya Camisi'nden çok Sultanahmet Camii ile benzerlik göstermesi, ressamın resmedilen yeri ve kavramları bilmeden, sadece elindeki çizimlerden faydalanarak resimdeki kavramları çizdiğini akıllara getirebilir. Dolayısıyla, ressam sadece gördüğü çizimleri, kendi süzgecinden geçirerek tuvaline aktarmaya çalışmış olmalıdır. Ressamın yapıları, yerinde inceleme olanağı olmadığı için Hope'un Sultanahmet Camii çizimini, Ayasofya Camii konumu için kullanması da beklenen bir durumdur.



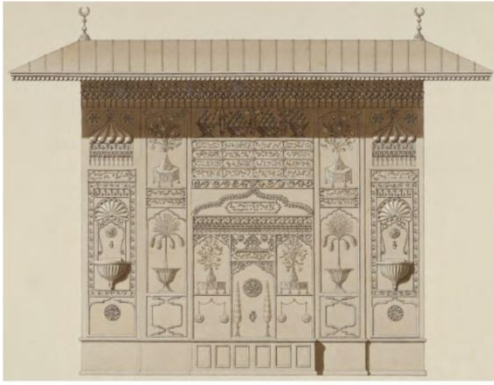
Görsel 24: III. Ahmet Çeşmesi'nden Ayasofya Camii'ne bakış, 2020 (Caner Cangül¹⁰¹ arşivinden).

Ayrıca Resim 6'da, bu süslemelerin biraz üzerinde görülen dilimli istiridye kabuğu şeklini anımsatan mimari süslemenin (Görsel 23) de Thomas Hope'un çizimlerinde sıkça kullandığı bir tezyini unsur olarak Hope'un Görsel 25'te betimlediği İstanbul'un Beyoğlu semtinde yer alan Bereketzade Çeşmesi¹⁰² tasvirinde, çeşmenin aslında da yer alan (Görsel 26), Görsel 23'tekine çok benzer dilimli süslemeli sulukların bulunduğu görülmektedir. Bu tür benzer tezyini öğelerin varlığı, Thomas Hope'un Osmanlı topraklarına gelmesinden dolayı (Kelly, 2004, s. 83), bu

¹⁰¹ Arşivinden faydalanmamıza izin veren Sayın Caner Cangül'e teşekkür ederiz.

¹⁰² Bereketzade Çeşmesi ile ilgili bilgi için bkz. Barışta, H., Örcün (1989). *İstanbul Çeşmeleri Bereketzade Çeşmesi*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

topraklardaki eserleri yakından inceleyerek bu eserlerdeki ayrıntıları kendi çalışmalarına aktarıp Beechey'nin de Thomas Hope'un bu çizimlerdeki örneklerden yola çıkarak çalışmasına, bu desenlere yakın tarzda desenler eklediğini bir anlamda kanıtlamaktadır. Başka bir deyişle, daha önce Türk topraklarına gelmediği bilinen Beechey'nin (Redgrave vd., 1981, s. 131- 133) mimari anlamda bu kadar ayrıntılı tasvirler yapabilmesi, seyircide Hope'un çizimlerinden faydalandığı etkisini uyandırmaktadır. Aksi takdirde, daha önce bu tarzda desenler ve yapılar görmemiş bir sanatçının, gerçeğe böylesine yakın eserler vermesi oldukça zordur.



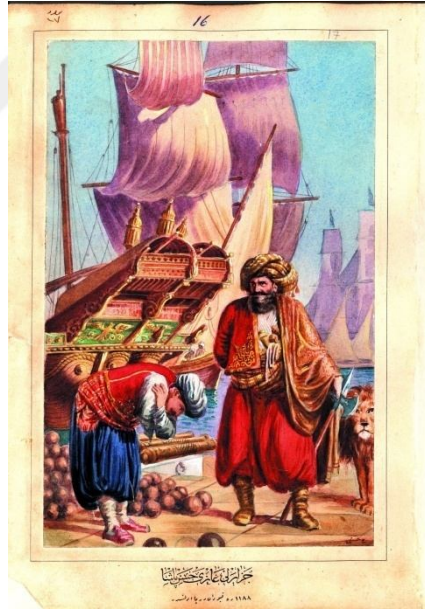
Görsel 25: Thomas Hope, Bereketzade Çeşmesi, kağıt üzerine suluboya, 49, 5x 36, 5 cm, 18. yy, © Benaki Müzesi, Atina, 2022 (Benaki Müzesi yönetiminden).

Görsel 26: Bereketzade Çeşmesi (Yavuz (çev.), 2013, s. 572).

Bu resimdeki bir diğer nokta da, o dönem Avrupa resminde tasvir edilen Türklerin genelde kaftanlar içinde resmedilmelerine rağmen Thomas Hope'un kalyoncu giysisi tercih etmesidir. Bunun nedeni, Hope'un Türk ve Yunan kültürü ile yakından ilgili olmasından dolayı Akdeniz ile kurduğu bağ ve o dönemde Osmanlıların denizlerde elde ettiği zaferlere bağlı olarak dönemin siyasi figürlerinden etkilenmesi olabilir.

Beechey'in resmine ışık tuttuğumu düşündüğümüz Hope'un çizimlerinin yanında, Hope'un üç cilt halinde yazdığı *Anastasius* isimli kitabın da Beechey'e yol gösterdiği düşünülebilir. Bu kitapta Hope, Yunan bir tercümanın oğlu olarak doğan

Anastasius'un 1762- 1798 yılları arasında yaptığı Doğu seyahatinde başından geçenleri anlatmıştır¹⁰³. Hope ayrıca, kitabında Anastasius isimli karakteri, müslüman yaparak ona Selim ismini vermiş ve ayrıca 1789'da III. Selim'in (1789-1807) iktidara gelişi de oldukça ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır (Hope, 1831, s. 57). Ana karakterin ismi olarak o dönem tahta çıkan Osmanlı sultanının adının tercih edilmesi de oldukça manidardır. Kitapta, Sultan Selim'e yapılan göndermelerden daha çok Thomas Hope'un 1787- 1795 yılları arasında gerçekleştirdiği seyahatlerin (Kelly, 2004, s. 83) zaman aralığına denk düşen yıllarda belli bir süre, kaptan-ı deryalık görevi yapan, Türk donanmasının başarılı isimlerinden Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın (Aydın, 1993, s. 502) adının sıkça anılması da Hope'un Hasan Paşa'ya olan ilgisini kanıtlamaktadır. Hasan Paşa'nın tasvir edildiği görseldeki giysilerin Hope'un kıyafeti ile olan benzerliği de açıktır (Görsel 27). Bu noktadan hareketle, Hope'un kitabında sıklıkla değindiği bir kişinin, kendisine resminde giyeceği giysi için ilham kaynağı olduğunu düşünmek hiç de yanlış olmasa gerektir.



Görsel 27: Katip Hüseyin Hüsni Tengüz (Yzb. Hüseyin Efendi), Cezayirli Gazi Hasan Paşa Portresi, kağıt üzerine karışık teknik, litograf baskı yapılmak üzere suluboya-guvaş tarama ucu ile çini mürekkebi ve lavi teknikleri, 30,3x 21,5 cm, 19. yy, İstanbul Deniz Müzesi Kağıt Eserler Koleksiyonu, 2021 ©

¹⁰³ Bu kitap için bkz. Hope, Thomas (1820). *Anastasius or Memoirs of a Greek I*. London: W. Bulmer and Co.; Hope, Thomas (1831). *Anastasius or Memoirs of a Greek II*. Paris: Baudry's Foreign Library; Hope, Thomas (1819). *Anastasius or Memoirs of a Greek III*. London: W. Bulmer and Co.

Deniz Müzesi Komutanlığı, İstanbul (İstanbul Deniz Müzesi Komutanlığı yönetiminden).

Favray'ın Sarayburnu manzarası eşliğinde tasvir ettiği üst düzey diplomatlar ya da gayrimüslimler çoğunlukla İstanbul tasviri ile betimlenmelerine rağmen Osmanlı topraklarındaki diğer önemli ticari merkezler olan İzmir ve Halep de resimlerde fon olarak kullanılmışlardır. Doğu Akdeniz'deki Avrupalı tüccarların da İstanbul'daki bürokratlar gibi yaşadıkları yerlere uyum sağlayarak yerel kıyafetler giydikleri bilinmekte (Williams, 2015, s. 55), ressamın da bu tüccarları tasvir ederken bu kıyafetler ile betimledikleri eserlerinden anlaşılmaktadır. Bu resimler, eğer dış mekanda çalışıldıysa genelde tercih edilen mekanlar da bu kentlerin manzaraları olmaktadır. Halep de o dönem önemli ticaret şehirlerinden biri olması sebebiyle resimlerde sıkça kullanılan bir kent olmuştur.

Favray ile aynı yıllarda yaşamış olan Andrea Soldi'nin¹⁰⁴ eserlerinde de Favray resimlerindeki o döneme ait 'Türk' denilince akla gelen benzer basmakalıp öğelerin varlığı oldukça net bir şekilde görülmektedir. Figürlerin, ayaklarını aynı şekilde kıvrarak benzer giysilerle aynı pozisyonda oturmaları ve hatta işaret parmakları ile aynı yeri işaret etmeleri, bu benzerliklerin başında gelmektedir. Soldi'ye ait Resim 7, Resim 8 ve Favray'a ait Resim 4'teki figürlerin çok benzer pozisyonda oturan figürler olması da bu benzerlikleri destekler niteliktedir.

¹⁰⁴ Hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız Floransalı ressam Andrea Soldi (1703- 1771), Halep'ten Londra'ya yaptığı seyahati esnasında, Kneller Akademisi öğrencilerinin hakimiyetindeki portre ressamlığını keşfetmiş, Halep ve İstanbul'da bulunduğu dönemlerde de 'Levant Şirketi (Levant Company)' tüccarlarının portrelerini yaparak ün kazanmıştır. Fakat daha sonra bu ününü kaybederek yoksul bir şekilde ölmüş, hatta cenaze törenini, aynı dönemde portre ressamcılığı yapan Joshua Reynolds üstlenmiştir (Ingamells, 1978, s. 1). Levant Şirketi (Levant Company) ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Epstein, M. (1908). *The Early History of the Levant Company*. New York: George Routledge & Sons Ltd.



Resim 7: Andrea Soldi, Uzaktan Bir Halep Manzarasıyla Meçhul Avrupalı Tüccar, tüyb, 102x 82 cm, yak. 1733- 1735 arası, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 55).

Resim 7’de Favray ve diğer Soldi resimlerinden de alışık olunduğu gibi parmağı ile belli bir noktayı işaret eden, Osmanlı kıyafetleri içinde, resmin isminde geçmesinden dolayı Avrupalı bir tüccar olduğunu anladığımız bir figür resmedilmektedir. Williams’tan öğrendiğimize göre; İtalyan sanatçı Andrea Soldi 1730’ların ortalarında, bir süre Halep’te yaşamış ve orada birkaç İngiliz tüccarın portresini yapmıştır (Williams, 2015, s. 56). Dolayısıyla, buradan resimdeki tüccarın bir İngiliz olabileceği fikrine varabiliriz.

Figür, sarı tonlarla gölgelendirilmiş, siyah ve kahverengi renklerin hakim olduğu bir gökyüzünün altında Halep¹⁰⁵ kenti manzarası önünde oturmaktadır. Adem Tepesi’nden (Williams, 2015, s. 55) parmağı ile tarihi Halep Kalesini ve çevresindeki minareleri işaret eden Avrupalı, siyah kavuğunun üzerine sarılı beyaz destarı, kol ağzları ve boynundan aşağı doğru kenar kısımları beyaz kürkle çevrelenmiş uzun kollu, kontoş tarzında yeşil kaftanı ile betimlenmektedir. Kontoş tarzında tasvirlenen bu kaftandaki kürk detaylarının bej renkli ve hafif kabarık tüylü olduğu dikkat çekmektedir. Osmanlı giysi geleneğinde genelde bu tarz kabarık tüylü kaftan çok tercih edilmez. Bu stilde kürk tasvirlerine çoğunlukla Avrupalı ressamın Türk tasvirli çalışmalarında rastlanmaktadır. Ayrıca figürün oturuş şekline bağlı olarak sıyrılan kaftanından görülen sarı ve ekru renklerle kombinlenmiş iç giysisi, belinin ön kısmında düğümlenen klasik Osmanlı kuşağı, kırmızı şalvarı, ayak bileğine denk gelen kısımdaki şalvarın hafif yukarı doğru katlanmasından dolayı net bir şekilde gözlemlenen sarı ediği ve hemen yanındaki sarı renkli terlikleri Resim 4 ve 8’deki figürlerin giysileri ile neredeyse aynıdır.

Dış mekan tasarımı olan resimde, kapalı kompozisyon düzeni tercih edilmiş olup, figürün parmak hareketindeki, dizinin bükülüşündeki, ayağının ve terliklerden birinin duruşundaki diyagonallik resmi hareketlendirerek, portrenin rutinini kırmaya çalışmıştır. Resmin fonunda yer alan gökyüzündeki lekesele anlayış, ana figürde

¹⁰⁵ Halep, Osmanlı İmparatoru I. Selim (1512- 1520), bilinen adıyla Yavuz Sultan Selim, döneminde gerçekleştirilen 1516 tarihli Mercidabık Savaşı sonucunda Osmanlı topraklarına katılarak bir Türk şehri olmuştur (Ergün, 2017, s. 383). Halep’in Osmanlı İmparatorluğu’na katılışı ile ilgili ayrıca bkz. Koltuk, M., Taner (ed.) (2018). *Osmanlı Belgelerinde Halep*. İstanbul: Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB), 25- 28.

çizgisel bir forma dönüşmüştür. Sfumato¹⁰⁶ etkisi uyandıran arka plan ve resimde kullanılan renkler seyirci üzerinde biraz kasvetli bir ruh hali uyandırmaktadır. Şalvardaki kırmızı, terlik, edik ve gökyüzündeki sarı renk gibi yer yer uygulanan sıcak renklerle resim canlandırılmaya çalışılmıştır. Figürün sağından gelen ışık, resmin geneline yayılmakla beraber resmin ışıklandırılması büyük çoğunlukla renklerin sağladığı gölgelendirmelerle gerçekleştirilmiştir.

Türk topraklarına geldikleri kesin olarak bilinen, Türk topraklarını hiç ziyaret etmeyen ya da ziyaret edip etmedikleri tam olarak bilinmeyen sanatçıların resimlerindeki ‘Türk imgelerinin’ çok benzer olması, 17. ve 18. yüzyıl resimlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’na geldiği bilinen Favray’ın (Cutajar, 1982, s. 37) ve Soldi’nin (Williams, 2015, s. 56) birbirine benzer ve oldukça gerçekçi öğeler kullanmaları, dönemsel olarak Avrupa’da Türk denilince akla gelen ortak kavramı örneklendirmesi açısından önemlidir. Buradan hareketle, bu iki ressamın belli ortak paydalarının olması durumu, bu dönemdeki Türk kavramı içeren diğer sahnelerin geneline yayılabilir. Başka bir deyişle, bu dönemdeki Türk kavramına gönderme yapan çoğu çalışmada benzer duruşlar, benzer giysiler ve benzer ayrıntılar bulunmaktadır. Türk topraklarına gelerek buradaki gözlemlerini tuvale aktaran kişilerin gerçekçi çalışmaları ve Türk topraklarına gelmemelerine rağmen gelen sanatçılardan ilham alan ressamlar sayesinde Avrupa’daki Türk kavramı büyük oranda şekillenmiştir.

17. ve 18. yüzyıl Türk temalı Avrupa portreciliğinde, İstanbul’da Türk giysileri ile büyükelçi resmetmek kadar sevilen bir diğer uygulama ise, Halep’te Avrupalı tüccar portresi yapmaktır. Genelde bu resimlerde, Resim 7’ deki gibi Halep manzarası önünde tasvirlenen figürler tercih edilmiştir. Fakat Jean Jacques- François Rivière’in ‘Halep’te Oturan Meçhul Avrupalı Tüccar’ adlı eserinde olduğu gibi (Görsel 28), bu dönemde bu konu ile ilgili yapılan resimlerin genel karakter özelliğinden bazı noktalarda ayrılan farklı çalışmalar da karşımıza çıkabilmektedir.

¹⁰⁶ Leonardo da Vinci’nin (1452- 1519) keşfettiği, onun ressamlığının en belirgin özelliklerinden olan bu teknikte, resme sisli bir atmosfer hakim olup, ışık ve gölgeler yumuşak geçişlerle oluşturulmuş, renkler mat ve yumuşak bir şekilde karıştırılarak elde edilmiştir (Bayav, 2009b, s. 138).

Görsel 28’de de Favray’ın Avrupalısı gibi bir tüccar betimlenmiştir. Fakat figür, farklı bir yaklaşım ile ele alınarak Favray ve Soldi resimlerindeki genel kompozisyondan farklı tasvir edilmiştir. Halep’te yapıldığı bilinen resim, yerinde gözlemlenerek yapılan bir çalışmadır (Williams, 2015, s. 56). Bir Türk kentinde, bir Avrupalının fırçasından bir Avrupalıyı Türk giysileri ile betimlemesi açısından oldukça önemlidir.

Ressam, portrenin durağanlığını kırmak ve resme hareketlilik kazandırmak için “kontraposto” olarak adlandırılan (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 136), heykel ve resim sanatının klasik duruşuna benzeyen bir pozla figürün bedenini hafif sağa doğru döndürmüş, başını da seyirciye doğru çevirmiştir. Avrupalı, sağ eli ile, yanında duran, mitolojik sahneleri anımsatan figüratif süslemeli, geniş bir frize sahip, büyükçe bir seramik vazunun ve bu vazunun altından yere kadar düzensiz bir şekilde inen ve ortasına bir püskül yerleştirilmiş, Barok resimlerde sıkça kullanılan, kırmızı renkli bir örtünün bulunduğu kaide benzeri bir mobilyaya yaslanmaktadır. Mobilyanın ortasında da vazunun üzerindeki gibi mitolojik bir sahne içeren bir süsleme bulunmaktadır.

Resmin arka planında ise, elinde ateşi harlandırmak için kullanılan bir körük olduğunu tahmin ettiğimiz ve sarı renkli pabucuyla ayağını öne, yerde duran sopaya doğru uzatarak resme katılmak istemişçesine eğilen bir kişi bulunmaktadır. Kapalı bir yerde geçen resmin mekanının bir konak ya da bir saray olduğu düşünüldüğünde, arka plandaki kişinin de Avrupalı tüccarın hizmetkârı olabileceği kanısına ulaşılabilir.



Görsel 28: Jean Jacques- François Rivière, Halep'te Oturan Meçhul Avrupalı Tüccar, tüyb, 23, 5x 30, 5 cm, 1697, ©, Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 55).

Figürün yanında duran vazanın üzerindeki sahenin Türk kavramı ile pek uyuşmadığı gibi figürün boynundan bağlanıp sırtına bırakılmış ve sol eliyle kıvrılan ucunu tuttuğu pelerini andıran üst giysisi de Türk kıyafet geleneği ile pek bağdaşmamaktadır. Buna rağmen, bu resmin Türköri kapsamında incelenme nedeni, figürün başındaki beyaz destarlı kırmızı kavuğu, içine giydiği uzun elbisesi, bu elbisenin altından gözüken kırmızı renkli şalvarı, içine hançer yerleştirilmiş, beline bağladığı kuşağı ve sarı renkli pabuçlarıdır.

François Rivière'nin tasavvuf temalı, Sufizm mottolu 'Söyleşideki İmam ve Derviş' isimli bir çalışmasının¹⁰⁷ olması sanatçının Türk- İslam anlayışına yabancı bir isim olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla, resmine yerleştirdiği Batı kökenli bazı unsurları, Türk kültürüne uzak olmasından değil, resmin iç mekan tasarımlı bir çalışma olması sebebiyle kullandığını düşünebiliriz. Muhtemelen Favray ve Soldi çalışmalarında, genelde dış mekan tasarımları olması sebebiyle bu tarz Batı'yı anımsatan unsurlara yer verilmemiştir. Rivière'nin resmi, aynı anlamsal vurgunun değişik anlatılış tarzı ile seyirciye aktarılması açısından farklı bir çalışmadır.

¹⁰⁷ Bu çalışma için bkz. Mutual Art Sanal Müzayede Kataloğu, 2017, <https://www.mutualart.com/Artist/Francois-Riviere/B44A93ED0D758971> (Erişim tarihi: 21. 01. 2021).

Tipik bir Soldi alışması olan Resim 8’de ise, hemen hemen her tarafı maviye boyanmış, zaman zaman siyah ve beyaz renklerin tonlarıyla gölgelendirilmiş bir gökyüzünün altında yumuşak bir ışıkla aydınlatılmış, avdan yeni gelip, dinlenen Avcı Lannoy¹⁰⁸ resmedilmiştir. Avcı Lannoy, saçakları oldukça geniş tutulmuş, siyah kenar bordüründe ve turuncu zemininde geometrik süslemeler bulunan bir halının üzerinde, önceki örneklerimize çok benzer bir pozisyonda, Türk giysileri içinde betimlenmiştir. Sadece uç kısmının sivriliği görünen sarı pabucu, turuncuya çalan pembemsi elbisesi, belinde n düğümlü Osmanlı kuşağı, elbisesinin üzerine giydiği mavi renkli, yarım kollu, kol ağızlarını ve yakasını çevreleyerek aşağıya doğru inen beyaz kürklü kaftanı, bunun üzerine atılan kahverengi kürkü ve siyah kavuk üzerine ne düğümü gelecek şekilde sarılan destarı ile bu dönemin resimlerinde görülen alışıl gelmiş bir tasvir çizmektedir. Figür, kaftanının üzerine giydiği kahverengi kürkün iç kısmına sağ avucunu dayayarak destek almakta, sol elinin işaret parmağıyla da hemen sağ tarafında yerde kıvrılıp yatmakta olan av köpeğinin ve büyükçe bir kuşun olduğu yeri işaret etmektedir.

¹⁰⁸ Hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız Avcı Lannoy’un (1709- ?) adına sadece Büyük Britanya ve İrlanda’daki ünvanlı ve nvansız asilzadelerin secere kayıtlarının tutulduğu bir el kitabında rastlanmaktadır. Bu kaynağa göre; Avcı Lannoy, Londralı bir tüccardır. 1746 yılında babası da tüccar ve Avcı Lannoy gibi soylu bir aileye mensup olan Eleanor Bosanquet ile evlenmiştir (Burke, 1894, s. 1024).



Resim 8: Andrea Soldi, Doğu Giysileri İçinde, Avdan Yeni Gelmiş, Dinlenen Avcı Henry Lannoy ve Elinde Avladıkları Hayvanları Tutan Hizmetkarı, tüyb, 118, 5x 146 cm, 18. yy, © Tate Gallery, Londra (Tate Gallery yönetiminden).

Avcı Lannoy'un hemen arkasında, elinde avladıkları hayvanları tutan hizmetkarı ve biraz daha ilerde, atlarla ilgilenen seyisi görülmektedir. Hizmetkar, sağ eli ile turna olduğunu düşündüğümüz¹⁰⁹ avlanmış bir kuşun ve sol eli ile ise yabani tavşana benzeyen bir başka avlanmış hayvanın ayaklarından tutmaktadır. Hizmetkarın hemen önünde de muhtemelen Avcı Lannoy'a ait olan sarı renkli av çizmeleri, av tüfeği ve bir takım başka av malzemeleri bulunmaktadır. Hizmetkarın

¹⁰⁹ Turnalar, leyleği anımsatan, uzun bacakları ve uzun boyunları ile bilinen, genelde sazlık, nehir ve deniz kenarları gibi sulak alanlarda yaşayan kuşlardır (Gözcüoğlu, 2016, s. 77). Sınırları içinde Jabbül Gölü olan ve Fırat Nehri ile sulanan topraklara sahip Halep kenti, o bölgedeki en sulak alandır. Dolayısıyla, bu bölgenin koşulları ve kuşun görsel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda resimdeki kuşun turna olma ihtimali oldukça yüksektir.

sol elinde tuttuğu tavşan olduğunu düşündüğümüz hayvandan bir tane de bu malzemelerin yanında, boylu boyunca yatmaktadır.

Resmin sol arka tarafında, her tarafını ot bürümüş, yıkık bir yapı vardır. Bu yapının önünde de bir adam oturmaktadır. Avcı Lannoy'un hemen arkasında duran hizmetkarın, seyisin ve yıkık binanın önünde tasvirlenen adamın mavi giysisi ve başlığı birbirleriyle aynı denecek kadar benzerdir. Fakat Avcı Lannoy'un giysisine göre, diğer figürlerin giysileri, daha gündelik ve sıradandır. Avcı Lannoy'un hizmetkarının önünde yerde koyu yeşil çizgili bir örtü durmaktadır. Bu örtünün¹¹⁰ aynısı, arka planda avdan gelen, yorulmuş ve muhtemelen terli olan hayvanların üstlerinde de görülmektedir. Buradan, Lannoy'un aristokratik bir aileye mensup, soylu bir İngiliz olmasından dolayı (Burke, 1894, s. 1024), atlarının bakımı ile yakından ilgilendiği fikrini çıkarabileceğimiz gibi resmin oldukça gerçekçi bir şekilde resmedildiğini de anlayabiliriz.

Resim, figüratif bir anlayışla kompoze edilmiş olup figürlerin resmin sınırları dahilinde yer almasından dolayı üslupsal olarak kapalı kompozisyon tarzındadır. Düzenli bir anlatıma sahip bu resimde, hem kullanılan teknik ve üslup hem de anlatılmak istenen ifade çok net bir şekilde seyirciye geçirilmiştir. Bunda seyisin hizmetkara, hizmetkarın Lannoy'a, Lannoy'un da doğrudan seyirciye bakmasının payı büyüktür. Böylesi sistematik bir stilin yanında eserde, dikey, yatay ve diyagonal yönlerin bir arada kullanılması da resme hareket kazandırmış ve durağanlığın önüne geçmiştir.

Dış mekanda geçen resimde sanatçı, ana figürü resmin ön planına oturtarak ve gölgelendirmeler ile koyulaştırılan zeminden öne doğru çıkararak espası vurgulamıştır. Ayrıca fonu, ön plana göre daha karanlık tutarak öndeki figürün

¹¹⁰ Türkler de atlarına koşum takımları, 'şaprak' denilen eyer örtüleri takmışlar (Vasary, 1995, s. 41; Çınar, 1995, s. 151), savaş zamanı ise onlara zırh geçirmişlerdir (Esin, 1995, s. 69). Ayrıca, Anadolu'da geceleri atların üşümemesi için atlara 'alık' adı verilen keçeden ya da kıymetli taşlardan yapılmış kumaşlar örtülürken (Aktaran: Arabacı, 2018, s. 322), terleyen atların üşümemesi için de aynı şekilde ipek ve koyun yününden dokunmuş 'at cabuu', 'ürtük' ya da 'dikak' adı verilen örtüler örtülmüştür (Belek, 2015, s. 121).

bulunduğu sahneyi ışıklandırmış ve kontrast bir ışık- gölge meydana getirmiştir. Bu da, Avcı Lannoy ve hizmetkarının olduğu sahnenin vurgulanmasını sağlamıştır. Resimde yumuşak sıcak- soğuk renk geçişleri tercih edilmemiştir. Onun yerine, resmin geneline hakim olan mavi gibi soğuk bir rengin Lannoy'un ve diğer figürlerin elbiselerinde görülen kırmızı gibi sıcak bir renkle ani kırılması söz konusudur. Bu da renk bağlamında, resimde sert bir ifadenin hakim olduğunu gösterir.

Avrupa'dan Osmanlı topraklarına gelen tüccarlar, yerel halktan kopmuş bir şekilde belli topluluklar halinde yaşamışlardır. Ticaret dışında, boş zaman aktivitesi olarak da oyun ve av ile vakit geçirmişlerdir (Williams, 2015, s. 55). Bu resimde, Halep'e ticari amaçla gelen Avcı Lannoy, tüccarlık yönü ile değil de avcılık yönü ile ele alınmıştır. Figürün, omzuna atılan kürk ve atların üzerine örtülen örtüler, avdan yeni geldiği hissini seyirciye aktarmaktadır. Resmin arka fonu olarak kullanılan ot bürümüş, yıkık bina ise bizde avdan şehir merkezine değil de, av için kurulan kamp bölgesine geldiği fikrini uyandırmaktadır. Avcı Lannoy'un yanında duran ve etrafı seyreden kuşun ise Osmanlı av geleneğinde önemli bir yere sahip olan avcı kuş¹¹¹ kavramına bir gönderme olabileceği düşünülebilir. Yırtıcı kuşlara olan benzerliği sebebiyle avcı kuş yakıştırması yapabileceğimiz bu hayvanın, tünek havası verilmiş, yerden hafif yüksekte bir yerde oturduğu görülmektedir. Figürün arkasındaki yıkık binanın önünde oturarak sağ tarafına bakan kişinin giysisinin Avcı Lannoy'un mahiyetindeki diğer kişilerin kıyafetleri ile benzer olması, o figürün de Avcı Lannoy'un mahiyetinden olduğu fikrini akıllara getirmektedir. Ayrıca, Avcı Lannoy'un yanındaki kuşun, avcı kuş olabileceği fikrinden yola çıkarak avdan gelen

¹¹¹ Av ve avcılık kavramı Türklerin vazgeçilmezidir. Hz. Muhammed'in ata binmek ve ok atmak ile ilgili teşvik edici sözlerinden dolayı İslamiyet'in kabulünden sonra da Türklerde gerek Büyük Selçuklu gerekse Anadolu Selçuklu Devleti'nde sürekle av geleneği devam etmiştir. Osmanlı Devleti ise Türklerde avcılık teşkilatı açısından en kapsamlı devlet olarak anılmaktadır (Işık, 1991, s. 113). Türklerde askeri ve sosyal olarak önemli bir yere sahip olan, Oğuz boylarının sembolü olmuş (Alkan ve Gökbuğa, 2015, s. 24) ve isimleri de Türk çocuklarına ad olarak verilen avcı kuşları (Güven ve Hergüner, 1999, s. 34; Gül, 2006, s. 188; Alkan ve Gökbuğa, 2015, s. 24), Türk av geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle, avcı kuşu yetiştiriciliği de oldukça önem kazanmış, hatta Osmanlı Devleti zamanında avcı kuşu yetiştiriciliği müesseseleştirilmiştir (Işık, 1991, s. 114; Alkan ve Gökbuğa, 2015, s. 35). Avcı kuşu yetiştiriciliği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İnbaşı, Mehmet ve Hazırbulan, Tahsin (2020). Osmanlı Devleti'nde Avcı Kuşu Yetiştiriciliği/ Bazdaranlık (Batı Anadolu Örneği). *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 7 (19), 655-677.

atların bakıma ihtiyacı olduğu gibi kuşun da muhtemelen bakıma ihtiyacı olduğunu düşünebiliriz. Dolayısıyla, yıkık binanın önünde oturan kişinin avcı kuşların bakımından sorumlu olan bir bazdaran (İnbaşı ve Hazırbulan, 2020, s. 655) olabileceği akıllara gelebilir. Fakat figürün, kuştan oldukça uzakta durması ve çevreyi kontrol eder gibi sağına bakması, figürün bir bazdarandan çok, bir gözcü olabileceği ihtimalini arttırmaktadır.

Resim 9’da Liotard’ın¹¹² tam boy portre çalışmasında William Ponsonby’i¹¹³ resmettiği görülmektedir. Figür, alnının üstünde sıkıca düğümlemiş beyaz destarlı kırmızı kavuğu, göğüs hizasında inci taneleri büyüklüğünde, birit ilikli, sarı düğmeli kırmızı içliği ve nefli yeşil, kontoş tarzında kaftanı ile sol elini beline koyarak bir duvarın sütunceyi anımsatan bölümü önünde, ayakta poz vermektedir. Avrupalı ressamların, yakalarında ve bu yakalardan aşağıya doğru devam eden beyaz kürk kullanımlı, kısa ya da uzun kollu kaftan tercihleri, Türk kıyafetleri kullanılarak yapılan Avrupa resimlerinin çoğunda gözlemlenmektedir. Daha önceki örneklerde de benzer uygulamaya sahip bu kaftan kullanımları tercih edilmiştir. Bu resimde de figür, aynı tarzda kontoşu andıran stilde nefli yeşil bir kaftan ile betimlenmiştir. Resimde, figürün beline bağladığı sarı renkli, üzerinde pembe çiçekleri ve yeşil

¹¹² Cenevre’de doğan İsviçreli ressam Jean Etienne Liotard (1702- 1789), başta pastel boya olmak üzere yağlıboya, desen ve karakalem ile yapılan çalışmalarıyla bilinir (Özsu, 2015, s. 8). 1723 yılında Paris’e gitmiş, 1736- 1737 yılları arasında da İtalya’da bulunmuştur. 1738 yılında çıktığı Doğu gezisine İzmir ile başlamış sonra İstanbul’a gelmiş, burada beş yıl yaşamıştır (Redford, 2008, s. 41). Burada Türk gibi giyinmiş, sakal bırakmıştır ve çevresindekileri resmetmiştir. Avrupa’ya geri giderken de yanında Türk giysileri götürmüş, resimlerinde modellik yapan kişilere bunları giydirek resimlerini bu şekilde yapmıştır. Bu nedenle Avrupa’da kendisine ‘Peinte Turc (Türk Ressamı)’ lakabı verilmiş ve 18. yüzyılda Avrupa’da geniş kitlelere yayılan Türköri akımının öncüleri arasına girmiştir (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153). Fransız İhtilali’nin gerçekleştiği yıl vefat etmiştir (Roethlisberger, 1985, s. 109). Jean Etienne Liotard ile ilgili bkz. Pilbeam, Mavis (2015). *Jean- Etienne Liotard exh. cat. London: Royal Academy of Arts*; Smentek, Kristel (2010). Looking East Jean- Etienne Liotard, the Turkish Painter. *Ars Orientalis*. 39, 85- 112; Renda, Gürsel (1978). Türk Ressamı Diye Anılan Jean Etienne Liotard. *Sanat Dünyamız*, 13, 12- 21. Jean Etienne Liotard’ın hayatı ile ilgili ayrıca bkz. Kadioğlu, Muhsin (2020). “Türk Ressam” *Jean Etienne Liotard*. Elektronik Kitap, 14.

¹¹³ Aristokrat bir aileye mensup olan William Ponsonby (1704- 1793), Jean Etienne Liotard’a altı ay süren İstanbul seyahatinde eşlik etmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 64). Önceleri Duncannon vikontu iken sonradan Bessborough 2. kontu olan William Ponsonby (Williams, 2015, s. 56; De Breffny, 1987, s. 31), 1794 yılında orduya katılarak (Morewood, 2016, s. 278), komutanlık yaptığı Waterloo Savaşı’nda da öldürülmüştür (Morewood, 2016, s. 278).

yaprakları olan kuşak, önde katlanarak birleştirilmiş algısı uyandırmaktadır. Bu kemerin ön tarafta katlanan kısmının yanına denk gelecek şekilde bir de hançer yerleştirilmiştir.

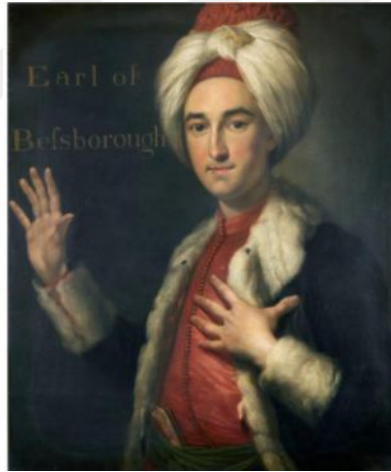


Resim 9: Jean Etienne Liotard, William Ponsonby, Viscount Duncannon (Sonradan Bessborough 2. Kontu), tüyb, 124, 5 x 99, 7 cm, 1738, © Stansted Park Foundation, Chichester, 2019 (Stansted Park Evi yönetiminden).

İç mekan çalışması olan bu resimde, sanatçı ışığı figürün sağından göndererek resmin geneline yaymıştır. Ressamın ışığı doğru kullanması, figürün seyirciye doğru açıyla dönerek doğrudan seyirciye bakması, fon olarak kullanılan duvarda William Ponsonby'nin düşen gölgesinin yarattığı gerçekçi anlatım, portrenin durağanlığını olabilecek en üst seviyede azaltarak, resme bir canlılık ve devingenlik kazandırmıştır. Ayrıca, figürün sol kolunu bilekten kıvrıyarak elini beline koyması ile oluşan diyagonal yön, resimdeki yatay ve dikey yönlerin oluşturduğu rutin devinimi kırmıştır. Soğuk ve sıcak renklerin dağılımı, gözü yormamakta ve yerli yerince kullanılmaktadır. Perspektif anlayışı, figürün arkasına düşen gölge ile sağlanan görsel derinlik ile elde edilmiştir.

Resmin yapılış tarihi olan 1738'de William Ponsonby, Liotard'ın çıktığı Doğu gezisinde ona eşlik etmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 64). Ayrıca, Liotard çıktığı bu Doğu gezisine İzmir ile başlamış, burada bir süre kaldıktan sonra da beş yıl yaşayacağı İstanbul'a gelmiştir (Redford, 2008, s. 41). Buradan hareketle, resmin Türk topraklarında yapıldığı fikrine ulaşılabılır. Türköri'den Oryantalizm'e geçişi simgeleyen bir isim olarak kabul edilen Liotard (Alarşlan, 2016, s. 51), Türk temalı çalışmalarını, yerinde gözleme imkanı bulduğu için onları oldukça gerçekçi betimlemiştir. Fakat, bu çalışmadaki kemer ayrıntısı, Türk kemer geleneği ve bu dönemde tasvirlenen Türk giysili Avrupalıların kemerleri ile pek bağdaşmamaktadır. Genelde bu dönemde kemerle betimlenen erkekler, bellerine ya ön kısımda bir düğüm oluşturacak şekilde ya da düğümsüz olan kuşaklar bağlamışlardır. Bu çalışmada, Liotard'ın aykırı tarzda bir kemer kullanma nedeni olarak ise, bu tablonun Liotard'ın diğer Türk konulu eserlerine göre biraz daha erken tarihli olması gösterilebilir. Türk topraklarına yeni adım atmış bir sanatçı olarak yaptığı bu erken tarihli örnekte çok iyi gözlemlenmemiş bir kemer kullanımı beklenen bir durumdur. Ayrıca, bu dönemdeki bu tarz Avrupa resimlerinde, bazı küçük ayrıntıların Türk kavramıyla örtüşmeme nedeni olarak, Avrupalı modellerin Avrupalı stilde bir giyim alışkanlığının olmasından dolayı bazı ufak ayrıntılara önem vermeyerek bu şekilde giyinip poz vermeleri ya da sanatçıların hayallerinde kalanları bu şekilde tuvale yansıtmaları da sayılabilir.

Liotard'ın Türk konulu resimlerinin, çoğu Avrupalı ressama ilham kaynağı olduğu açıktır. Buna en güzel örneklerden biri de önemli bir isim olan George Knapton'un¹¹⁴ William Ponsonby'i tasvir ettiği eseridir (Görsel 29). 1743 tarihli bu çalışma, figürün giysisi, ifadesi ve resimdeki ışık kullanımı itibari ile Liotard'ın tablosu ile oldukça benzeşmektedir. Fakat, iki resim arasında ufak tefek farklılıklar da mevcuttur. Liotard, figürün sağ kolunu serbest bırakırken sol kolunu kısıp beline koymuş, Knapton'un figürü ise, sol elini kalbinin üzerine götürmüş, sağ elini de selam verir gibi havaya kaldırmıştır. Ayrıca Liotard'ın sınırları zorlayan kemeri burada Türk kuşaklarına biraz daha benzeyen, yeşil bir kuşağa dönüşmüştür. Knapton'un, resmini Liotard ile neredeyse aynı yapmasına rağmen kemeri farklı yapması, Türk topraklarına geldiği bilinen Knapton'un (Redford, 2008, s. 41) Türk giysi geleneği ile bağdaşmayan bu ayrıntıya dikkat ederek onu daha uygun bir hale getirdiği anlamına gelebilir.



Görsel 29: George Knapton, William Ponsonby, Bessborough 2. kontu, tüyb, 91, 4x 71,1 cm, 1743, © Dilettanti Topluluğu, Londra (Redford, 2008, s. 41).

¹¹⁴ İngiliz portre sanatçısı olarak bilinen George Knapton (1698- 1778), İngiltere'nin ünlü portre ressamlarından Jonathan Richardson (1667- 1745) tarafından eğitilmiş ve yedi senesini Roma'da geçirmiştir. Kendisini İngiliz ve kıta geleneklerini devam ettirdiği için şanslı sayan ressam, sapkın hayat tarzları ile bilinen, Sir Francis Dashwood (1708- 1781) tarafından kurulan Dilettanti topluluğunun ilk portre sanatçısı olmuştur (Redford, 2008, s. 13-14). Dilettanti topluluğu ile ilgili bkz. Kelly, M., Jason (2015). Society of Dilettanti (act. 1732- 2003). In, *Oxford Dictionary of National Biography*. (pp. 1- 7). Oxford: Oxford University Press. Dilettanti topluluğu portreleri ile ilgili ayrıca bkz. Simon, Robin (2001). Reynolds and the double-entendre: The Society of Dilettanti portraits. *The British Art Journal*, 3 (1), 69- 77.

Ayrıca Liotard, 1754 yılında Londra'ya geldiğinde, iyi müşterilerinden biri olan ve antikaya merakı ile bilinen Bessborough 2. Kontu William Ponsonby'yi tekrar tasvir etmiştir (Görsel 30). Bu sefer, sanatçı figürü toga¹¹⁵ giymiş bir şekilde profilden resmetmiştir (Van Thiel, 1976, s. 792). Resim 9'daki tarzından oldukça farklı görünen figürün bu resmi, William Ponsonby'nin farklı şekillerde tasvirlenmeyi sevdiğini göstermektedir. Türköri çalışmaları ile bilinen Liotard'ın böylesi antik bir ruh taşıyan bir çalışma yapması da ressamın geniş bir ölçekte çalışabilme kapasitesine sahip olduğunun bir kanıtıdır.



Görsel 30: Jean Etienne Liotard, William Ponsonby (Duncannon Vikontu ve sonrasında Bessborough 2. Kontu), parşömen, 60x 48 cm, 1750- 1760, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2019 (Rijksmuseum müze yönetiminden).

William Ponsonby'nin resminin sergilendiği Stansted Park Ev'inde bu tablounun asılı olduğu duvarın sol tarafında (Görsel 31), William Ponsonby'nin eşini tasvir eden bir tablo daha bulunmaktadır. Tam boy portre çalışması olan bu eserin (Görsel 32) orijinal isminde, figürün Venedik elbisesi içinde tasvir edildiği belirtilmiş olmasına rağmen, Vikontes Ponsonby'nin elbisesindeki üsluplaştırılmış, kırmızı lale kullanımı, eşi William Ponsonby'nin Türk kıyafetleri içinde resmedilmesine bir gönderme olarak kabul edilebilir çünkü resmi yapan kişi William Ponsonby'yi resmeden kişi ile aynı isim, Liotard'dır. Muhtemelen, Liotard'ın 'Türk

¹¹⁵ Toga, Antik Roma'daki erkekler tarafından giyilen ulusal giysiye verilen addır (Saltuk, 1993, s. 182). Toga ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ersun, Durmuş (2019a). Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nden Toga Giyimli Bir Heykel. *Sosyal Bilimler Dergisi (Sobider)*, 6 (41), 167- 176; Ersun, Durmuş (2019b). Anadolu Kökenli Heykeltraşlık Eserleri Üzerinde Görülen Himation ve Toga Giysileri. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Asobid)*, 6, 17- 39.

ressamı' lakabı ile anılması (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153; Kadioğlu, 2020, s. 15), bizleri onun her resminde bir Türk imgesi aramaya itmektedir.



Görsel 31: Ponsonby çiftinin tablolarının duvardaki yerleştirilişi © Stansted Park Foundation, Chicheste, 2019 (Stansted Park Foundation Evi yönetiminden).



Görsel 32: Jean Etienne Liotard, Venedik Elbisesi İçinde Duncannon Vikontesi Bayan Ponsonby, tıyb, 124, 5x 99, 7 cm, 1742- 1743, ©, Stansted Park Foundation, Chichester, 2019 (Stansted Park Foundation Evi yönetiminden).

Türk ögeleri ile harmanlanan bir başka eserinde Liotard (Resim 10), kırmızı parmaklıklı bir pencereden süzülen ışıkla aydınlanıyormuş hissi uyandıran bir odanın içinde, geniş minderli, yeşil bir divan üzerinde kitap okuyan, Türk kıyafetli bir hanımı resmetmiştir. Figür, divanın kol dayama yeriyle sırtın yaslanacak kısmının keşiştiği alana sırtını dayamış, sağ eli ile okuduğu kitabı tutmuş, sol elini de bileğine taktiği siyah bilekliğini açıkta bırakacak şekilde divanın üzerine uzatmıştır. Sarı

pabucu ile betimlenen ayağını dizden hafif kırmış, diğer ayağını da elbisesinin dışından potluk yapmasından dolayı altına kıvırdığını düşündüğümüz bir şekilde oturmuştur. Resimlenen kadın, o dönem için oldukça önemli bir karakter olan Fransa Kralı XV. Louis'nin kızı, Marie Adelaide de France'dır ¹¹⁶ (Kadioğlu, 2016, s. 24).



Resim 10: Jean Etienne Liotard, Türk Giysileriyle Marie Adelaide'nin Portresi, tüy, 50x 56 cm, 1753, ©, Uffizi Galerisi, Floransa, 2019 (Uffizi Galerisi yönetiminden).

Marie Adelaide, bej üzerine siyah beyaz renkli ve araları oldukça sık dokunmuş çizgili şalvarı, bu şalvarın üzerine giydiği ekru renkli iç entarisi ve onun üzerine giydiği üç eteği¹¹⁷ ile tasvirlenmiştir. Figürün üç eteği yeşil yapraklar ile

¹¹⁶ Fransa Kralı XV. Louis'nin ve Marie Leszczyńska'nın (1725- 1768) altıncı çocuğu ve dördüncü kızı olan Marie Adelaide (1732- 1800), Versay Sarayı'nda yetiştirilmiştir. Hiç evlenmeyen Adelaide, kardeşi Madam Sofie (1734- 1782) ile birlikte 1777 yılında Louvois Dükalığına hakim olmuştur (Kadioğlu, 2016, s. 124- 126).

¹¹⁷ Şeklinden dolayı bu isimle adlandırılan üç etek, genelde Osmanlı sarayındaki cariyelerin giydiği gömleklerin üzerine giyilmiş, bu sayede de sarayda giyilmesi hoş karşılanmayan ve yasak olan hırka giyilmemiştir. Cariyeler bazen üç eteğin uçlarını bellerindeki kemerlere takmış, bazen de üşüdüklerinde arkadaki etekleriyle omuzlarını örtmüşlerdir. Üç eteğin altına kalfaların, paçaları bol ve uzun şalvarlar giydiği ve saraylı kadınların yanı sıra şehirli kadınların da sıklıkla üç etek tercih ettikleri bilinmektedir (Pakalın, 1993c, s. 556). Daha çok 19. yüzyılın başında moda olan, yanları yırtmaçlı, önü açık, belden düğmeli ve yere kadar olan bu elbiselerin dört etek denilen modelleri de bulunmaktadır (Ocakoglu, 2018b, s. 1543). Üç etek ile ilgili bkz. Koç, Fatma ve

zenginleştirilmiş, turuncu çiçek desenleri ile aşırı olarak yerleştirilmiş, yeşil ve turuncu renkli kenger yaprağı motifini andıran süslemelerle bezelidir. Ayrıca, Marie Adelaide, üç eteğinin üzerine giydiği içi beyaz kürklü, dışı kiremit rengi üzerine sarı işlemeler olan kaftanı ile bir prensese yaraşır şıklıkta betimlenmiştir. Figür, saçlarını toplamış ve toplanan kısma, saçlarıyla örgüden bir taç yapıp kalan saçlarını boynundan göğsüne gelecek şekilde bırakmıştır. Bu saç örgüsünün üzerine de sağ yanında iki sıra inci dizisi ile kahverengi bir tüye tutturulmuş, mavi renkli bir başlık giymiştir. Bu başlık figürün alnından başlayarak bir ‘hotozu’¹¹⁸ andırır biçimde, neredeyse başının üçte birini kapatacak şekilde başına yerleştirilmiştir. Marie Adelaide’in çok abartıya kaçmayan pembeleştirilmiş yanakları ve zarif bir şekilde kulağında sallanmakta olan, yeşil renginden dolayı ve figürün bir prenses olmasından kaynaklı, zümrüt olduğunu düşündüğümüz küpeleri, pek çok ressamın aksine Liotard’ın Doğu’yu daha mütevazî ve abartıdan uzak olarak algıladığını işaret etmektedir. Prenselerin giymiş olduğu Türk kıyafetinden, Liotard’ın kulaktan dolma bilgiler ışığında çalışmadığını, oldukça sıkı bir inceleme ve gözlem sonucunda bu elbisedeki ayrıntıları betimlediğini söyleyebiliriz. Bunun nedeni de Liotard’ın Türkiye’de uzun yıllar yaşayarak yerinde gözlem yapması ve hatta kendisinin de Türk gibi giyinerek ‘Türk ressamı’ olarak anılmasından (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153) kaynaklanmaktadır.

Fransa kralının kızının bir prenses olarak Türk kıyafetleri içinde resmedilmesi, o dönem Avrupa’sındaki güçlü Türk etkisini destekler niteliktedir. Marie Adelaide’in, hiçbir sıkıntısı yokmuş gibi oldukça rahat ve huzurlu tasvir edilmesi, Batı tarafından Doğu’ya bakışın aynı doğrultuda olduğuna yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Genelde, Türk temalı resimlerde divanda oturan ya da uzanan giyimli figürlerin ayaklarında pabuç bulunur. Bu tabloda da figür, ayağında sarı bir

Koca, Emine (2016). Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım. *İdil Dergisi*, 5 (19), 251- 252; Çaylı, Gülfizar ve Ölmez, F., Nurhan (2017). Denizli İli Serinhisar İlçesi Üç Etekleri. *Ulakbilge Dergisi*, 5 (9), 231- 248.

¹¹⁸ Hotoz, eskiden kadınların, kendi saçlarından ya da yemenilerinden yaptıkları ve üzerine elmas ya da tüy taktıkları başlıklardan birinin adıdır (Pakalın, 1993a, s. 847); Hotoz ile ilgili bkz. Koçu, E. Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, 131- 132.

pabuçla resmedilmiştir. Bunda, Batılıların evlerinde genelde ayakkabıları ile dolaşmalarından kaynaklanan ve Batılı imgeleminin bir sonucu olarak ortaya çıkan algının etkisinin olduğu söylenebilir. Marie Adelaide’ın da divanın üzerinde, ev rahatlığında ve oldukça huzurlu bir şekilde betimlenmesine rağmen ayağında pabuçları ile tasvir edilmesi, muhtemelen bu Avrupalı algısından kaynaklanmaktadır. Kardeşleri gibi hiç Türk topraklarına gelmemiş bir prensesin¹¹⁹ Türk giysileri içinde bu kadar rahat ve huzurlu betimlenmesi, sembolik olarak Fransızların Türklere karşı duyduğu güven duygusu¹²⁰ ile ilgili olabilir. Muhtemelen ressam, o dönemin süper gücü olan Osmanlı İmparatorluğu’nun dingin, huzurlu yapısını oldukça açık bir şekilde Marie Adelaide üzerinden karşıdakilere vermeye çalışmıştır.

Marie Adelaide çok fazla öğrenme arzusu olan, kitap okumayı çok seven bir kişiliğe sahiptir (Kadioğlu, 2016, s. 23). Liotard’ın bu nedenle bu figürü, kitap okurken tasvirlediği söylenebilir. Ayrıca ressam, muhtemelen parmaklıklar arkasında kitap okuma eylemi ile Doğu’daki kadınların belli fiziksel kısıtlamalara rağmen yine de kendi içlerinde özgürleşmeye çalıştığı fikrini de seyircilere sunmuştur.

Liotard’ın diğer resimlerinde de uyguladığı gibi resimde oldukça yaygın bir ışık tercih edilmiştir. İç mekanda geçen resimde, pencerenin parmaklıklarından havanın karanlık olduğu görüldüğü için pencereden odaya sızan ışık, yapay bir ışık kaynağıdır. Resim, kapalı kompozisyon düzeni ile yapılmış, figürün, el, kol ve bacak

¹¹⁹ Marie Adelaide’nin hayatı ile ilgili bkz. Jiminez, J., Berk (ed.) (2001). *Dictionary of Artists’ Models*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 348-351. XV. Louis’nin kızları ile ilgili ayrıca bkz. Latour, L., Thérèse (1927). *Princesses Ladies and Salonnières of the Reign of Louis XV*. (Çev. Ivy E. Clegg). London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 216- 261.

¹²⁰ Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki diplomatik ilişkinin geliştiği dönem 16. yüzyılın ilk yarısına denk gelmektedir. Bunun tesisinde başı çeken karakterler I. Süleyman (1520- 1566) ve Fransa kralı I. François’tir (1515- 1547) (Jensen, 2011, s. 165). I. François, V. Karl ya da bilinen adıyla Şarlken’e (1519- 1558) Pavia Savaşı’nda (1525) yenilip esir düşünce, I. François’in annesi I. Süleyman’a oğlunu kurtarması için başvurmuştur (Ceran, 2014, s. 391; Emecen, 2005, s. 232). I. Süleyman, Şarlken’e karşı Fransa’yı himaye kararı vermiş ve sonrasında da I. François esaretten kurtulmuştur (Ceran, 2014, s. 391). Ayrıca, bu dönemde I. Süleyman tarafından Fransızlara geçici olarak verilen kapitülasyonların, 1740 yılı itibariyle sürekli hale gelmesi (Acartürk ve Kılıç, 2011, s. 2), 16. yüzyılda başlayan Osmanlı ve Fransa arasındaki ‘güvene dayalı’ diplomatik ilişkilerin etkisinin Liotard’ın bu resmi yaptığı dönemde de hala hissedildiğini göstermektedir. Bu da devletin üst düzey kişilerinin gözünde Türkleri önemli bir konuma getirerek onlara hayranlık ve güven duyulmasına sebep olmuştur.

duruşları, çalışmadaki yeknesaklığın önüne geçmiştir. Rokoko tarzında yapılan tabloda (Kadioğlu, 2016, s. 24), yeşil divanda ve mavi başlıkta görüldüğü gibi genel olarak soğuk renklerin hakimiyeti söz konusudur. Figürün sarı işlemeli kırmızı üst giysisi ve elbisesindeki kırmızı çiçekler göz önünde bulundurulduğunda, resimde soğuk renklerin aralarına sıcak renkler serpiştirilerek resme hareket kazandırıldığı söylenebilir.

Jean Etienne Liotard'ın farklı modellere benzer elbiseler giydirerek betimlediği pek çok resmi bulunmaktadır. Resim 10'da Marie Adelaide'ın giymiş olduğu elbisenin üzerindeki çiçek desenlerinin çok benzerlerini Liotard'a ait Resim 11' deki, Görsel 33' teki ve Görsel 34' teki örneklerde de görmek mümkündür.



Resim 11: Jean Etienne Liotard, Coventry Kontesi Maria Gunning'in Portresi, parşömen üzerine pastel, 23,5x 19 cm, 1749, ©, Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre (Dinçeli, 2019, s. 557).

Liotard imzalı Resim 11’de, Türk kıyafetleri içinde, dirseğini dizine dayayarak elini çenesine yaslayan, genç bir kadın portresi görülmektedir. Çalışmanın isminden anlaşıldığı üzere, Coventry Kontesi olan Mary Gunning¹²¹, Liotard’ın resmetmeyi çok sevdiği bir pozda tasvirlenmiştir. Figür, seyirciye bakmadan sağ tarafa doğru yönelmiş bir şekilde, divanda otururken betimlenmiştir. Divanın oturma yerine beyaz bir örtü serilmiş, mavi renkli sırt dayama yerine ara ara serpiştirilmiş, mavi noktalarla sonlandırılan, altı köşeli turuncu yıldızlar ve bu yıldızların alt kısımlarına denk gelen yerlerine, mavi renkli bitkisel bezemeler eklenmiştir. Divanın üzerine, kontesin sol tarafına denk gelecek şekilde, bir kitap ve bir sepet yerleştirilmiş, bu sepetin içinde de bir ayna ve çeşitli renklerde havlular tasvir edilmiştir. Divanda derin düşünceler içinde oturan Kontes Maria Gunning, beyaz renk üzerine yeşil yapraklı turuncu çiçeklerle bezeli, belde birit ilikli düğmelerle daralan bir elbise¹²², bu elbisenin yırtmaçlı kollarından ve oyuntulu yakasından çıkan bej renkli bir gömlek giymiştir. Gömleğin volanlı kol uçları figürün elini, çenesinin altına alarak dirseğini dizine dayamasından dolayı kol ortasına kadar sıyrılmaktadır. Bu sayede, figürün sıyrılan bileğine taktığı siyah bileklik de net olarak seçilebilmektedir.

Bazılarının ‘Kanepedeki Dalgın Hanım’ kompozisyonu olarak adlandırdığı (Williams, 2015, s. 99) bu resimdeki elbisenin üzerindeki süslemenin aynısı, Resim 10’da da kullanılmıştır. Fakat Resim 10’da kullanılan yeşil ve turuncu renkli kenger yaprağı motifi bu çalışmadaki elbiseye ilave edilmemiştir. O dönem Osmanlı kadın giysilerinde sıklıkla karşımıza çıkan, oyuntulu yakanın belde birit ilikle bele

¹²¹ Coventry Kontu’nun eşi olan ve güzelliği ile tanınan Coventry Kontesi Mary Gunning (1732-1760) hakkında pek fazla bilgiye sahip olmamıza rağmen, 1750’lerde kurşun boya da denilen sirüsle kaplanan yüzünden dolayı durumunun kötüye gittiğini ve on yıl sonra da cildinde çıkan lekeler sebebiyle ‘kozmetiğin kurbanı’ olarak vefat ettiğini bilmekteyiz. 18. yüzyılda tehlikeleri bilinmesine rağmen kurşun içeren maddelerle makyaj yapmak o kadar yaygın hale gelmiştir ki makyaj malzemelerindeki sirüs ve kurşun gibi tehlikeli maddelere rağmen kadınlar makyaj yapmaktan vazgeçememişlerdir (Morris, 2009, s. 25; Thompson, 1865, s. 566). Kozmetik ürünlerindeki sirüs ve kurşun ile ilgili bkz. Demir, Nazan, vd. (2014). Bazı Kozmetik Ürünlerde Ağır Metal (Pb, Cd) Tayini. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Fen Dergisi*, 9 (2), 194- 200.

¹²² Resim 10’da Liotard’ın Marie Adelaide’a giydirdiği üç eteğin parçalı bölümleri net olarak görülebilmesine rağmen, bu resimde figürün giydiği giysinin üç etek olup olmadığı tam olarak gözlemlenememektedir. Dolayısıyla, bu örnekte bu giysiden elbise olarak bahsedilmiştir.

oturtulması, bu örnekte de kendini göstermektedir. Resimde, Kontes Maria Gunning, kenarlarına mavi hazır harç geçirilen elbisesinin içine beyaz bir şalvar, şalvarının hemen altına da beyaz pabuç giymektedir. Ayrıca Kontes Maria Gunning, Osmanlı'nın gündelik yaşamında ve özellikle Liotard gibi bazı Avrupalı ressamların Osmanlı tasvirlerinde sıklıkla görmeye alışık olduğumuz, iki yuvarlak metalin birbirine tutturularak bir kuşağın tokası haline getirildiği bir kemer takmıştır. Figürün başında ise, sepet örgülü saçına taktığı, renkli bir fular ve boynundaki bir sıra inci dizisinin aynısı ile süslenmiş hotozu anımsatan bir başlık bulunmaktadır.

Cenevrelili ressam Liotard, İstanbul'da uzun yıllar kaldığı için resimlerinde kullandığı Türk motifleri oldukça gerçeğe yakındır. Kontes Maria Gunning'in ayağını bastığı Madalyonlu Uşak Halısı tasviri de bunu desteklemektedir (Dinçeli, 2019, s. 557). Halıda kullanılan renkler ve motifler, Türk halı sanatı ile tamamen doğru orantılı olarak tasvir edilmiş olup, halının çeşidi bile net olarak resimden anlaşılabilir. Halının üzerinde duran yırtılmış kağıt parçaları, figürün düşünceli duruşunun nedeni ile ilişkilendirilebilir. Muhtemelen, figür aldığı haber sonrası üzülmüş, yere fırlatmış ve dolayısıyla da oldukça düşünceli ve üzgün olarak oturmaktadır.

O dönem Avrupa'sında, makyaj yapmak soylular¹²³ arasında oldukça moda haline gelmiş ama makyaj malzemelerinin içinde bulunan zararlı maddeler makyaj yapanların ciltlerinde ciddi rahatsızlıklar meydana getirmiştir. Bu nedenden dolayı rahatsızlanarak öldüğü bilinen Kontes Maria Gunning'in (Morris, 2009, s. 25; Thompson, 1865, s. 566; Selwyn, 1882, s. 173- 174), bu resimde de yüzüne bakıldığında epey makyajlı olduğu, özellikle yanaklarında bariz bir pembelik bulunduğu görülmektedir. Makyaj tutkusundan vazgeçemeyen Kontes Maria Gunning, bu tutku yüzünden hastalanmış, hastalık sürecinde çok acı çekmiş ve yirmi

¹²³ Rönesans'tan itibaren soylular, güneşin altında çalışmak zorunda kalan işçilerden farklı olmak adına beyaz olan tenlerini pudra, tebeşir tozu gibi malzemeler ve beyaz kurşun gibi zehirli metaller kullanarak daha da beyazlatmışlar, üstüne bir de yine zararlı maddeler içeren boya malzemeleriyle makyaj yapmışlardır (Gündüz, 2016, s. 151). Bu da sınıfsal bir kategorizasyonun keskin çizgilerle belirlenmesi anlamına gelmiştir. Fakat, bu ayırım, aristokratların sağlıklarını hiçe saymalarına sebep olmuştur.

sekiz yaşında da hayata veda etmiştir (Selwyn, 1882, s. 173- 174). Böylesi acılı bir sürecin doğal sonucu olarak da divanda üzgün ve düşünceli bir şekilde oturması beklenen bir durumdur.

Coventry Kontu ile 5 Mart 1752’de evlenen Kontes Maria Gunning, düğünden dört ay sonra Londra’dan Paris’e gitmiştir (Selwyn, 1882, s. 166- 167). 1748 yılında Paris’e gelen Liotard’ın ise 1753 yılına kadar orada kaldıktan sonra 1753 yılında Londra’ya gittiği, 1755 yılında Hollanda’ya gidene kadar da Londra’da yaşadığı bilinmektedir (Jeffares, 2020, s. 2- 3). Bu bilgiden ve müze bilgilerindeki 1749 olarak geçen eserin yapılış tarihinden hareketle figürün ve ressamın aynı ortamda bulunma tarihleri göz önünde bulundurulduğunda tablonun yapılış yılında birkaç yıllık bir oynama olabileceği ve eserin 1752 ve sonrasında yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Figüratif çalışmalarda, figürün ve mekanın bütünlüğünün sağlanması oldukça önemlidir. Kontes Maria Gunning’in ve içinde bulunduğu mekanın gerek kompozisyon, anlatım ve konu bütünlüğü açısından gerekse renk armonisi açısından birbirleriyle oldukça ahenk içinde olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle, resimde figürün mekanın içine sonradan yapıştirıldığı gibi bir hava uyanmamaktadır. Kompozisyon bağlamında, yerdeki Türk halısının ve figürün Türk kıyafetleriyle olan uyumu, divanın ve sepetin görsel manada birbirleri ile uyuşmaları; konu bütünlüğü bağlamında, yerdeki yırtılmış kağıt parçalarının, Kontes Maria Gunning’in durgun ifadesi ile olan dengesi ve renk bağlamında ise; genellikle Türk halılarında kullanılan ve kök boyadan elde edilen ‘Türk kırmızısının’ (M. Genç, 2014, s. 179), halıda ve divanda kullanılan mavi renk ile olan uyumu oldukça net bir şekilde görülmektedir. Halıda, yastıkta ve figürün elbisesinde kırmızının ve mavinin tonlarının ahenkli bir şekilde iç içe geçirilerek kullanılması, tablodaki sıcak- soğuk renk dengesinin oldukça yumuşak geçiş hatlarına sahip olduğunu göstermektedir. Bunda elbette ki resmin pastel kullanılarak yapılmasının da payı büyüktür. Bu da resmin plastik analizini, oldukça dengeli bir hale getirmektedir. Resim, kapalı bir mekanda, odanın bir bölümüne odaklanarak yapılmıştır. Kapalı kompozisyon düzeni kullanılarak gerçekleştirilen, genelde yatay ve dikey yönlerden faydalanılarak yapılan çalışmada,

Kontes Maria Gunning'in kolunu bükme hareketi gibi, figürün soluna yerleştirilen aynanın duruşu gibi diyagonal yönlerden de yararlanılarak resme devinim kazandırılmış, bu sayede portre çalışmalarında karşılaşılan tekdüzeliğin önüne geçilmiştir.

Dönemsel olarak Barok ve Rokoko etkileri devam ederken eserlerini veren Liotard'ın çalışmalarında da bu akımların izlerini görmek mümkündür. Bu tabloda, Barok'a göre daha fazla yumuşatılmış renk kullanılan Rokoko etkisinin daha çok hissedildiği açıktır. Işık bağlamında ise, figürün duvara düşen gölgesinden yola çıkarak, kontesin sol tarafından gelen bir ışığın resmin geneline yayıldığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi nesnelere gölgelerinin bir mekan içinde perspektif kavramına dayandırılarak çizilmesi Batı resminin sağladığı bir yeniliktir (Giderer, 2017, s. 74). Liotard da bu resminde figürü, arkasındaki duvara düşen izdüşümsel gölgesi ile resmetmiş ve bu gölgeyi de oldukça derli toplu ve belirgin bir halde sunmuştur.

Aynı elbiseyi ve pozunu kullanarak Liotard, kendi eşini de resmetmiştir (Görsel 33). Liotard'ın eşini resmettiği bu görsel, Resim 11 ile figür değişikliği ve birkaç ufak farklılık dışında neredeyse aynıdır. Kontes Maria Gunning'in betimlendiği Resim 11'deki çalışmada, divanın oturma yerindeki beyaz örtününün, divanın üzerindeki sepetin ve içindeki havlunun Görsel 33'teki öğeler ile aynı olduğu görülmektedir. Fakat Görsel 33'te, divan arkalığının mavi yerine, beyaz olduğunu, bu beyaz zeminin üzerinde de turuncu yerine mavi renkte altı köşeli yıldızlar kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca, model olarak aynı olmalarına rağmen, Resim 11'de, kırmızı ve mavi ağırlıklı olan halının üzerinde yırtılmış kağıt parçaları varken, Görsel 33'te, mavi ve beyaz ağırlıklı olan halının üzerinde, içinde çiçek olan figürlü, beyaz bir vazoda bulunmaktadır. Ressamın konu bütünlüğü ile pek uyuşmayan küçük bir vazoyu halının kenarına ilişirmesi, oldukça ilginçtir. Bunun nedeni olarak ressamın eşini, aldığı haberdan dolayı üzülen bir ifadeyle resmetmek yerine onu çiçekli vazonun etrafına yaydığı pozitif enerji ile tasvir etme isteğinden kaynaklı olarak bu şekilde betimlediği söylenebilir. Ayrıca, Liotard'ın eşinin yüzünü, Resim 11'deki Kontes Maria Gunning'in yüzüne göre daha sade, daha az makyajlı resmetmesi de kontesin makyaj ile ilgili özel durumuna yapılan bir gönderme olarak algılanmasını sağlamaktadır.



Görsel 33: Jean Etienne Liotard, Ressamın Eşi Marie Fargues'in Portresi, parşömen üzerine pastel, 103,8x 79,8 cm, 1756- 1758, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Smentek, 2010, s.105).

Ayrıca, Liotard 'Türk Giysileri İçinde Bir Kadın' görselinde (Görsel 34) de aynı elbise, kemer, saç modeli ve pozu tercih etmiştir. Liotard'ın bu çok sevdiği sahnesini, farklı bakış açılarıyla resim ve gravürlerine taşıyan isimlerden¹²⁴ biri de Pierre François Tardieu'dur (1711- 1771).



Görsel 34: Jean Etienne Liotard, Türk Giysileri İçinde Bir Kadın, parşömen üzerine pastel, 62x 47 cm, 1740- 1750, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 135).

¹²⁴ Liotard'ın yaptığı divanda oturan kadın resimleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bull, Duncan (2008). Princess, Countess Love or Wife? Liotard's 'Lady on a Sofa. *The Burlington Magazine*, 150, 592- 602.



Görsel 35: Pierre François Tardieu, İstanbullu Kadın, gravür, 26x 19,7 cm, 1752, © Özel Koleksiyon (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 15).

Tardieu, Liotard'dan aldığı ilhamla 1752 yılında bu gravürü (Görsel 35) yapmıştır (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 15). Gravürde, Liotard'ın resimlerinden farklı bir desene sahip bir divan üzerinde oturan figür, Liotard'ın resimlerinde tercih ettiği elbiseyi giymiş ve bu elbiseyi de yakasından aşağıya doğru inen kakum kürkle çevrelenmiş bir kaftanla tamamlamıştır. Halının deseninin ve figürün yaslandığı Türk halısı ile kaplı divanın minder sırtlığının, Liotard resimlerinden farklı olmasına rağmen, gravüre ilk bakıldığında gravürde bir Liotard ruhu hissedilmektedir. Liotard'ın aynı desenli elbiseyi kullanarak yaptığı birkaç resim ve bu resimlerden esinlenilerek yapılan birkaç gravür daha bulunmaktadır. 18. yüzyıl Avrupa resminde, yeşil yapraklarıyla birlikte resmedilen, turuncu ya da kırmızı küçük çiçeklerle bezenmiş bu elbise motifi, Türk giysisi denildiğinde hemen tuvale aktarılan desenlerin başında gelmektedir. Buna örnek gösterilebilecek bir başka çalışma da Williams'ın Türköri kapsamına dahil ettiği (Williams, 2015, s. 99), Gervase Spencer'in¹²⁵ Susannah Love, Bayan Francis Beckford¹²⁶ isimli eseridir (Resim 12).

¹²⁵ İngiliz minyatür sanatçısı Gervase Spencer (1715- 1763), emaye ve fildişi üzerine suluboya ile yaptığı minyatürlerle ünlenmiştir. Suluboya ile çalışmayı kolayca öğrenmiş olsa da emaye boyama oldukça zor bir iş olduğu için Spencer'a da başarıyı getiren bu iş olmuştur (Aronson, Wieseman, 2006, s. 293).

¹²⁶ Oldukça yüksek bir gelire sahip olan Susannah Beckford (1725- 1803), bu tablonun yapıldığı yıl olan 1755'te eski bir Jamaika valisinin oğlu ve oldukça varlıklı bir isim olan Francis Beckford (1723- 1768) ile evlenmiştir. Francis Beckford'ın kuzeni William Beckford'ın ileride bir Türk odası oluşturacak olması (Williams, 2015, s. 99), Beckford ailesinin Türköri kavramı ile oldukça yakından ilgilendiklerini gösteren bir kanıttır.



Resim 12: Gervase Spencer, Susannah Love, Bayan Francis Beckford, oval, fildişi minyatür üzerine suluboya, 5,2 cm, 1755, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 99).

Resimde, klasik bir Liotard duruşu ile sağ elini, çenesinin altına dayayarak resmedilen kadın figür, dirseğini divan olduğunu düşündüğümüz yeşil bir oturağın sarıya çalan kahverengi koluna yaslamıştır. Türk giysileri ile tasvirlenmeye çalışılan figürün oturduğu divanın arka kısmının çok azı seçilebilmektedir. Liotard resimlerindeki süslemeleri andıran, yeşil üzerine pembe ufak çiçekli sırt kısmına sahip bu divan, Avrupalıların aklındaki geleneksel Türk imajı ile örtüşmektedir. Çünkü çoğu Türk temalı Avrupa resminde bu tarz çiçekli bezemelerden faydalanılarak gerçekleştirilen süslemeler bulunmaktadır.

Resimdeki kişinin Susannah Beckford isimli bir kadın olduğunu, tablonun orijinal adından öğrenmekteyiz. Susannah Beckford'un elbisesi, Liotard resimlerindeki desenli elbiseye çok benzemektedir. Figürün, gömleğinin kolundaki yırtmaçtan görünen siyah bilekliği ve boynuna taktığı tek dizi beyaz inci kolyesi de Liotard'ın divan üzerinde oturan kadınlarının taktığı aksesuarların aynısıdır. Ayrıca, figür saçını Liotard resimlerine çok benzer bir şekilde toplamış, sepet örgüsü şeklinde yaptığı saçlarına sarı ve kırmızı renginde fular takarak bir hotoz görüntüsü vermeye çalışmıştır. Bu resimde, Liotard resimlerinden farklı olarak, figürün elbisesinin üzerine aynı kumaştan bir üstlük giydiği görülmektedir. Ayrıca, elbisede bele oturtulan düğmeler yerine göğüs hizasından başlayarak bele kadar inen düğmelerin olması, elbise kenarını dolaşan harçların mavi yerine eflatun olması ve kemer olarak da metal tokalı kemer yerine yeşil renkli kuşak kemerin tercih edilmesi, resmi Liotard resimlerinden ayıran noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Spencer'in Liotard ile tanışıp, tanışmadığı hakkında elimizde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Fakat dönemseller olarak, iki sanatçının çalışmalarının yapılış tarihleri arasında çok az bir süre olması ve Spencer'in bu tabloyu yaptığı dönemde Liotard'ın Londra'da eserler vermesi (Jeffares, 2010, s. 2- 3), Spencer'in o dönem için Türk imgesi denilince neredeyse akla ilk gelen isim olan Liotard'ın çalışmalarından muhtemel etkilenmesini kaçınılmaz hale getirmiştir.

Yarım boy portre olarak çalışılmış bu eserde, küçücük ağzı, burnu ve pembe yanakları ile seyirciye utangaç gözlerle bakan figür, seyirciye tam dönük bir şekilde resmedilmemiştir. Portre monotonluğu, bu resimde figürün beden ya da baş

hareketiyle değil de figürün göz hareketiyle kırılmıştır. Başka bir deyişle, Susannah Beckford'un hafif sağa doğru dönen bedeninden seyirciye doğru çevrilmiş gözleri ile resme hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca, iç mekan çalışması olan bu resimde kullanılan sıcak renkler ve bu renk tonlarının oluşturduğu zenginlik, resme görsel bir gösteriş sağlarken resimde kullanılan bu sıcak renk tonlarının arasına serpiştirilmiş yeşil ve mor gibi soğuk renklerin varlığı da resme güçlü bir kontrast etki katmıştır. Bu da resimdeki renklerin daha etkili ve güçlü hissedilmesine yardımcı olmuştur. Figüre gönderilmiş ışığın, figürün arka tarafını da aydınlatması, arka planda kenarlara doğru koyulaşan gölgelendirme uygulaması sayesinde gözlemlenmektedir. Bu da arka fonda, rengin kendi ışığının, kroma etkisinin kullanılmasını sağlamıştır.

Eserde, figürün saç tarzının ve fuları bağlama stiline Liotard resimleriyle oldukça benzerlik göstermesine rağmen Susannah Beckford'un saç ve fular tarzı, Görsel 36' da tasvirlenen Nancy Parsons'ın saçını yapışı ve fularının rengi ile neredeyse aynıdır. Gervase Spencer'in Susannah Beckford'u ve özellikle Hindistan'da yaptığı çalışmalarla tanınan İskoç portre sanatçısı George Willison'ın (1741- 1797) Nancy Parsons'ı resmettiği çalışmasında (Foster, 1950, s. 519) aynı tarzda bir uygulamaya gidilmesi, iki eserin birbiri ile ilişkilendirilebileceği anlamına gelmektedir. Her iki çalışmadaki Liotard etkisine ek olarak, Susannah Beckford'un saç stiline ve saçına bağladığı fuların aynısının Nancy Parsons tarafından kullanılması, seyircide bu iki eserin sanatçısının birbirlerinden etkilenmesinin yanında iki figürün birbirlerinden de etkilendiği fikrini uyandırmaktadır.



Görsel 36: George Willison, Türk Giysileri İçinde Nancy Parsons, bakır üzerine yağlı boya, 57, 2x 47, 6 cm, yak. 1771, ©, Paul Mellon Koleksiyonu, Yale Center for British Art, New Haven (Baetjer, 2009a, s. 76).

Aristokrat bir aileye mensup Nancy Parsons'ın (1735- 1814/ 5), Jamaikalı bir köle tüccarı olan Mr. Horton ile evlenerek Jamaika'daki Hannover'e gittiği ve orada eşi ölene kadar kaldıktan sonra, 1763 yılında Londra'ya geri döndüğü bilinmektedir (Baetjer, 2009a, s. 74, 76). Tablonun yapıldığı yıl olan 1771 yılında, Londra'da olduğu anlaşılan Nancy Parsons'un Londra'ya gelmeden önce, İngiltere'nin en önemli sömürgelerinden olan Jamaika'da yaşadığı yıllarda (Yaramış, 2007, s. 123), eski bir Jamaika valisinin oğlu olan Francis Beckford ile evlenen Susannah Beckford'un (Williams, 2015, s. 99) da Jamaika'da bulunması resimdeki benzerlikler açısından oldukça manidardır. Buradan hareketle, Nancy Parsons'ın Jamaika'da kendisi gibi İngiliz olan Susannah Beckford ile görüşerek arkadaşlık etme olasılığı muhtemeldir. Bu noktada da bu iki figürün, birbirlerinden etkilenmeleri, aynı saç modeli ve fularla kendilerini resmettirmeleri de beklenen bir durum olarak karşımıza çıkacaktır.

Nancy Parsons'un resmedildiği çalışmaya bütüncül olarak bakıldığında Liotard etkisinin esere hakim olduğu izlenmektedir. Nancy Parsons, klasik bir Liotard duruşu ile divanda otururken resmedilmiştir. Divanın üzerinde ışığın geliş yönünden dolayı tam olarak rengini seçemediğimiz, sarı gibi görünmesine rağmen güçlü bir ihtimale beyaz olan bir divan örtüsü serilidir. Ayaklarını birbiri üzerine atarak oturan figür,

sağ kol dirseğini kenarında püskülü olan, lacivert renkli, genişçe bir divan yastığına yaslayarak elini aşağıya doğru serbest bırakmış, sol kolunu da dirseğinden kıvrıyarak bacaklarının üstüne koymuştur. Figürün divanda sırtını yasladığı bölüm, lacivert üzerine aralıklarla yerleştirilmiş, yeşil yapraklı turuncu çiçek süslemeleri ile bezelidir. Nancy Parsons'un hemen yanında Liotard örneklerinden de aşına olduğumuz, içi sabun, ayna, havlu ve renkli fularlarla dolu bir sepet bulunmaktadır.

Figür, oyuntulu yakasından başlayarak tüm elbisenin çevresini dolaşan mavi hazır harçlı, yırtmaçlı kolundan görüldüğü kadarı ile sarı astarlı, beyaz bir elbise ve bu elbisenin içine de ekru renkli bir iç gömleği giymiştir. Nancy Parsons'un elbisesinde dönemselsel olarak ve özellikle Liotard resimlerinde görmeye alışık olduğumuz çiçek bezemeleri bulunmamakla birlikte elbisede sadece düz ekru bir renk tercih edilmiştir. Ayağına sarı pabuç giyen Nancy Parsons, beline de ön tarafında birbirine tutturulmuş iki tane yuvarlak tokası olan turuncu üzerine sarı işlemeli, klasik bir Liotard kemeri takmıştır. Nancy Parsons'un ayağının altına serili olan halı, renkleri ve üzerindeki motifleriyle Türk halı geleneğine gönderme yapmaktadır. Kısacası, ressam Nancy Parsons'u benzer renk ve çizgideki halısıyla, divanıyla, figürün yanında duran sepetiyle, saçındaki örgüsüne geçirilen fuların duruş şekliyle, elbisesinin modeliyle, elbisesindeki mavi harçları ve kemeri ile Liotard kompozisyonlarını andıran bir tarzda tasvir etmiştir.

Bu resimlerden de anlaşıldığı üzere, o dönemde sadece Liotard'ın resimlerinde değil, aynı konuyu işleyen sanatçıların eserlerinin genelinde aynı tarzda giyinmiş Türk kadını tasvirleri bulunmaktadır. Bu da, Avrupalıların zihinlerindeki kalıplaşmış Türk kadını imgesi ile açıklanabilir. Fakat o dönemde yapılan, iyi etüt edilmiş Türk kadını tasvirlerinin ve bu tasvirler sayesinde kalıplaşan Türk kadını imgesinin yanında Avrupa resminde daha kurgusal, daha özgür ifade edilmiş betimlemeler de vardır. Sanatçılar, bu kurgusallığı genellikle eserlerine, resimlerdeki konu bütünlüğünü sekteye uğratan eğreti imgeler yerleştirerek elde etmişlerdir. Bu konuda, Türk topraklarına gelmemiş, Türk kavramını, kendilerinden öncekilerin ve çağdaşlarının eserlerinden öğrenen ressamlar başı çekmektedir. Fransız ekolünden

gelen Louise Élisabeth Vigée Le Brun¹²⁷, bu tarz sanatçılar için en iyi örneklerden biridir. Osmanlı İmparatorluğu'na hiç gelmemiş olan Le Brun'un¹²⁸ 'Sultan Giysileri İçinde Clermont Kontesi Tonnerre' isimli tam boy portre çalışmasında (Resim 13) kullandığı imgeler de görüntü itibariyle 'Türk' ama derinlemesine bakıldığında 'Türk değildir'. Bir nevi hayali kurgunun gerçek kavramlarla harmanlanması olan bu tabloda, Vigée Le Brun, on beş yıl önce annesini ve Vikontes de la Blanche'ı resmettiği gibi Clermont Kontesi Tonnerre'yi¹²⁹ de Türk kıyafeti ile tasvirlemiştir (Baillio vd., 2016, s. 110).

¹²⁷ Louise Élisabeth Vigée Le Brun (1755- 1842), genç yaşlarda portre sanatçısı olarak çalışmaya başlamış, 1776 yılında Kraliçe Marie Antoinette (1774- 1792) tarafından Versay Sarayı'na çağırılmıştır. Yedi yıl boyunca kraliyet ailesine hizmet ettikten sonra, yirmi yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli yerlerine yolculuk etmiştir. Buralarda yaşadığı anıları da 1835 yılında çıkardığı anı kitabında yayımlamıştır (Bietoletti, 2009, s. 76). Le Brun için ayrıca bkz. Locker, Tobias (2016- 2017). Exhibition Review: Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France (The Metropolitan Museum of Art / New York: 15 Şubat – 15 Mayıs 2016). *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4- 5, 118- 123.

¹²⁸ Élisabeth Vigée Le Brun'un yaptığı yolculuklar için bkz. Lang, Paul (2016). Élisabeth Vigée Le Brun and the European Spirit. *Vigée Le Brun* (pp. 47- 55). New York: Metropolitan Museum of Art.

¹²⁹ Üst düzey ordu mensubu bir babanın kızı olan Louise Joséphine Delphine de Rosières de Sorans (1766- 1832), 1782 yılında Stanislas Kontu Marie Adélaïde de Clermont- Tonnerre (1747- 1792) ile evlenerek, Clermont Kontesi Tonnerre adını almıştır (Baillio vd., 2016, s.110). Eşi politik nedenlerden dolayı öldürülünce hapse atılan Clermont Kontesi Tonnerre, ikinci evliliğini de aristokrat bir vikont ile yapmıştır (Baillio vd., 2016, s. 112).



Resim 13: Louise Élisabeth Vigée Le Brun, Sultan Giysileri İçinde Clermont Kontesi Tonnerre, ahşap üzerine yağlıboya, 98.5 × 71.5 cm, 1785, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Baillio vd., 2016, s. 111).

Figür, sağ tarafına doğru dönerek oturmakta, sol dirseğini de hemen yanındaki yeşil kanepenin koluna yaslamaktadır. Yakası oyuntulu, göğüs kısmından bele kadar yuvarlak düğmeleri olan sarı elbisesinin içine beyaz, yakasız bir gömlek giymiştir. Figürün elbisesinin kol ağzından gömleğinin bir kısmı, fırfır şeklinde çıkmıştır. Figürün boynuna taktığı altın görünümlü, üç sıra zincir ile beline taktığı, merkezinde kabartma şeklinde sarı birer çiçek olan, madalyon şeklinde iki tokalı kemeri birbirleri ile uyumludur. Bilindiği gibi bu kemer, o dönem sanatçıların özellikle Jean Etienne Liotard ve Jacques André Joseph Aved'in (1702- 1766) eserlerinde sıklıkla resmetmeyi sevdikleri bir aksesuardır (Baillio vd., 2016, s. 110). Ayrıca figürün, kulağına taktığı damla şeklinde, sallanan, inci görünümlü küpeleri ile iki eliyle tuttuğu, sarı püsküllü tesbih taneleri de birbirleri ile görsel olarak uyumludur.

Clermont Kontesi Tonnerre, sarı elbisesinin üzerine mor renkli, kısa kollu bir kurdi¹³⁰ giymektedir. Bu kaftanın kısa kolunun bitimine yakın bölgede, sarı renkli bir işleme bulunmakta olup kol ağzları ve yakasından başlayarak kenarları ermin kuyruk kürkü ile kaplanmıştır. Figürün oturuşuna bağlı olarak kaftanın yer yer farklı yerlerinden kaftanın iç kısmı görülmekte ve görülen bu kısımların da aynı kürkle kaplı olması bize kaftanın iç tarafının da bu kürkle kaplandığını göstermektedir. Figür kahverengi dalgalı saçlarına, üzeri incilerle bezeli sarı bir taçla tutturulan ve ara ara simli çiçekler serpiştirilen, gri- mavi renkli bir başlık takmıştır.

Bu portre çalışmasında ressam, figürü sağ tarafa doğru döndürerek resme bir hareketlilik sağlamış, bu hareketliliğin yanında, mor ve sarı gibi iki kontrast rengi kullanarak da resmi daha çarpıcı bir hale getirmiştir. Ayrıca, Clermont Kontesi Tonnerre'nin seyirciye doğrudan bakmak yerine döndüğü yöne doğru bakması sayesinde ressam, figüre oldukça etkili, derin ve anlamlı bir duruş yüklemiştir. Figürün uzaklara doğru bu anlamlı bakışları resme farklı bir derinlik anlayışı

¹³⁰ Kol ağzları, yakası ve kenarları kürkle çevrelenmiş, Türk kaftanlarından esinlenen, Avrupalı tarzdaki bu bayan kaftan modellerini Williams, kürk astarlı pelerin ya da 'kurdi' olarak adlandırmıştır (Williams, 2015, s. 93, 94, 106). Yaptığımız araştırmalar sonucunda, literatürde bu yakıştırımdan ayrı olarak, bu tarz giysiye karşılık gelen herhangi başka bir kavram kullanılmamıştır. Bu yüzden çalışmamızın bazı bölümlerinde, bu tür kadın giysi modelleri için 'kurdi' teriminden faydalanılmıştır.

getirirken resmin fonunda siyah rengin ve ara ara bu siyah zemine yapılan beyaz gölgelendirmelerin tercih edilmesi, tüm dikkatin figüre yönelmesini sağlamıştır.

Clermont Kontesi Tonnerre'nin Türk giysilerine gönderme yapan kıyafetler içinde tasvir edilmesinin nedeni, sadece o dönemdeki Türk etkisinden kaynaklanmamaktadır. Bu noktada, kontesin, Marie Antoinette (1755- 1793) gibi güçlü bir karakterin eşi olan, XVI. Louis'nin (1774- 1791) kız kardeşi Elisabeth Philippe Marie Helene of France'm (1764- 1794) yardımcısı (lady- in- waiting)¹³¹ olması da bunda etkili olmuştur (Von Waldner Oberkirch, 1852, s. 205). Saray yaşamı ile oldukça iç içe olan Clermont Kontesi Tonnerre, saray çevresinden özellikle Marie Antoinette gibi bir figürden kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Marie Antoinette'in Türk kavramı ile oldukça ilişkili olduğu, 1777 yılında Fontainebleau Şatosu'na bir Türk odası (Görsel 146) yaptırmasından ve Türk giysileri ile balolara katılmasından anlaşılmaktadır (Williams, 2015, s. 151). Kraliçe Antoinette'in, 1782 tarihli bir baloda Türk elbisesi giydiğini ve bu elbisenin ayrıntılarını, aynı baloya katılan Eliza de Feuillide'in (1761- 1813) satırlarından¹³² öğrenmekteyiz (Chrisman-Campbell, 2009, s. 29). Çevresindeki Marie Antoinette gibi güçlü bir kadının Türk kavramından etkilenmesi, hiç şüphesiz Clermont Kontesi Tonnerre'nin de bu kavrama kayıtsız kalamamasına neden olmuştur.

Resmin sanatçısı Louise Élisabeth Vigée Le Brun, Kraliçe Antoinette'in en sevdiği ressamıdır. Kraliçenin ve ailesinin otuzdan fazla portresini yapmıştır (Kleiner, 2021, s. 784). Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un saray çevresinde oldukça tutulan bir ressam olması, Clermont Kontesi Tonnerre'nin de portresini aynı ressama yaptırmak istemesine neden olmuş olabilir. Eserin orijinal isminin 'Sultan Giysileri İçinde Clermont Kontesi Tonnerre' olması ise oldukça ilginçtir. Tablonun isminde 'sultan'

¹³¹ Saraylarda önemli mevkilerde bulunan soylu kadınlara, özellikle törensel etkinliklerde olmak üzere her konuda yardım ve eşlik eden, fikirlerine başvurulmuş oldukça bilgili yardımcıları, refakatçilerdir (Harris, 2002, s. 211). Saray nedimeleri ile ilgili bilgi için bkz. Walthal, Anne (ed.) (2008). *Servants of the Dynasty: Palace Women in World History*. California: University of California Press, 1- 21.

¹³² Bu konu ile ilgili bilgi için bkz. Le Faye, Deirdre (2002). *Jane Austen's Outlandish Cousin*. London: The British Library, 54.

kelimesinin kullanılması, Clermont Kontesi Tonnerre'nin Marie Antoinette gibi bir kraliçeye hayranlık beslemesi ve ona eş değer olabilecek bir pozisyonda, kraliçenin etkilendiği Türk kavramına gönderme yapan kıyafetlerle sultan gibi resmedilmek istemesinden kaynaklanabilir. Resimdeki kıyafetlerde birebir Türk kavramı ile örtüşen öğeler olmasına rağmen daha önce Türklerle doğrudan iletişime geçmemiş, tamamen hayali imgeler üzerinden kurgusal tasarımlar ortaya koyan bir ressamın tercihi olan öğeler de kullanılmıştır. Bunda, ressamın Türk kavramına uzak olmasının yanında kendi oturmuş stilinin de rol oynadığı söylenebilir. Çünkü Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un resmettiği kadınlar, tarz olarak genelde aynı çizgidedir. Bu bağlamda, Williams'ın Türköri kapsamına aldığı (Williams, 2015, s. 98) Görsel 37'de resmedilen başka bir Louise Élisabeth Vigée Le Brun çalışmasındaki Kontes Yekaterina Vassilyevna Shavronskaya'nın (1761- 1829) kıyafetlerinin de Clermont Kontesi Tonnerre'nin giysilerine oldukça benzediği görülmektedir. Özellikle başlıkları ve takıları iki resmin de aynı elden çıktığını kanıtlar niteliktedir. Muhtemelen, Williams bu benzerliklerden yola çıkarak Görsel 37'yi Türköri kapsamına dahil etmiştir çünkü bu görsele ilk bakıldığında 'Türk' kavramı ile pek fazla örtüşen bir tarafının olmadığı görülmektedir. Belki de Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un Türk denilince aklına gelen imge, böylesi Avrupalı bir tarzla harmanlanan bir kavramdır.



Görsel 37: Louise Élisabeth Vigée Le Brun, Kontes Yekaterina Vassilyevna Shavronskaya, tüyb, 135x 95 cm, 1790, Musée Jacquemart- André, Paris (Williams, 2015, s. 98).

Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un Türk temalı resimlerinde kullandığı başlık modelleri, geleneksel Türk serpuşları ile pek uyuşmayan bir özellik göstermektedir. Fakat, Jean- Baptiste Vanmour'un (1671- 1737) Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinde yaşayanları tasvir ettiği insan tiplerinin birinde, Patmoslu¹³³ bir genç kızı (Görsel 38) sarık gibi sardığı beyaz tülbentle (Görsel 39) resmettiği görülmektedir (Ceco, 2013, LXXV). 1714 yılında Fransa'da yayınlandığı bilinen bu dizinin (Ceco, 2013, XV), Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un Clermont Kontesi Tonnerre'yi tasvir eden 1785 tarihli resminden önce yapılması ve bu eserin o dönemde Türk temalı resimler için bir başvuru kitabı olması da Louise Élisabeth Vigée Le Brun'un bu başlıklar için Vanmour'dan ilham almış olabileceği fikrini akıllara getirmektedir. Patmos'un o dönemde Osmanlı toprağı olmasına rağmen, adadaki kültürle alakalı olarak, yerel halktan birinin bu görselde Osmanlı giysi geleneğinden farklı kıyafetlerle resmedildiği görülmektedir. Bu bağlamda, oldukça realist çalışmalar yapmış olan Vanmour'un (Bull, 2003, s. 29) resmettiği bu başlığı, Louise Élisabeth Vigée Le Brun'Türk' kavramı ile çok yakın olmamasından dolayı 'Türk kavramı' adı altında kendi çalışmasına taşımış olabilir.

¹³³ Batnoz olarak da bilinen bu ada, 24 Temmuz 1923 tarihli Lozan Antlaşmasına kadar Osmanlı hakimiyetinde kalmıştır (Örenç, 2006, s. 175- 176). Bu konu ile ilgili bkz. Doğan, Cabir (2013). Fethinden Kaybına Rodos (1522- 1912). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 71- 74.



Görsel 38: Jean Baptiste Vanmour, Patmoslu Genç Kız, gravür, 36,3x 2, 51 cm, 1707, ©, New York Public Library, New York (Ceco, 2013, levha 75).

Görsel 39: Jean Baptiste Vanmour, Patmoslu Genç Kız'dan ayrıntı, gravür, 36,3x 2, 51 cm, 1707, ©, New York Public Library, New York (Ceco, 2013, levha 75).

Başka bir örnekte, yer minderinin üzerinde oturan ve sekiz burgulu tambur çalan (Güneygöl, 2020, s. 147) bir kadın ile tütün içen bir erkek betimlenmektedir. Bu minderin örtüsünün deseni, beyaz üzerine yeşil yapraklı kıvrım dalların aralarına serpiştirilmiş kırmızı çiçekler ve palmetlerden oluşmaktadır. Figürlerin oturdukları yerin sırt kısmındaki dikdörtgen yastıklarda ise kırmızı üzerine sarı geometrik şekiller bulunmaktadır. Ayrıca, sarı renkli halının bölümlere ayrılmış alanlarının merkezlerinde de geometrik desenlerden faydalanılmıştır. Bu halının aynısı, Pierre François Tardieu'nun Liotard'dan esinlenerek yaptığı (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 15) İstanbullu Kadın gravüründe (Görsel 35) de görülmektedir. Tablonun orijinal isminde Héléne Glavany¹³⁴ olarak geçen kadın figürün önünde, üzerinde pirinç

¹³⁴ Hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız, evlendikten sonra Madam Pellicot soy ismini alan, Héléne Glavany (?), o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun himayesinde olan Kıbrıs'ın 1723-1734 yılları arasındaki Fransız Konsolosu olan Xavier Glavany'nin kızıdır (Güneygöl, 2020, s. 128; Smentek, 2010, s. 90).

görünümlü iki tane süs eşyası olan, açık renk işlemeli, ahşap bir sehpa bulunmakta, bu sehpanın gölgesinin vurduğu yerin hemen yanında da tablounun diğer figürü Bay Levett'in¹³⁵ tütün çanağı durmaktadır. Héléne Glavany'nin sağ tarafında, sapı duvara yaslanmış bir müzik aleti daha bulunmaktadır. Çift sıra hâlinde altı burgulu bir saz gibi görünen (Güneygül, 2020, s. 147) bu enstrümanın ahşap kısmı, figürlerin oturdukları minder ile L oluşturacak şekilde yerleştirilmiş diğer minderlerin birleşme noktasında yer almaktadır.



Resim 14: Jean Etienne Liotard, Héléne Glavany ve Bay Levett, karton üzerine yağlıboya, 24, 6x 36, 4 cm, yak. 1740, © Musée du Louvre, Paris (Walsh, 2017, s. 220).

¹³⁵ İngiltere'nin Nethersole kasabasında doğan ve kardeşi Sir Richard Levett ile birlikte tütün ticarlığı yapan İngiliz Francis Levett (1700- 1764), 1711 yılında babasının ölümünden sonra Radcliffe ailesinin yanında çıraklık yapmış ve belli bir süre de Radcliffe ailesi için çalışmıştır (Nefedova, 2010c, s. 137). 1718 yılında İstanbul'a gelen Levett, dönemin ünlü şirketi Levant Şirketi'nin tüccarlarından olup, 1737- 1750 yılları arasında İstanbul'da Levant Şirketi'nin baş temsilcisi olarak çalışmış ve çoğunlukla da İstanbul'da yaşamıştır (Earle, 1989, s. 42, 44; Smentek, 2010, s. 90; Kadioğlu, 2020, s. 65; Nefedova, 2010c, s. 137).

Fransız büyükelçisi Louis Sauveur, Marquis de Villeneuve¹³⁶ için yapıldığı düşünülen bu eserde (Smentek, 2010, s. 90; Ghirardini, 2013, s. 60), H el ene Glavany sadece sol ayağındaki sarı pabucunun ucu gözükecek şekilde minderin üzerinde, hafif sağına doğru dönerek bağdaş kurmuş, oturmaktadır. Sağ eliyle tamburun mızrabını tutmakta, sol eliyle de sapındaki telleri çalmaktadır. Seyirciye bakmak için kafa hareketi yerine, gözlerini sol tarafına doğru çevirmiştir. Kırım Tatarlarının giydiği kıyafetlere benzer bir giysiyle tasvirlenen figür (De Breffny, 1987, s. 32; Roethlisberger ve Loche, 2008, s. 271, 273; Williams, 2015, s. 59; Ghirardini, 2013, s. 60), başına kenarları siyah k rkle  vrelenmiş mavi bir başlık giymiş, uzun siyah saçlarını arkadan örerek, örgüsünü sol omzundan  n tarafa doğru indirmiştir. Beyaz teni, sade duruşu ve ürkek bakışları ile tasvirlenen figür, kırmızı şalvarının üzerine sarı ve mavi  i ekli, pembe bir    etek giymiştir. Bu üç eteğin, bir kopça ile tutturularak damla şekli verilen yakasından ve kol ağızlarından bej rengi, drapeli i  gömleği görülmektedir. Figür, i  gömleği ve üç eteğinin üzerine bir tane daha    etek¹³⁷ giymektedir. Liotard'ın alışılagelmiş beyaz üzerine serpmeye şeklinde yerleştirilmiş, yeşil yapraklı, kırmızı çiçeklerle bezeli kumaşından yapılmış bu üç eteğin  n ortasına, omzuna ve kol ucu kenarlarına altın renginde harç geçirilmiş olup kol yırtmacından muhtemelen giysisinin astarı olan mavi renkli bir kumaş sarkmaktadır. Figürün giysisini sanatçı, diğer resimlerinden de aşına olduğumuz bir şekilde, birbirine tutturulmuş, iki yuvarlak, iri tokalı bir kemerle tamamlamıştır.

Resimde, H el ene Glavany'nin hemen yanında, Bay Levett oturmaktadır. Sağ tarafına doğru dönen Bay Levett'in, ayaklarını dizden kıvrırarak altına topladığı için

¹³⁶ Louis Sauveur, Marquis de Villeneuve (1675- 1745), görev yaptığı 1728- 1741 yılları arasına denk gelen 1739 tarihli Belgrad Antlaşmasında Osmanlı ile Rusya arasındaki arabuluculuk görevini üstlenen ve sonrasında 1740 kapit lasyonlarının daimi hale getirilmesine büyük katkı sağlayan, başarılı bir Fransız diplomattır (Karaer, 2010, s. 70; Tığlıoğlu Kapıcı, 2020, s. 260). Villeneuve ile ilgili ayrıca bkz. Menzies, Sutherland (1883). *Turkey Old and New: Historical, Geographical and Statistical*. London: W. H. Allen & Co., 607; Masson, Paul (1911). *Histoire du Commerce Français dans le Levant au XVIII Si cle*. Paris: Hachette, 1- 32.

¹³⁷ Resimde figürün içine giydiği ikinci üç eteğin parçaları net olarak görülememesine rağmen o dönem giysi geleneğinde bu tarz bir uygulamanın sıklıkla kullanılmasından yola çıkararak bu giysi için üç etek kelimesi kullanılmıştır. Bu konu ile ilgili fikirlerinden faydalandığımız Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü Dr. Öğr. Üyesi Nurhan  zkan'a teşekkürlerimizi sunarız.

sadece soluna doğru uzattığı sol ayağının ucu görülmektedir. H el ene Glavany ile aynı tarzda ve aynı renkte pabuçlar giyen figür, sağ elinde sarı imameli, kırmızı bir tesbih, sol elinde de tütün  ubuėu¹³⁸ tutmaktadır. Bay Levett, o dönemde sıkça gördüğümüz bir tarzda,  n kenarları, kol ağızları ve astarı beyaz k rkle çevrelenmiş mavi, kontoş tarzında bir kaftan içinde betimlenmiştir. Oturuşuna bağlı olarak açılan kaftanının önünden içine giydiği pembe, sarı ve kırmızı renklerden oluşan elbisesinin az bir bölümü gözlemlenmektedir. Başına, beyaz destarla sarılı, kırmızı bir kavuk takmış, sorguca gönderme yapan, irice bir aksesuarı da kavuğuna iliŐtirmiŐtir. Açık ten rengi ve mavi gözleri ile tam bir Avrupalı profili çizen figür, çenesine kadar inen bıyığı ve giydiği Türk kıyafetleri ile de Türk imajına bürünmüştür. Bay Levett, fizyonomik görünümü ve giysileri ile iki kültürün özelliklerini farklı noktalarla buluŐturması açısından önemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

‘Türk ressamı’ olarak anılan Liotard’ın (Geczy, 2013, s. 66) klasik üslubuyla uyumlu, kapalı kompozisyon düzeni ile yapılan bu eserin her iki tarafına oturtulan figürler, resmi dengelemektedir. Resmin sol tarafına ilave edilen enstrüman ve sehpa, bu simetriyi, sol tarafın ağır basacağı Şekilde asimetric hale getirmektedir. Çizgisel formu, renkçi yaklaşımla ele alınan eser, iç mekan tasarımıdır. Resimde figürlerin ve sehpanın gölgelerinin düştüğü y n göz önünde bulundurulduğunda ışığın, resmin sol tarafından geldiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, figürlerin sağ taraflarına dönmeleri, Bay Levett’in sanki sağdaki pencereden dışarıya bakıyormuŐ asına betimlenmesi, seyirciye resmin solundan gelen doğal bir ışık kaynağının varlığını ıŐaret etmektedir. Figürlerin sırtlarını yasladıkları minder keskin yatay bir hata sahiptir. Bu yatay y n de resmin ana y n çizgisi olarak eseri iki bölüme ayırmaktadır. Figürlerin omuzlarından yukarısı, arka taraftaki ara ara gölgelendirilen gri duvarın durağan

¹³⁸ Benzer bir örnekte, Nefedova, Vanmour’un 1730 tarihli ‘Bahçedeki Bilinmeyen Asilzade’ isimli tablosunda tasvir ettiği figürün resmin orijinal isminde belirtilmemesine rağmen tüccar Bay Levett olabileceğinden bahsetmiş ve bu çalışmada figürün hemen arkasında bulunan tütün çubuğunun Levett’in tütün tüccarı olmasına yapılmış bir gönderme olabileceğini ifade etmiştir (Nefedova, 2010c, s. 137). Bu örnekten hareketle, bu eserde de Bay Levett’in tütün çubuğu ile resmedilmesi, figürün yaptığı işe yapılan bir gönderme olarak kabul edilebilir. Bu resim için bkz. Nefedova, Olga (2010c). The Art and Life of Jean- Baptiste Vanmour. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (pp. 132). Milano: Skira.

havası sayesinde daha vurucu bir hale getirilmiştir. Ressam, kullandığı sıcak renkleri Bay Levett'in kaftanındaki, minder kenarlarına geçirilen şeritlerdeki ve Héléne Glavany'nin başlığındaki mavi gibi soğuk bir renkle dengeleyerek, renk geçişlerinde gözü yormadan resme ahenk kazandırmıştır.

Héléne Glavany ve Bay Levett, aynı yer minderi üzerinde birbirlerine bakmadan oturmaktadırlar. Bay Levett'in Héléne Glavany'nin çaldığı tamburdan çıkan ezgileri dinlerken sağ tarafa doğru uzaklara dalarmışçasına derin bakması, figürlerin sağ tarafında pencere bulunduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Héléne Glavany'nin ise hiç gülümsemeden sanki görevini yapıyormuş gibi oldukça ciddi bir şekilde tambur çalması ilginçtir. Ressam, belki de kendisine anlatıldığı kadarıyla Osmanlı sarayının haremdeki meşk geleneğinden esinlenerek, musiki eğitimi almış bir sazendenin (Güneygül, 2020, s. 127) sultanına tambur çalmasına gönderme yapmıştır.

Kadioğlu'ndan komşu olduklarını öğrendiğimiz bu figürlerin (Kadioğlu, 2020, s. 69), Liotard'ın dönemin önemli isimlerinden Fransız konsolosu Louis Sauveur, Marquis de Villeneuve için yapmış olduğu (Smentek, 2010, s. 90) resimde ana karakter olarak seçilmeleri düşündürücüdür. Bir Fransız ressam tarafından komşu olduğu düşünülen bir Fransız konsolosun kızı ile İngiliz bir tüccarın aynı yer minderinde, bir Fransız büyükelçisi için tasvir edilmesinin nedeni, politik bazı nedenlerden kaynaklı olabilir. Bay Levett, diplomatik çevrelerce kabul görmüş bir isim olup, 1729- 1735 yılları arasında İstanbul'daki İngiliz Büyükelçisi olarak görev yapmış olan VIII. Kinnoull Lord'u George Hay'in (1729- 1737) hizmetkarı Samuel Medley'in günlüğünde¹³⁹ sıkça adı geçen bir isimdir (Nefedova, 2010c, s. 137). Resimde, Kırım'da görev yapmış bir konsolos kızı olan Héléne Glavany'nin Tatar giysileri ile resmedilmesi (De Breffny, 1987, s. 32; Roethlisberger ve Loche, 2008, s. 271, 273; Williams, 2015, s. 59; Ghirardini, 2013, s. 60) ve Bay Levett'in bu

¹³⁹ Bu kaynak için bkz. Webb, Nigel, Webb, Caroline (2008). *The Earl and His Butler in Constantinople The Secret Diary of an English Servant Among the Ottomans*. London: I. B. Tauris.

resimden birkaç yıl sonra Tatar giysileri ile betimlenen bir gravürünün (Görsel 40) yapılması da Kırım ile ilgili politik tutuma yapılan bir gönderme olarak algılanabilir.



Görsel 40: Johann Christoph von Reinsperger, Tatar Giysileri İçinde Francis Levett, gravür, 19,8x 26 cm, 18. yy ortaları, ©, National Portrait Gallery, Londra (Kadıoğlu, 2020, s. 65).

Osmanlılar, 15. yüzyılda Karadeniz’i bir Türk gölü haline getirerek Kırım’ı özerk bir hanlık haline getirmişlerdir (Nemlioğlu Koca, 2017, s. 85). 1770 yılındaki Çeşme Baskını ile Rusların Osmanlı devletini bozguna uğratması ve 1774 yılında imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile kaybedilmesine kadar Kırım, konumu itibari ile Karadeniz’in kontrolünü sağlamada ve özellikle ticari anlamda Osmanlılar için çok önemli bir stratejik merkez olmuştur (Nemlioğlu Koca, 2017, s. 92). Babası Kırım’da konsolosluk yapan Héléne Glavany’nin bulunduğu gibi Bay Levett’in de tüccar olmasından dolayı Kırım’a gitmesi ve orada bulunması, beklenen bir durumdur. Bay Levett, sıradan bir tüccar değil, Levant Şirketi’nin İstanbul baş temsilcisidir (Kadıoğlu, 2020, s. 65). Dolayısıyla belli bir statüye sahiptir, bu da Bay Levett’in bir konsolos kızı ile aynı resimde yer almasını açıklamaktadır. Bu bağlamda, Liotard tarafından Fransız konsolosu Markiz Villeneuve için yapılan bu resimdeki kişilerin öylesine tercih edilmesi ya da Markiz Villeneuve’nin tanımadığı kişilerden seçilmesi elbette ki düşünülemez.

Markiz Villeneuve'a 'Rochefort Projesini'¹⁴⁰, engelleyerek Orta Doğu'da katolikliğin yayılmasını sağlama görevi verilmiştir (Berkes, 2002, s. 49). Buna yardımcı olabilmek adına Markiz Villeneuve'nun yaptığı en önemli hamlelerden biri de işleri sebebiyle pek çok yere seyahatlar yapan ve o dönemde oldukça fazla imtiyaza sahip olan Avrupalı tüccarlarla sıkı ilişkiler geliştirmek olmuştur (Elibol, 2005, s. 62). Bu bağlamda, Markiz Villeneuve ile Bay Levett arasında büyük ihtimalle bir tanışıklık söz konusudur. Fakat daha da önemlisi, Bay Levett'in Londra'da bulunan Morden Kolej¹⁴¹ isimli bir yardım kuruluşuna devamlı yardım yaptığı (Kadioğlu, 2020, s. 65) bilgisinden yola çıkılarak yapılabilecek varsayımdır. Bu yardım kuruluşunun, Cizvit tarikatı¹⁴² ile bağlantılı olduğu bilinmektedir (Anonim, 1869, s. 88). Bu tarikat, misyonerlik faaliyetlerini büyük ölçüde eğitim ve öğretim vasıtasıyla gerçekleştirmesine rağmen (Tümer, 1993, s. 41; İstek, 2019, s. 163) seyyah ve tüccarlar yoluyla da bu faaliyetlerini, farklı coğrafyalara yaymaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Cizvit tarikatı, Kırım'daki resmi faaliyetlerini 17. yüzyılın ilk yarısında başlatmış, 18. yüzyılda Fransa Krallığı himayesinde çalışmalarına devam etmiştir (Tıǧlıoǧlu Kapıcı, 2020, s. 248- 249).

Kırım'da kurulan ilk Fransız konsolosluk binasının bu misyonerlere ait bir ev olması da ayrıca ilginçtir. Peder Duban isimli Kırım'a katolik anlayışını yaymak adına bir şapel açma misyonu için gelen bir kişiden bu evi devralan Konsolos Glavany, konsolosluk faaliyetlerine bu evde başlamış, altı yıl boyunca da aynı ev

¹⁴⁰ Rochefort Projesi, Fransa'da Katolik olmaktan vazgeçerek Protestan olan, Fransa devletinin ülkelerinden sınır dışı ettiği ve farklı ülkelere iltica eden Protestan Fransız subayların Avrupalı yöntemler kullanarak fen alanında subay yetiştirmeyi hedeflediği bir projedir (Berkes, 2002, s. 49).

¹⁴¹ Morden Kolej Vakfı, 1695 yılında Levant Şirketi'nin Halep tüccarlarından olan John Morden (1623- 1708) tarafından bakıma ihtiyacı olan tüccarlar için Londra Blachheath'de kurulan bir bakım evidir (Bevan, 1885, s. 65; Evelyn, 1995, s. 339; Everett Green, 1876, s. 191). John Morden ve Morden Kolej ile ilgili ayrıca bkz. Dugdale, Thomas (t.y.). *England & Wales Delineated: Historical, Entertaining and Commercial*. London: John Tallis, 210.

¹⁴² Cizvitler, bütün insanlığı hristiyanlaştırmayı hedefleyen, hristiyan olanların da özgürce inançlarını yaşamalarını sağlamaya çalışan bir tarikattır (Tümer, 1993, s. 40). Katolikliğin yayılmasında etkili teşkilatlardan biri olan Cizvitlerin Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmasında Fransız elçilerin rolü büyüktür (Harman, 2002, s. 57). Bu konu ile ilgili bkz. Gözübüyük, Sevil (2018b). Osmanlı İmparatorluğu'nda Cizvit Tarikatının Yayılmasında Fransız Elçilerin Rolü. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 5 (12), 635- 654.

konsolosluk olarak kullanılmaya devam etmiştir (Tıġlıođlu Kapıcı, 2020, s. 250, 259). Bu bağlamda, resme yüzeysel olarak baktığımızda karşımızda resmin figürleri olarak Bay Levett ve Helene Glavany, resmin yapıldığı kişi olarak da Markiz Villeneuve'ü görürüz. Fakat, resmi derinlemesine analiz ettiğimizde karşımızda, misyonerlik anlayışı güden bir kuruma devamlı bağış yapan bir tüccar, katolik anlayışını yaymak için Kırım'a gelen Peder Duban'dan bir misyon evi alan bir konsolosun kızı ve devletin kendisini devlet işlerini yapmasının yanında bir anlamda misyonerlik çalışmaları ile görevlendirdiği bir konsolosla karşılaşmaktayız. Dolayısıyla Glavany ailesi, Bay Levett ve Markiz Villeneuve'un ortak noktalarının, varsayımsal olarak Villeneuve'a verilen görev bağlamında Kırım'daki misyonerlik anlayışının olması kuvvetle muhtemeldir.

Bir diğer örnekte, dönemin önemli isimlerinden Baden Kontu Ludwig Wilhelm¹⁴³, Ludwig Ivenet¹⁴⁴ tarafından¹⁴⁵ Türk kıyafetleri içinde resmedilmektedir (Resim 15). Resmin arka fonunda gri ve siyah renkler kullanılarak gölgelendirilen beyaz bir gökyüzü ve siyah bir perde bulunmaktadır. Eserde Kont Wilhelm, dönemin

¹⁴³ Almanya'nın Baden eyaletinin uç beyi ve kontu olan Ludwig (Louis) Wilhelm (1655-1707), Habsburg ordusunda görevli, üst düzey bir komutandır ve Osmanlılara karşı elde ettiği başarılarla tanınmıştır (Albrecht, Merten, 1999, s. 158). 1683 yılında II. Viyana kuşatmasında, Viyana önlerinde elde edilen bozgunun sonu Osmanlılar, 1691 yılında Avusturya üzerine tekrar yürüyerek, Varadin yakınlarında Salankamamen'e geldikleri zaman, Baden eyaletinin kontu Ludwig Wilhelm ve ordusuyla karşılaşmışlardır. Burada, ummadığı bir zafer kazanan Wilhelm, bu zaferden sonra 'Türk Ludwig', 'Türk Louis' ve 'Türkenlouis', lakapları ile ünlenmiştir. Bu lakaplardaki 'Türk' adı Türklere karşı elde ettiği başarıdan ötürü, 'Louis' adı ise, Wilhelm'in Fransa'da doğmasından kaynaklı olarak Ludwig isminin Fransızlaştırılarak 'Louis'e çevrilmesinden dolayıdır. Ayrıca Kont Wilhelm, Osmanlılarla yaptığı savaş sonrasında ele geçirdiği ganimetleri sarayında saklayarak, bunların bir bölümünü kendi Türk giysili resminin de bulunduğu Karlsruhe kentindeki Baden Eyalet Müzesi'nde (Badisches Landesmuseum) sergilemiştir (Tez, 2015, s. 216- 218).

¹⁴⁴ Ludwig Ivenet (?) hakkında, bazı resimlerinin sergilendiği Schloss Rastatt Müze yönetiminden edindiğimiz bilgi dışında herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Yapımına Kont Ludwig Wilhelm zamanında başlanıp, kontun ölümü ile eşi tarafından tamamlanan Schloss Rastatt Sarayı Müzesinden (Grimm, 2000, s. 138) edindiğimiz bilgiye göre; ressamın, sadece Kont Ludwig Wilhelm ve eşi Margravine Sibylla Augusta'nın (1675- 1733) özellikle kostümlü portre çalışmalarını yaptığını bilmekteyiz.

¹⁴⁵ Tez, bu tablonun ressamı olarak Ludwig Ivenet'i göstermesine rağmen (Tez, 2015, s. 217) Williams'ın *Turquerie* isimli çalışmasında (Williams, 2015, s. 33) resim, anonim olarak geçmektedir. Eserin bulunduğu müzeden öğrendiğimiz bilgiye göre, resmin sanatçısı Ludwig Ivenet olarak bilinmektedir. Bu konu ile ilgili bize yardım eden Schloss Rastatt Sarayı Müzesinden Dr. Petra Pechaček'e teşekkürlerimizi sunuyoruz.

kadın elbiselerinden aşına olduğumuz beyaz üzerine yeşil yapraklar ve kırmızı çiçeklerle bezeli bir desenin hakim olduğu ve yine o dönemin giysi modasında özellikle kadınlar arasında revaçta olan üç eteği¹⁴⁶ anımsatan düğmesiz, önü kuşakla kapatılmış bir elbise giymektedir. Figür bu elbisesinin altına, bilekte kırmızı renkli lastikle sonlandırılmış, kırmızı ve yeşil, enine çizgilerle bezeli bej bir şalvar giymekte ve bu şalvarın kumaşının aynısından da beline kemer olarak bir de kuşak bağlamaktadır. Kont Wilhelm, içine şalvarının ve kemerinin kumaşından uzun kollu, bileklerini kapatacak şekilde volan yapan fırfırlı bir iç gömleği giymektedir. Bu gömleğin uzun kollu olduğu, üç eteği anımsatan elbisesinin yarık kolunun ara ara mücevherlerle tutturulmuş bölümlerinin oluşturduğu açıklıklardan gözlemlenmektedir.

Osmanlı giyim tarzında, üç etek giyenlere kullanım kolaylığı sağlamak için sıklıkla karşımıza çıkan, üç eteğin bacakları örten ön kısmındaki etek uçlarını, beldeki kuşağın ya da kemerin içine yerleştirme uygulaması, bu resimde de görülmektedir. Figür, sol kolunun arkasından görünen takma kolu sebebiyle Türk giysi geleneğindeki adıyla kapaniçe¹⁴⁷ olarak adlandırılan, kısa kollu, mavi bir kaftan giymiştir. Kolunun bittiği yere, kürk yerine mücevherlerle süslenerek zenginleştirilmiş bir harç geçirilen bu kapaniçenin iç kısmına ve tüm kenarlarına kahverengi samura benzer bir kürk geçirilmiştir. Bilindiği gibi, Osmanlılarda kapaniçe padişaha mahsus bir üst giysisidir, bazen üst düzey devlet erkanı da kapaniçe giyer fakat onların giydiği kapaniçeler, padişahlarınkine göre daha basittir (Pakalın, 1993b, s. 165). Türkler ile savaş meydanında sıkça karşılaşılan bir komutan

¹⁴⁶ Türklerde üç etek, sadece kadınlar tarafından değil, erkeklerce de kullanılmış olup (Çaylı ve Ölmez, 2017, s. 235) bazı örneklerde erkeklerin de üç eteklerini ya da içlerine giydikleri entarilerini kuşaklarına yerleştirdikleri görülmektedir. Üç eteğin bu kullanımını gösteren pek çok Avrupalı sanatçının elinden çıkan tablo bulunmaktadır.

¹⁴⁷ Kapaniçe ya da kapaniça, geniş, devrik yakalı, yakasına etek kısmının kenarlarını da kapsayacak şekilde kürk geçirilmiş, uzun kol yerine omuzların altında 4-5 parmak enli bir parça bulunan ve bu parçanın da ağız kısmına yakasındaki kürkten eklenmiş, yakanın altından sırt üzerine denk gelecek şekilde yere kadar uzanan dört parmak enli süs olarak kullanılan iki şeridi bulunan bir üst libastr (giysi). Yürürken endamlı bir şekilde dalgalanan bu şeritler, bazen de elde taşınmaktadır (Koçu, 1969, s. 144). Kapaniçede olduğu gibi diğer kısa kollu kaftan modellerinin çoğunda da, Koçu'nun 'şerit' olarak betimlediği (Koçu, 1969, s. 144) arkaya doğru sarkan, uzun ve dar olan bu sahte kollar bulunmaktadır (Çetin, 2016, s. 265). Osmanlı üst erkek giysileri için bkz. Çetin, Ö., Hakan (2016). Onyedinci Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Osmanlı Erkek Giyim- Kuşamı. *International Journal of Social Science*, 53 (2), 265- 267.

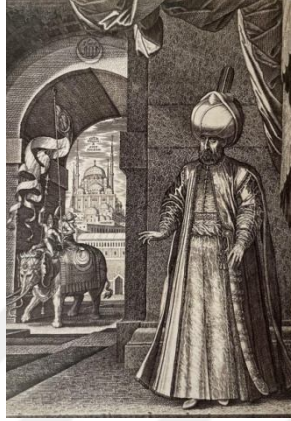
olarak Kont Wilhelm'in (Tez, 2015, s. 216) de bu çalışmada, bir kapaniçe ile tasvirilmesi bu nedenden kaynaklı olmalıdır. Ayrıca, resimde kapaniçenin arka tarafı yere sürünecek kadar uzun olmasına rağmen, Kont Wilhelm sağ eliyle sağ eteğini kaldırmakta, sol eliyle de kılıç tutmasından dolayı sol eteği hafif havalanmaktadır. Dolayısıyla da giysinin ön kısmı yere sürünmemekte ve figürün ayağına giydiği, ucu sivri, sarı renkli pabucu net bir şekilde gözlemlenmektedir.





Resim 15: Ludwig Ivenet, Türk Giysileri İçinde Baden Kontu Ludwig Wilhelm, ahşap üzerine tempera ve parşömen, 35x 26,8 cm, yak. 1700- 1725, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden).

Figür, kemerinin, şalvarının ve iç gömleğinin kumaşından başına bir serpuş takmaktadır. Serpuşu, siyah bir sorguç ve mücevherlerle bezeli külaha benzer bir başlıktan¹⁴⁸ oluşmaktadır. Taktığı bu serpuşun kumaşından da bir parça, sol kulağının üzerine denk gelecek şekilde sarkmakta, bu da başlığın daha heybetli durmasını sağlamaktadır.



Görsel 41: Melchior Lorck, Sultan I. Süleyman, gravür, 1574 (Williams, 2015, s. 20).

Kont Wilhelm, sol elinde onu heybetli gösteren bir kılıç tutmaktadır. Kılıç o dönemin Türk kılıçları ile oldukça benzeşmektedir. Kınında resmedilmiş bu kılıcın kabza kısmının hemen altında yer alan balçağın¹⁴⁹ kollarının düz olması 15- 18.

¹⁴⁸ Avrupalılar ile Türklerin yakınlaşmalarının yeni filizlendiği bir dönem olan 16. yüzyılda, Avrupalıların betimlediği Osmanlı giysileri ve başlıkları genelde, sanatçıların kurgusal ifadelerle tuvale aktardıkları tasvirler olmuşlardır. Bu tasvirler, sanatçıların birbirlerinden ilham almalarının da etkisiyle benzer özellikler taşımaktadırlar. İstanbul'a elçi olarak gelen Elçi Busbecq'in himayesinde çalışan Melchior Lorck (1527- 1564) imzalı 1574 tarihli bir gravür (Williams, 2015, s. 19) (Görsel 41), Avrupalıların zihinlerinde yeni yeni oluşmaya başlayan Türk imgesi açısından erken tarihli bir örnek olması sebebiyle, o dönemdeki 'acemice' denilebilecek Türk giysi geleneğini ve başlık anlayışını göstermektedir. Bu görselde, fonda caminin ve filin bir arada verilmesi de Avrupa'daki yeni Türk oluşumunun özeti gibidir. Bir Avrupalı için Doğu esintisi taşıyan fil ve caminin birlikte seyirciye sunulması, henüz Avrupa'daki yenice oluşmaya başlayan Doğu ve Türk betimleme anlayışını göstermektedir. Bu bağlamda, bu görselde I. Süleyman'ın (1520- 1566) serpuşuna bakıldığında, beyaz destarin sarıldığı kavuk kısmının oldukça uzun tutulması, Avrupa resminde Türk temalı resimlerin erken dönemli örneklerinde sıkça karşılaşılan bir uygulama olarak görülmektedir. Yıllar ilerledikçe resimlerdeki başlıkların da değişikliğe uğradıkları görülmekte olup 18. yüzyıla gelindiğinde, Kont Wilhelm'in bu serpuşa çok benzer bir başlıkla betimlenmesi bazı sanatçıların erken tarihli, Türk temalı örneklerden hala etkilendiklerinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁴⁹ Kılıçların, tutma yeri olan kabzanın hemen altında, kın denilen kabında muhafaza edilen ve taban (namlu) olarak adlandırılan, kılıcın keskin kısmına geçişi sağlayan ve elin kaymasını engelleyen bölüme balçak denilmektedir (Çolak, 2018, s. 2155; Güneş, 2018, s. 18).

yüzyıllar arası Osmanlı kılıçlarından aşına olunan bir durumdur (Aydın, 2007, s. 29). Ayrıca resimdeki kılıcın taban kısmındaki eğrilik, Türk kılıçlarının genel özelliğidir¹⁵⁰ (Çolak, 2018, s. 2156).

Kont Wilhelm'in oldukça gerçekçi bir Türk giysisi ile tasvirlenmesi, büyük olasılıkla o dönemde Türkler ile olan yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Figürün, Viyana'yı fethetmek için çalışan Türkler ile savaş meydanında sıkça karşılaşılması ve Osmanlılar ile yaptığı savaş sonrasında elde edilen ganimetleri sarayında saklaması (Tez, 2015, s. 217) gibi sebepler eserde tercih edilen kıyafetin realist bir anlayışla yapılma nedenini açıklamaktadır.

Kapalı kompozisyon tarzında gerçekleştirilen eserde, yatay ve dikey yönler dengeli dağılmıştır. Fakat figürün kılıcının ve kapaniçenin takma kolunun duruşu, figürün sağ eli ile kapaniçesini kaldırması gibi resmi hareketlendiren diyagonal yönler, çalışmanın en can alıcı noktalarını oluşturmaktadır. Resmin fonunda açık bir form tercih edilerek lekesel bir tarza gidilmiş, ana karakterde ise kapalı bir form anlayışı ile daha çizgisel bir ifade benimsenmiştir. Resme zemindeki taşlarla, gökyüzündeki bulutlarla ve figürün arkasındaki kuru dallarla dış mekan izlenimi verilmiş fakat arka fona yerleştirilen perde, seyirciyi dış mekan fikrini sorgulamaya teşvik etmiştir. Figürün elbisesinin deseninde sıcak renkler tercih edilmesine rağmen kapaniçesinde kullanılan soğuk renk ile de renk tekdüzeliği kırılmıştır. Figürün hafif sağ tarafına doğru dönerek sağ ayağını sağ tarafa doğru açması, resmi durağanlıktan kurtardığı gibi seyirciye figürün sağından gelen ışığa doğru yöneldiği izlenimini vermektedir. Tempera

¹⁵⁰ Türklerde özel bir yere sahip olan kılıçlar, Türklerin kurdukları devletlerin hakimiyet sembolü olarak devletin gücü, iradesi ve ihtişamı ile ilişkilendirilir hatta bu nedenle padişahlar, tahta oturmadan önce 'kılıç alayı' olarak adlandırılan kılıç kuşanma töreni gerçekleştirirler (Çolak, 2018, s. 2158). Türk devlet geleneğinde böylesi önemli bir yere sahip olan kılıçların, diğer dünya kılıçlarından ayrılan özelliklere sahip olmaları da kaçınılmazdır. Türk kılıçlarının düz forma sahip olanlarının yanında, başka ülkelerin kılıçlarından onları ayıran en önemli özelliği eğri olmalarıdır. Ayrıca hafiftirler ve kullanılması oldukça maharet gerektirirler. Özellikle ağır olan ve düz bir şekle sahip orta çağ kılıçlarında kol kuvveti ve darbe etkisi önemliyken, eğri ve hafif olan Türk kılıçlarında bileğin rahatça hareketi önem kazanmıştır (Aydın, 2007, s. 34). Yakınoğu'da ortaya çıktığı düşünölen eğri kılıçların, Hindistan'da, İnan'da ve Memlöklerde de kullanımı görölmösinde dolayı bu kılıçlar, İslam kılıcı ve Arap kılıcı olarak da zaman zaman adlandırılmıştır fakat orta çağda en çok Türk kılıcı adıyla ünlenmişlerdir (Bozkurt, 2002, s. 406). Türk kılıçlarının kaynağı ile ilgili bkz. Ögel, Bahaeddin (1948). Türk Kılıcının Menşö ve Tekamölü Hakkında. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Faköltesi Dergisi*, 6 (5), 431-460.

teknikinde¹⁵¹, bağlayıcı olarak kullanılan yumurta sarısı ve incir ağacı özü gibi saydam olmayan, opak tarzdaki madde kullanımı (Wundram ve Walter (ed.), 2008, s. 11; Beyhan, 2015, s. 173), tabloda etkisini yoğun olarak hissettirmektedir. Tempera tekniğinin doğal bir sonucu olarak boyalar ince katlar halinde resim yüzeyine aktarılmış ve resimde oldukça mat bir görüntü elde edilmiştir. Fakat resimde renk çeşitliliği az olmasına rağmen bu renkler oldukça güzel tonlandırılmıştır. Bilindiği gibi tempera tekniği, su bazlıdır ve bu sebeple kısa sürede kurur (Ersoy, 2019, s. 100- 101). Kuruma süresi kısa olduğundan da renk geçişlerini gerçekleştirmek ressam için oldukça zordur. Resim 15'te de bu zorluk, kendini göstermektedir. Özellikle arka planda, tam olarak seçilememesine karşın üzerinde çiçeğe benzer motiflerin olduğu, siyah perdenin yanından çıkan kuru ağaç dallarının arkasındaki siyah ve beyaz renkle kontrast oluşturulmaya çalışılarak tasvirlenen gökyüzündeki bulutlarda görüldüğü gibi. Fondaki geçişler, o kadar donuk ve opaktır ki seyircide sfumato tekniği hissi uyandırmaktadır. Başka bir deyişle, Resim 15'teki bulutlara bakan bir kişi, kendisini Leonardo da Vinci'nin "Azize Anna ile Bakire Meryem ve Çocuk İsa"¹⁵² tablosunun fonundaki dağlara bakıyormuş gibi hissedebilir.

Kont Wilhelm'in ve eşi Margravine Sibylla Augusta'nın (1675- 1733) farklı kostümlerle resmedildikleri 'Kostümbilder' isimli bir seri resim dizisi (Görsel 42, 43, 44, 45) bulunmaktadır. Bu seri ile ilgili resimlerin bulunduğu müzeden edinilen bilgilere göre; bu koleksiyonda, 70- 72 tane eser bulunmakta olup 45 tanesi günümüze ulaşabilmiştir. Bu diziden, 1700- 1706 yılları arasında Ludwig Ivenet tarafından yapıldığı bilinen Görsel 42'deki ve Görsel 43'teki figürlerin ellerinde ve ayaklarında zincirler bulunmaktadır. Görsel 43'ün arka yüzünde Almanca olarak 'köle' anlamına gelen 'sklavin' sözcüğü yazmakta olup resimlerdeki figürlerin giysilerindeki bazı ayrıntılar, bu çiftin Osmanlılar tarafından esir alınmış halde hayal edilerek tasvir edildiklerini akıllara getirmektedir.

¹⁵¹ Tempera tekniği ile ilgili bkz. Sprague, N., Abbie (2002). The British Tempera Revival: A return to Craftsmanship. *The British Art Journal*, 3 (3), 66- 74; Ersoy, Remziye (2019). İlk Çağlardan Günümüze Tempera Resim Tekniği. *Near East University International Journal of Art, Culture & Communication*, 2 (1), 99- 112.

¹⁵² Bu resim için bkz. Haykır, Mustafa (2016). Leonardo da Vinci'nin Kadın Figürlerinde Anne İmgesine Yönelik Psikanalitik Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 29, 70.

Margravine Sibylla Augusta'nın bir çoban olarak betimlendiği Görsel 44'ün arka yüzüne mürekkeple Fransızca olarak 'bir çoban' anlamına gelen 'une bergere' ve '63' rakamı yazılmıştır. Görsel 45'te, Margravine Sibylla Augusta av tanrıçası Diana olarak resmedilmiş, resmin arkasına da mürekkeple Almanca olarak 'kostüm değişikliği' anlamına gelen 'Verkleidung 8', 'Diana 26' ve kurşun kalemle 3 rakamı yazılmıştır¹⁵³.



Görsel 42: Ludwig Ivenet, Zincire Vurulmuş Baden Kontu Ludwig Wilhelm, parşömen üzerine guaj, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden).

Görsel 43: Ludwig Ivenet, Zincire Vurulmuş Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine guaj, 28, 3x 20 cm¹⁵⁴, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden).

Görsel 44: Ludwig Ivenet, Bir Çoban Kostümü ile Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine tempera, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden).

Görsel 45: Ludwig Ivenet, Av Tanrıçası Diana Kostümü ile Margravine Sibylla Augusta, parşömen üzerine tempera, yak. 1700- 1706, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden).

¹⁵³ Bu görseller ile ilgili verdikleri bilgilerden dolayı Schloss Rastatt Müze yönetiminden Dr. Petra Pechaček'e ve Cristina Negele'e teşekkürlerimizi sunuyoruz.

¹⁵⁴ Schloss Rastatt Müze yönetimi, bu görsellerden sadece Görsel 43'ün ölçüsünü bizimle paylaşarak, diğer görsellerin ölçülerinin sanat eserlerinin künyelerinde belirtilmediği bilgisini vermiştir.

Bu dört görselin ve Resim 15'in teknik özelliklerinin ve üsluplarının seyirci üzerinde aynı etkiyi uyandırmaları, bu eserlerin aynı elden çıktıklarının açık bir kanıtıdır. Ivenet tarafından yapılan bu kostüm çalışmalarından Görsel 44'ün arka fonu, Resim 15'in arka fonu ile aynı denecek kadar benzerdir. Ayrıca iki resmin fonundaki renk tonları, geçişleri, teknik ve üslupsal olarak kompozisyonun işlenişi de göz önünde bulundurulduğunda, Resim 15'in de 'Kostümbilder' adıyla anılan koleksiyonun bir parçası olabileceği fikrini akıllara getirmektedir.

Medici ailesine¹⁵⁵ mensup Toskana¹⁵⁶ Grandükü Ferdinando II de Medici'nin¹⁵⁷ (Strathern, 2003, s. 381) tasvirlediği bir başka örnekte (Resim 16), Türk temalı Avrupa resimlerinde sıkça karşılaşılan, politik olarak güçlü bir ismin Türk kıyafetleri içinde resmedildiği görülmektedir. Justus Sustermans'ın¹⁵⁸ eserleri incelendiğinde, sanatçının yirmiye yakın II. Ferdinando portresinin bulunduğu görülmektedir. Sustermans tarafından yapılan bu resimde, figürün turuncu üzerine Türk desenlerini andıran, bitkisel motiflerle bezeli, Osmanlı çatma kumaşlarını¹⁵⁹ andıran üst giysisinin yakasının, boynundan başlayarak göğsüne kadar yedi tane iri

¹⁵⁵ Mediciler, 14. ve 17. yüzyıllar arasında Floransa'da ticaret ve bankacılık ile tanınmaya başlamış daha sonraları, İtalya'da ve Avrupa'da önemli bir politik güce ulaşmış, sanata oldukça önem vermiş bir ailedir (Knight, 1857, s. 175). Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Serdar, Murat (2019). Medici Ailesi: Floransa'da Bir Ailenin Yükseliş Öyküsü. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 14 (2), 655- 668.

¹⁵⁶ Osmanlı İmparatorluğu erken dönemlerde Ceneviz ve Venedik gibi İtalyan şehir devletleri ile kurduğu ilişkilerin yanında, İstanbul'un fethi ile başka bir İtalyan devleti olan Floransa Devleti ile de ilişkisini geliştirmiştir (Acıpınar, 2016, s. 38). Floransa Devleti'nin 1569 yılından itibaren topraklarını genişletmesi ile adı Toskana Grandükalığı olarak anılmaya başlamıştır (Acıpınar, 2016, s. 41).

¹⁵⁷ Babasının ölümünden sonra eğitimi için Roma ve Viyana'ya gönderilen II. Ferdinando (1610-1670), 1617'de grandük olarak Floransa'ya geri dönmüştür. Bu dönemde Toskana, veba, kıtlık ve ekonomik sıkıntılar ile mücadele etmektedir. Hüküm süresinin sonlarına doğru kardeşleri ile birlikte Toskana'nın içinde bulunduğu durumu düzeltmeyi başarmıştır. Ayrıca II. Ferdinando, Medici ailesinin diğer fertleri gibi sanata ve sanatçıya verdiği değer ile tanınmıştır (Liedtke, 1984, s. 252).

¹⁵⁸ Flaman Barok portre sanatçısı Justus Sustermans (1597- 1681), Antwerp'te (Anvers) doğmuş, Willem de Vos'un öğrencisi olmuştur. Daha sonra Paris'e giden ressam, Medici ailesi tarafından Floransa'ya davet edilmiş ve onların himayesine girmiştir. Portreleri ile büyük ün yapan Sustermans, Flaman sanatından dışlanmış gibi bir algı uyandırsa da Rubens ve Van Dyck gibi isimlerin etkisinde kaldığı da açıktır (Liedtke, 1984, s. 249).

¹⁵⁹ Çatma kumaşlar ile ilgili bkz. Gürcan Yardımcı, Kevser (2016). Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 2 (1), 230.

siyah düğme ile sıkıca bağlandığı görülmektedir. Figür, başına da Sustermans gibi Flaman olan, ünlü ressam Rembrandt'ın (1606- 1669) tablolarından görmeye aşina olduğumuz bir formda, sol tarafının ucunda yuvarlak şekilli bir mücevher olan siyah sorguçlu, beyaz bir türban takmıştır. Sustermans'ın Rubens (1577- 1640) ve Van Dyck (1599- 1641) ile arkadaş olmasının ve onların sanatlarından etkilenmesinin (Baldinucci, 1846, s. 473- 488) doğal bir sonucu olarak eserlerinde Rembrandt etkisi de görülmesi kaçınılmazdır.



Resim 16: Justus Sustermans, Sultan Giysileriyle Ferdinando II de Medici'nin Portresi, tüyb, 64, 5x 50, 5 cm.,yak. 1640, ©, Palatine Galerisi, Palazzo Pitti, Floransa (Jasienski, 2014, s. 194).

Figür, hafif sağ tarafına dönerek durmakta, gözlerini de sol tarafa doğru kaydırarak seyirciye bakmaktadır. Bu diyagonal duruş, resmi monotonluktan çıkarmaktadır. Arka fon o kadar karanlık tutulmuştur ki figürün başlığına taktığı siyah sorguç bile güçlkle seçilebilmektedir. Işık, figürün döndüğü yönden, sağ taraftan sadece figürü aydınlatacak şekilde gelmektedir. Hemen hemen her yeri siyaha boyanmış bir zemin üzerinde, figürü aydınlatan bu Barok tarzı ışık sayesinde figür ön plana çıkarılarak resimde kontrast bir ışık gölge gerçekleştirilmiştir. Sustermans, figürün üzerindeki turuncu gibi sıcak bir renk üzerine iki üç çeşit renk ilave ederek çalıştığı giysiyi, koyu zeminden öne doğru çıkararak espası vurgulamıştır.

Jasienski, *Muqarnas Dergisi* için kaleme aldığı bir makalede¹⁶⁰, ‘egzotik’ Türk giysileri ile olduklarından farklı şekilde resmedilmiş bazı Batı Avrupa portrelerindeki figürlere Sustermans’ın bu tablosunu örnek olarak vermiştir. Ayrıca, Jasienski, tablonun orijinal isminde Türk giysileri ile tasvir edildiği belirtilen II. Ferdinando’nun türbanının “taklit” unsuru olduğundan da bahsetmiştir (Jasienski, 2014, s. 194). Buradan, Jasienski’nin bu türban imgesini, Osmanlılar ile özdeşleştirdiğini fakat resimdeki formun doğrudan Osmanlı topraklarından alınmadığını, bunu ressamın kendisinin kurgulayarak tuvale aktardığını düşündüğünü çıkartabiliriz. Dolayısıyla bu da bir anlamda resmi, konusu bağlamında bir bellek resmi, hayalden resim¹⁶¹ boyutuna taşımaktadır. Buradan hareketle, Flaman ressamı olan sanatçının örnek aldığı Rubens ve Rembrandt’ın da eserlerinde kullandığı bu tarz türban benzeri başlıkların Osmanlılar ile özdeşleştirilseler de kurgusal bir anlamda ele alınmaları gerektiği ortaya çıkmaktadır.

II. Ferdinando’nun annesi Avusturyalı Maria Maddalena’dır (1589- 1631) ve Habsburg İmparatorluğu ile bağı bulunmaktadır bu sebeple II. Ferdinando da karada

¹⁶⁰ Bu makale için bkz. Jasienski, A. (2014). A Savage Magnificence: Ottomanizing Fashion and The Politics of Display in Early Modern East- Central Europe. *Muqarnas*, 31, 173- 205.

¹⁶¹ Hayalden resim ile ilgili bilgi için bkz. Erbay, Mutlu (2007). *Resim Sanatı Disiplinleri*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık, 121.

Habsburg İmparatorluğu ile, denizde Santa Stefano Birliği¹⁶² ile işbirliği yaparak Türklere karşı mücadele etmiştir (Scalini, 2004, s. 120). Böylelikle, Türkler ile ilişkisi bulunan II. Ferdinando'nun Türklere etkilenerek Türk giysileri ile kendini resmettirmesi o dönem için beklenen bir durumdur.

Medicilerin son koleksiyoneri II. Ferdinando'nun Türk giysileri içindeki bu portresinin de dahil olduğu Medici ailesi koleksiyonunda başka pek çok Türk temalı tablo¹⁶³ bulunmaktadır (Alarşlan, 2016, s. 149). II. Ferdinando'nun Türk giysileri içinde resmini yaptırması ile ilgili olarak Scalini, II. Ferdinando'nun, II. Mehmet'in İstanbul'u fethetmesinden sonra sultanın kendisini Hıristiyanların da imparatoru olarak ilan etmesine bir gönderme yaparak, kendisini bu şekilde tasvir ettirdiğini ifade etmiştir (Scalini, 2004, s.120). Bununla beraber, pek çok kaynak, 1543 tarihinde, dönemin Kaptan-ı Deryası Barbaros Hayreddin Paşa'nın (Hızır Reis) (1478?- 1546) Nice Kuşatması öncesi Marsilya'ya gittiğinde (Turan, 1992, s. 67) yakın arkadaşı olan Nakkaş Nigari'ye (Haydar Reis) (1494?- 1572) ait on bir sultan portresinin içinde bulunduğu fildişi ve abanozdan yapılmış bir kutuyu Fransız komutan Virginio Orsini'ye (1572- 1615) verdiğinden ve tarihçi Paolo Giovio'nun (1483- 1552) 1575'lerde yayınlanan tarih kitabında bu sultan portrelerine değindiğinden bahsetmiştir (Tanındı, 1996, s. 30; And, 2004, s. 145; Konak, 2013, s. 437; Bietenholz, 1994, s. 205; Çöteloğlu, 2012, s. 30; Özel, 2003, s. 317).

¹⁶² Santa Stefano Birliği, 1562 yılında kurulan, Toskana Grandükalığına bağlı, Osmanlılara yönelik yoğun saldırıları ile bilinen ve Akdeniz'de faaliyet gösteren Hıristiyan bir korsan grubudur (Acıpınar, 2017, s. 183, 184). 16- 19. yüzyıllar arasında Akdeniz'deki korsan grupların faaliyetleri ile ilgili bkz. Altuğ, Uğur (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nun Akdeniz Siyasetinde Korsanların Rolü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 9 (34), 289- 295; Bono, Salvatore (2006). Malta e Venezia fra Corsari e Schiavi (Secc. XVI- XVIII). *Mediterranea, Ricerche Storiche*, 3, 213- 222.

¹⁶³ 14- 19. yüzyıllarda, Medici ve Savoy ailelerinin topladığı, İtalya'nın çeşitli müzelerinde sergilenen, Türk kültürü ile ilgili eserler, 2004 yılında Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi ve İtalyan Kültür Merkezi ortaklığı ile İstanbul'a getirilerek bir sergi ile Türk halkının beğenisine sunulmuştur (Alarşlan, 2016, s. 146). Bu serginin kataloğu için bkz. Damiani, Giovanna, Scalini, Mario, Ferrazza, Roberta (ed.) (2004). *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi Sergi Kataloğu*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

Barbaros Hayreddin Paşa'nın minyatürleri hediye ettiği kişi olarak bahsi geçen Virginio Orsini ile ilgili elimizde pek fazla bilgi¹⁶⁴ bulunmamaktadır. Fakat, Selaniki, bazı tarihi bilgileri aktarırken Orsini'den bahsetmiştir. Selaniki'nin verdiği bilgilere göre; Osmanlı İmparatorluğu ve Toskana Grandüklüğü, 1587 yılında Urla'ya yapılan baskın ile denizden (Selaniki, 1999, s. 190), 1593 yılında Toskana birliklerinin Osmanlı- Avusturya savaşlarında Avusturya saflarında yer almasıyla da karadan karşı karşıya gelmişlerdir (Selaniki, 1999, s. 396). Selaniki'ye göre; bu dönemlerde Toskana Dükü olan I. Ferdinando de Medici (1587- 1609) (Rosen, 2008, s. 147), Avusturya'ya kardeşi Don Giovanni de' Medici (1567- 1621) ve yeğeni Bracciano Dukası Virginio Orsini komutasındaki birlikleri yönlendirmiş, bu savaşın sonunda, 1594'te de İtalyan birliklerince savunulan 'Yanikkale' Koca Sinan Paşa (1520?- 1596) tarafından ele geçirilmiştir (Selaniki, 1999, s. 398). Bu noktadan hareketle, Selaniki'ye göre; Bracciano Dukası olan Virginio Orsini, I. Ferdinando de Medici'nin yeğenidir ve 1572 yılında doğan Orsini'nin, 1546 yılında vefat eden Barbaros Hayreddin Paşa (Turan, 1992, s. 67) ile tanışma ihtimali bulunmamaktadır. Selaniki'ye göre; Orsini, Sadrazam Koca Sinan Paşa (1520?- 1596) ile aynı dönemde yaşamıştır (Selaniki, 1999, s. 398). Herman'ın eserinde belirttiği Orsini ailesinde bulunan diğer Virginio Orsini de 1434- 1497 yılları arasında yaşamıştır (Herman, 2013, s. 407). Bu bağlamda, bu minyatürlerin teslim edildiği kişi ile ilgili elimizde çelişkili bilgiler olmasına rağmen bu minyatürlerin hediye olarak verildikleri ve özellikle İtalya'daki Türk temalı tabloları ilham verdikleri konusunda herkes hemfikirdir. Bu minyatürlerin, sadece İtalya'da değil Avrupa'daki Türk temalı resimlerde de etkisini hissettirdiği o dönemde yapılan portrelerde de zaten açıkça görülmektedir.

¹⁶⁴ Eleanor Herman, *Murder in the Garden of God: A True Story of Renaissance Ambition, Betrayal, and Revenge* isimli kitabında I. Paolo Giordano Orsini ve Isabella de' Medici'nin oğlu olan Virginio Orsini'nin (1572- 1615) Bracciano dükü olduğundan bahsetmiştir (Herman, 2013, s. 407). Ayrıca, Orsini ailesinde, Virginio Orsini doğmadan önce, onunla aynı adı taşıyan bir Virginio Orsini'nin (1434- 1497) daha yaşadığını bilmekteyiz. Orsini ailesi ile ilgili bkz. Lieber, Francis (ed.) (2005). *Encyclopædia americana. A popular dictionary of arts, sciences, literature, history, politics and biography, a new ed.; including a copious collection of original articles in American biography; on the basis of the 7th ed. of the German Conversations-lexicon*. Michigan: University of Michigan, 443- 444.

Resim 17’de, Rubens¹⁶⁵, tablonun isminden adının Nicolas de Respaigne¹⁶⁶ olduğunu anladığımız figürü, sağ elinde yer yer siyah renk ile gölgelendirilmiş kahverengi bir baston ile ayakta, bacaklarını aralamış bir şekilde sol elini beline koyarak göbeğini öne doğru çıkarıp doğrudan seyirciye bakarken tasvir etmiştir. Figür, aşırı olarak beyaz içine siyah ve turuncu süslemeli rozetler ve daha geniş boyutlu geometrik desenler ile bezeli siyah bir bordürle çevrelenmiş, turuncu, siyah ve beyaz renklerin ağırlıklı çalışıldığı, bitkisel motifli, Türk halı örnekleri ile oldukça benzeşen bir halı üzerinde betimlenmiştir.



¹⁶⁵ Barok sanatın tanınan isimlerinden ve aydın bir aileye mensup olan Flaman ressam Peter Paul Rubens (1577- 1640), eğitimi Antwerp’te (Anvers) almıştır. On dokuz yaşına geldiğinde Otho Venius’un öğrencisi olmuş, kısa bir süre sonra İtalya’ya gitmiş ve ünü burada yayılmaya başlamıştır (A. Genç, 2014, s. 26- 27; Taylor (haz.), 1832, s. 281). Reform karşıtlığı ile bilinen sanatçı, İtalya’da Micheangelo’nun, Tiziano’nun, Tinteretto’nun eserlerini çok beğendiği için yapıtlarında bu sanatçılardan esinlenmiştir. Sonrasında, 17. yüzyılda bağımsızlığını kazanan bir ülke olan Hollanda’ya gelen ressam, Hollanda ile Osmanlı Devleti arasında sıkı ticari ilişkilerin olduğu bu yüzyılda (A. Genç, 2014, s. 26, 28), Türk giysileri giymiş pek çok figür resmetmiştir. Rubens ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Freedberg, David (1995). *Peter Paul Rubens: Oil Paintings and Oil Sketches*. New York: Gagosian Gallery; Roberts- Jones, Philippe (Aralık 1977). Rubens: Power and Life. *Journal of the Royal Society of Arts*, 126 (5257), 22- 39; Gombrich, H., Ernst (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2. Baskı). (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi, 397- 405; Altuna, Sadun (1970). *Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. (2. Baskı). İstanbul: Hayat Kitapları, 81- 96; Rubens’in yapıtları ile ilgili ayrıca bkz. Rosand, David (Haziran 1966). Rubens Drawings. *The Art Bulletin*, 48 (2), 235- 247.

¹⁶⁶ Nicolas de Respaigne (?- 1647?), uzun yıllar Venedik’te ticaretle uğraşmış, daha sonra Kudüs ve Halep’i de içine alan bir doğu gezisine çıkmıştır. Her ne kadar kendisini Schoten Lord’u olarak adlandırsa da 1611’den itibaren Kudüs şövalyesi olarak bilinmiştir. 1647 yılında ölümünden sonra ise ailesinin ‘aristokrat’ olarak anılması kaçınılmaz olmuştur. Bu sebeple de 1651 yılında en büyük oğlu, İspanya Kralı tarafından soyluluk ünvanı ile ödüllendirilmiştir (Bikker, 2018, s. 26).



Resim 17: Peter Paul Rubens, Nicolas de Respaigne'nin Portresi, tüyb, 205, 5x 119,5 cm, 1616- 1618, ©,Staatliche Museen, Kassel (Swan, 2013, s. 116).

Figür, üzerinde bitkisel süslemelerle doldurulmuş, iri madalyonların olduğu geleneksel Türk kumaşından yapılmış ve göbek hizasına kadar inen, küçük düğmeleri olan, pembe bir üst giysisi giymektedir. Nicolas de Respaigne'nin elbisesi, ayağına giydiği alışlagelen sarı renkteki edığı, kırmızı potur¹⁶⁷ tarzı pantolonu, bej renginde, ucuna takılmış sarı renkli bir toka ile zenginleştirilen, önü düğümlü kemeri ile tamamlanmıştır. Üzerine yakasından başlayarak kenarlarını da dolaşan kahverengi kürk astarlı, kısa kollu, siyah bir kaftan giymiş, başına da beyaz üzerine aşırtmalı olarak bir sıra tek kahverengi çizgi, bir sıra, karşılıklı iki kahverengi çizgi ile konturlanarak iç kısmı açık sarıya boyanan destarlı, kırmızı bir kavuk takmıştır. Avrupalı sanatçıların Türklere giysi bağlamında gönderme yapan tablolarında kullandıkları giysilerin desenlerinin aynı ya da benzer olması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu resimde de figürün sarığına doladığı buldan bezini andıran destar ile Liotard'ın Avam Kamarası'nda yer alan İngiliz Simon Luttrell'i (1713- 1787) tasvir ettiği (Reeves- Smyth, 2015, s. 12) portre çalışmasındaki figürün beline sardığı kuşak, hem görsel olarak hem de görüldüğü kadarıyla kumaş dokusu olarak birbirlerine oldukça benzemektedir (Görsel 46). Luttrellstownlu Simon Lutrell portresinde olduğu gibi, Liotard'ın diğer bazı resimlerinde de Rubens etkisi görülmektedir. Rubens, kendisinden sonra gelen isimleri oldukça etkileyen bir isim olup Liotard ve Rubens'in Flaman asıllı olmaları da muhtemelen bu etkileşimde etkili olmuştur.



Görsel 46: Jean-Etienne Liotard, Luttrellstownlu Simon Lutrell, tüyb, 83 x 63 cm, 1753-1754, © Kunstmuseum, Bonn (Reeves- Smyth, 2015, s. 12).

¹⁶⁷ Potur ile ilgili bkz. Koçu, E., Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, 193- 195.

Rijksmuseum’da gerçekleştirilen bir sergi sonunda yayınlanan kitapçıkta, Resim 17’deki figürün giydiği kostümle ilgili olarak Bikker, Rubens’in resmettiği kostümün ‘kurgusal’ olamayacak kadar gerçekçi olduğuna değinmiş ve bu kostümü büyük ihtimalle Nicolas de Respaigne’nin yapmış olduğu doğu ziyaretinde aldığını ve resmedilirken de bu kıyafeti giydiğini ifade etmiştir (Bikker, 2018, s. 62).

Resim sanatında, insan vücutlarındaki değişimler, ‘kaba içgüdülerle kıvranımlar ve temiz duyguların ifadesi’ gibi kavramları resimlerine Rubens kadar başarılı bir şekilde yansıtabilen sanatçı oldukça azdır (Yetkin, 2007, s. 55). Bu tablonun bir portre çalışması olmasından dolayı bu kavramlardan bu resimde bahsetmek pek mümkün olmamasına rağmen resimde, figürün seyirciye doğrudan bakan gözleri, hafif kırmızılaştırılmış yanakları, bıyığı ve yüz hatları ile yine de sanatçı figürün ifadesini oldukça başarılı bir şekilde seyirciye aktarmıştır. Özellikle tercih ettiği bıyık formu Türkler ile özdeşleşen bir tarzdadır¹⁶⁸.

Ressam, fonu karanlık çalışmış, ışığı figüre göndermiş ve figürün hemen sağında duran, resme fon teşkil eden, buğday başağını andıran, sarı renkli, uzun boylu süs bitkisi de bu ışıktan nasibini almıştır. Ressam, portrenin rutinini, figürün beden ve baş hareketleri yerine onun duruşuyla kırmıştır. Figür, sol elini beline koyup üst bedenini hafif arkaya doğru atarak göbeğini öne çıkarmış bu da seyircinin ilgisini o noktaya toplayarak portrenin durağanlığını dağıtmayı başarmıştır. İç mekan tasarımı olan çalışma, genelde sıcak renklerin pastel tonlarıyla renklendirilmiş bir eserdir.

Rubens, küçük boyutlu resimler yapan diğer Flaman sanatçılarından farklı olarak, İtalyan ressamların kiliselerin ve konakların süslenmesi için kullandıkları geniş tuval kavramını, çalışmalarına uygulamış ve daha geniş boyutta

¹⁶⁸ Avrupalılar üzerindeki Türk etkisinin en bilinenlerinden biri de saç modelleri ve bıyıktır. Bu bıyık türlerinden Türkler ile en çok özdeşleştirileni, Osmanlılardan alınan ve Avrupa’ya Macarlarca getirilen ‘mors bıyığıdır’ (Aktaran: Splawski, 2013, s. 26). Mors bıyığının karakteristik özelliği, kalın, gür olması ve ağız üzerine düşmesidir (Martin, 2013, s. 22; Wilkinson, 2008, s. 223). Türklerde bıyık özellikleri ile ilgili bkz. Aydemir, Adem (2012). Kutadgu Bilig ve Divanü Lugati’t Türk’e Göre ‘Saç- Sakal’ Kültürü Üzerine. *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (3), 329- 350.

kompozisyonlar çalışmıştır (Gomrich, 1999, s. 397- 398). Bunu örneklendiren çalışmalarından biri de ‘Bilge Kralların Hayranlığı’dır (Görsel 47). 1624 yılına tarihlendirilen bu altar parçası, çoklu figür kurgulu bir çalışmadır. Bu resimde ortada bulunan sakallı ve sarıklı karakterin Resim 17’deki Nicolas de Respaigne ile hem duruş hem de kıyafet bağlamında ilginç bir şekilde birbirlerine oldukça benzedikleri görülmektedir. Görsel 47’deki figürün tam olarak bir Türk figürü olup olmadığı tartışmaya açık olsa da Resim 17’deki figürle her yönden paralellik göstermesi, Rubens’in kafasındaki Doğu kavramının Türk imgesi üzerinden oluştuğu olasılığını arttırmaktadır.



Görsel 47: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı, panel üzerine yağlıboya (altar parçası), 447x 336 cm, 1624, ©,Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Anvers) (Danuputra, 2021, s. 21).

Rubens’in hayatı ile ilgili kaynaklarda¹⁶⁹ Osmanlı topraklarına geldiği ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat eserlerinde muhtemel Türk kavramına gönderme yapma sebebi, Rubens’in yaşadığı dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun süper güç

¹⁶⁹ Rubens’in hayatı ile ilgili bkz. Logan, Anne- Marie, Plomp, C., Michiel (2005). *Peter Paul Rubens: The Drawings (The Metropolitan Museum of Art)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, New Haven, London: Yale University Press, 3- 37; Bradt, Elizabeth (1963). The Title Pages of Peter Paul Rubens. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 33 (3), 254-255.

olması ve sınırlarının oldukça geniş olmasıdır (Görsel 48). Bilindiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu Rubens'in yaşadığı yıllarda, dönemin İslam coğrafyasına hakim bir ülkedir. Dolayısıyla Avrupalı bir sanatçının zaman zaman resimlerinde sarık takan ve doğulu giysiler giyen karakterlerden faydalanmasının kökeninin de bu topraklar olduğunu söylemek yanlış olmaz.



Görsel 48: Henricus Hondius, Türk İmparatorluğu'nun Resmi (Turcici Imperii Imago), 1633, Mercator Hondius Atlası, ©, The Newberry Library, Chicago (Manners, 2007, s. 40).

Rubens, Görsel 49'da, Görsel 47 ile aynı konuyu işlemiş ve bu çalışmasında (Görsel 49) da arka plana Rubens'in önceden bahsedilen resimlerindeki benzeyen, sarı elbiseli, beyaz sarıklı, eli belinde bir figür yerleştirmiştir. Bu figürün sarı giysisinin etek kısmındaki süslemeleri, üzerine giydiği pelerini ve bu pelerinin iki yakasını göğüs üzerinde birleştiren aksesuarı, Türk imgesi ile pek bağdaşmamaktadır. Bu figür, seyircide Nicolas de Respaigne'nin (Resim 17) uyandırdığı kadar net bir Türk imajı uyandırmamasına rağmen yine de, Rubens'in imgelemindeki doğulu ifadesinin 'Türk' kavramıyla ilişkilendirilme olasılığına bağlı olarak 'Türk' kavramına dolaylı bir gönderme yaptığı söylenebilir. Böyle göndermelerle dolu alegorik resimler, soyut, tekdüze ve sıkıcı olmalarına rağmen Rubens dönemi resimlerinde belli fikirlerin aktarılması için sıkça kullanılmıştır (Gombrich, 1999, s. 402).



Görsel 49: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı, tüyb, 245x 325 cm, 1619, ©, Musee des Beaux-Arts, Lyon, France 2021 (Musee des Beaux-Arts Lyon müze yönetiminden).

Rubens'in sarıklı ve doğu giysili tiplmelerinin bazılarının, seyircide Türk imajı uyandırmamasına¹⁷⁰ rağmen Nicolas de Respaigne'nin portresinin, çalışmamızda gönderme yapılan diğer Rubens resimlerine (Görsel 47, 49) göre daha erken tarihte yapılması ve bu figürün de bir Türk tipini andırması sebebiyle Rubens'in sarık ya da türban takmış bazı karakterlerinin Türkler düşünülerek ve biraz da hayal gücü katılarak kurgulandığı fikrine ulaşabiliriz.

Avrupalı sanatçıların Türk denildiğinde kafalarında oluşan imgenin zaman zaman aynı doğrultuda olduğu bilinmektedir. Bu sanatçıların Türk topraklarına gelmesinin ve Türk elçilerinin Avrupa'ya gitmelerinin benzer Türk imgesinin oluşumundaki payından daha önce bahsetmiştik. Bu bağlamda, bu imgelemin oluşmasında önem taşıyan bir başka nokta da elçilerin dışında Avrupa'ya giden diğer Türklerdir. Avrupa'daki Türk etkisinin yeni yeni palazlandığı bir tarih olan 1482 yılında, II. Mehmet'in oğlu Cem Sultan'ın (1459- 1495) önce Rodos'a sonrasında da

¹⁷⁰ Geç orta çağ Avrupa görsel kültüründe, türban adı ile geçen sarık tarzı kullanımlar, Katolik olmayan bireylerin kullandığı bir kavramdır, başka bir deyişle, resimlerde türbanı, sadece Müslüman olanlar değil, Katoliklerce beğenilmeyen olgularla ilişkisi olduğu düşünülen Museviler, Paganlar ve Protestanlar da kullanmıştır (Jasienski, 2014, s. 180). Avrupa'daki türban imgesi ile ilgili bkz. Jirousek, Charlotte (1995). More Than Oriental Splendor: European and Ottoman Headgear, 1380- 1580. *Dress The Journal of the Costume Society of America*, 22 (1), 22- 33; Madar, Heather (2011). Dürer's Depictions of the Ottoman Turk: A Case of Early Modern Orientalism?. In, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450- 1750: Visual Imagery Before Orientalism* (pp. 165, 179). Farnham: Ashgate.

Avrupa'ya sığınması (Şakiroğlu, 1993, s. 284) bu etkinin başlamasında önemli bir yere sahiptir. Avrupa'da bir şehzadenin varlığı¹⁷¹ Avrupalılar'ın kafalarındaki Türk kavramının oluşması için oldukça iyi bir fırsattır. Buradan hareketle, Rubens'i 15. yüzyılda zihinlerde oluşan bu Türk kavramının etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur.

1492-1494 yılları arasına tarihlendirilen Pinturicchio'nun¹⁷² Azize Katherina'nın (1347-1380) Roma İmparatoru'nun huzurundaki tartışmasını tasvir eden 'Katerina'nın Münazarası (Görsel 50)' isimli eserinde (Eyice, 1973, s. 26), basamakların yanında ayakta duran kişinin (Görsel 51) Cem Sultan olduğu görüşü¹⁷³ hakimdir (Eyice, 1973, s. 30- 31).



Görsel 50: Pinturicchio, Katerina'nın Münazarası, fresk, 1492- 1494, ©, Borgia Apartmanı (Sala dei Santi büyük salonu), Vatikan Sarayı, Roma (Gill, 2015, s. 187).

¹⁷¹ Bu noktada, Avrupa'da uzun bir süre yaşayan Cem Sultan'ın Türk kimliğinden sıyrılarak bir Avrupalı gibi yaşamaya başlaması fikri akla gelebilir. Fakat Cem Sultan'ın kendi kültürüne ve dinine oldukça bağlı olduğu ve kendi özüne ait yaşayışından ödün verme ihtimalinin olmadığı bilinmektedir (Eyice, 1973, s. 28).

¹⁷² Adı Bernardino di Betto-Benedetto di Biagio olan ressamın bilinen ismi Pinturicchio (1454- 1513) ya da Pintoricchio'dur (Eyice, 1973, s. 25). Pintoricchio için bkz. Ernst Steinmann, Ernst (1898). *Pinturicchio*. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 51-56; Phillips, E., March (1901). *Pinturicchio*. London: George Bell & Sons, 64-96.

¹⁷³ Babinger ve Sakisian gibi bazı isimler, bu tablonun (Görsel 51) sol tarafında ayakta duran kişinin Cem Sultan olmadığını, Cem Sultan'ın freskin sağ tarafında, Türk geleneklerine uygun bir şekilde kuyruğu düğümlenmiş (Yılmaz ve Toraman, 2020, s. 746) beyaz atın üzerinde, Türk giysileri ve kıvrık İslam kılıcı ile betimlenen kişi olduğunu öne sürmüşler (Babinger, 1959, s. 257; Sakisian, 1925, s. 81- 91) ve sol taraftaki Türk'ün de şehzade Cem'in en sadık adamı, Kapucubaşısı Sinan Bey olduğunu savunmuşlardır (Eyice, 1973, s. 32). Fakat, Eyice taht ve Azize Katherina arasında duran Türk'ün, kompozisyonun en önemli yerinde bulunduğunu ve burada ikinci derece bir statüye sahip biri yerine bir şehzadenin yer almasının daha uygun olacağını ileri sürerek, o figürün Cem Sultan olduğunu öne sürmüştür (Eyice, 1973, s. 32).

Aynı şekilde, Pinturicchio'nun Papa II. Pius'un (1405- 1464) Ancona'ya gelişini anlatan freskinde (Görsel 51) de Görsel 50'deki Cem Sultan tasvirine çok benzeyen ve yine Cem Sultan olduğu düşünülen bir figür bulunmaktadır (Eyice, 1973, s. 36).



Görsel 51: Pinturicchio, Papa II. Pius'un Ancona'ya Gelişi, fresk, 1502- 1507, ©, Piccolomini Kütüphanesi, Duomo, Siena (Smith, 2018, s. 160).

15. yüzyılda Avrupalıların zihinlerindeki Türk imgesi, büyük ihtimalle bu görsellerdeki muhtemel Cem Sultan figürü¹⁷⁴ ile bağdaştırılmıştır. Pinturicchio'nun 1492 yılında Vatikan'daki Borgia dairesinin iç süslemelerini yaptığı dönem, Şehzade Cem'in papanın yanında Vatikan Sarayı'nda yaşadığı dönemle¹⁷⁵ çakışmaktadır (Eyice, 1973, s. 26). Buradan hareketle, Pinturicchio'nun Türk imgesini Cem

¹⁷⁴ Cem Sultan'a ait olduğu tahmin edilen birkaç çizim daha bulunmaktadır. Bazılarına göre, İstanbul'a geldiği bilinen Gentile Bellini tarafından, bazılarına göre ise Pinturicchio tarafından yapıldığı tahmin edilen bu çizimlerdeki muhtemel Cem Sultan figürünün Pinturicchio'nun 'Katerina'nın Münazarası' ve 'Papa II. Pius'un Ancona'ya gelişi' fresklerindeki tasvirler ile neredeyse aynı olduğu görülmektedir (Görsel 52). Bu çizimlerin sanatçısı hakkındaki düşünceler ile ilgili bkz. Eyice, Semavi (1973). Sultan Cem'in Portreleri Hakkında. *Belleter*, 37 (145), 37- 39. Gentile Bellini ile ilgili bkz. Berk, Nurullah (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2- 3), 143- 160.

¹⁷⁵ Bu konu ile ilgili bkz. Carretto, E., Giacomo (2000). Cem Sultan A Roma (Cem Sultan'ın Roma Şehrindeki Günleri). *Erdem Dergisi*, 12 (35), 419- 449.

Sultan'ı görerek oluşturduğu düşünülebilir. Avrupa'daki Türk etkisinin tohumlarının atıldığı 15. yüzyılda, Avrupa toplumundaki Türk imajı Pinturicchio ve Bellini (1429-1507) gibi isimlerin resimleri ile kemikleşmeye başlamış, 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde, zihinlere yerleşen bu kavramlar kullanılmaya devam etmiştir.



Görsel 52: Gentile Bellini ekolünden?, Ayaktaki Türk, kağıt üzerine mürekkep, 29, 9x 30, 3 cm, 15. yüzyılın sonları, ©, Musée de Louvre, Paris, (Gill, 2015, s. 194).

Rubens'in ayakta, eli belinde, Doğu'yu çağrıştıran bazı figürler kullanması, Resim 17'den yola çıkılarak Rubens'in zihnindeki Doğu anlayışındaki Türk kavramının yansıması olarak kabul edilebilir. Rubens'in Görsel 53'te, 54'te ve 55'te, Görsel 56, 57, 58 ile benzer giysiler içinde aynı tarzda duran figürleri tercih etmesi, 15. yüzyıldan getirilen kemikleşmiş Türk imgesi geleneğinin devamı olarak algılanabilir.



Görsel 53: Peter Paul Rubens, Nicolas de Respaigne'nin Portresi, tüyb, 205, 5x 119,5 cm, 1616-1618, ©, Staatliche Museen, Kassel (Swan, 2013, s. 116).



Görsel 54: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı'ndan ayrıntı, panel üzerine yağlıboya (altar parçası), 447x 336 cm, 1624, ©, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Anvers) (Danuputra, 2021, s. 21).



Görsel 55: Peter Paul Rubens, Bilge Kralların Hayranlığı'ndan ayrıntı, tüyb, 245x 325 cm, 1619, ©, Musée des Beaux-Arts, Lyon, France 2021 (Musée des Beaux-Arts Lyon müze yönetiminden).



Görsel 56: Pinturicchio, Katerina'nın Münazarası'ndan ayrıntı, fresk, 1492- 1494, Borgias Apartmanı (Sala dei Santi büyük salonu), Vatikan Sarayı, Roma (Gill, 2015, s. 187).



Görsel 57: Pinturicchio, Papa II. Pius'un Ancona'ya Gelişi'nden ayrıntı, fresk, 1502- 1507, Piccolomini Kütüphanesi, Duomo, Siena (Smith, 2018, s. 160).



Görsel 58: Gentile Bellini ekolünden?, Ayaktaki Türk, kağıt üzerine mürekkep, 29, 9x 30, 3 cm, 15. yüzyılın sonları, Musée de Louvre, Paris, (Gill, 2015, s. 194).

Avrupa'daki Türk etkisi, alanını genişlettikçe Avrupalıların Türklere benzer şekilde betimlenme isteği artmıştır. En çok da devletin üst düzey çalışanları, bürokratlar, büyükelçiler gibi devletler arası ilişkilerin içinde olan isimler Türk gibi resimlenmek istemişlerdir. Montagu çifti, bu konuda başı çeken isimlerdendir çünkü Türk teması ile tasvirlenen pek çok resimleri bulunmaktadır. 1716 yılında İngiltere'nin Osmanlı büyükelçiliğine getirilen Edward Wortley Montagu¹⁷⁶ ve eşi Leydi Mary Wortley Montagu¹⁷⁷ iki yıla yakın kalacakları İstanbul'a geldiklerinde, Osmanlı devleti Lale

¹⁷⁶ Çok iyi bir eğitim alan Edward Wortley Montagu (1678- 1761), parlamentoda etkin görevlerde yer almış, 1712 yılında Leydi Mary Wortley Montagu adını alacak olan Kingston kontunun kızı ile evlenerek (Gay, Underhill, 1893, s. 280), 1716 yılında İstanbul'a İngiliz Büyükelçisi olarak atanmıştır. 1718 yılında geri çağrılan Montagu, Osmanlı İmparatorluğu ve Habsburg Hanedanlığı arasında arabuluculuk yapmış ve ölene kadar da parlamentodaki görevine devam etmiştir (O'Quinn, 2019, s. 166). Edward Wortley Montagu ile ilgili ayrıca bkz. Timbs, John, Gunn, Alexander (t.y.). *Abbeys, Castles and Ancient Halls of England and Wales Their Legendary Lore and Popular History III North*. London: Frederick Warne and Co., 236- 239.

¹⁷⁷ Edward Wortley Montagu ile evlenerek Leydi Mary Wortley Montagu (1689- 1762) adını alan Mary Pierrepont, babası Kingston kontu olmasından dolayı üst sınıf bir çevrede büyümüş, Edward Montagu ile evlenerek 1716 yılında konsolos olarak İstanbul'a gelen eşine eşlik etmiştir (Stone ve Stone, 2002, s. 232). İstanbul'da yaşadıkları ile ilgili önemli ipuçlar veren mektuplar yazan Montagu'nun bu mektupları daha sonra kitap haline getirilmiştir. Montagu ile ilgili ayrıca bkz. Çolak, Songül (2010). Bir İngiliz Hanımefendisi'nin- Leydi Montagu- Gözüyle Osmanlı Kadını. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (13), 386- 403; Halsband, Robert (1965). Leydi Mary Wortley Montagu as Letter-Writer. *PMLA*, 80 (3), 155- 163.

Devrini yaşamaktadır (Kaçmaz ve Çoban Döşkaya, 2017, s. 25- 26). Leydi Montagu, üst düzey devlet erkânının eşleri ile sıkı ilişkiler kurmuş, harem sohbetleri yapmış ve neticesinde de Türk kültürünü ve Türkçeyi çok iyi öğrenmiş ve hatta Türklerden öğrendiği çiçek aşısı tedavisini de İngiltere'ye götürmüştür (Baktır, 2016, s. 12; Kaçmaz ve Çoban Döşkaya, 2017, s. 25-26). Türkiye'de yaşadığı dönemle ilgili dostlarına yazdığı mektuplardan oluşan kitabını¹⁷⁸ Türkler için özel kılan husus ise, çoğu Avrupalının Türkler hakkında olumsuz bir önyargıya sahip olmalarına rağmen, Leydi Montagu'nun kitabında Türklerle ilgili bu olumsuz düşüncelerin eksik ve yanlış olduğunu belirtmesi ve bunları düzeltmeye çalışmasıdır (Lady Montagu, t.y., s. 123; Meriwether, 2013, s. 624). Montagu, harem gibi erkeklerin giremediği alanlara girerek, cinsiyetinin ona kazandırdığı ayrıcalıkla, devletin üst düzey görevlilerinin eşleri ile görüşmüştür. Böylece, orada gördüklerini, daha önceden pek bilinmeyen, gizemli Türk kadını ve Türk toplumunun genel özelliklerini yakından inceleyerek gerçekçi bir şekilde betimlemiştir. Bu da, Batı'nın Montagu sayesinde bu konu ile ilgili bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Ayrıca, Türk kıyafetlerini, mektuplarında ayrıntılı anlatmasının yanında Montagu, İstanbul'da bulunduğu dönemlerde, Türk giysileri giyerek dolaşmayı tercih etmiş, İngiltere'ye gittiğinde de zaman zaman bu davranışı devam ettirmiştir (Williams, 2015, s. 53). O' Loughlin, Leydi Montagu için, “belki Türköri modasını ortaya çıkaran kişi olmadı ama 1720’li yıllarda yapılan her Türk giysili kadının o olduğu düşünüldü” ifadesini kullanmış (O' Loughlin, 2018, s. 232) ve Montagu ile aynı dönemde yaşayan Liotard'ın eserlerinde, Montagu'nun kendi giysilerini, mücevherlerle bezeli kemerlerini anlatışındaki zerafetin ve ahengin aynısının bulunduğunu belirtmiştir (O' Loughlin, 2018, s. 232).

¹⁷⁸ Bu kitap için bkz. Leydi Montagu (t.y.). *Türkiye Mektupları 1717- 1718 Tercüman 1001 Temel Eser 12*. (Çev. Aysel Kurutluoğlu). İstanbul: Tercüman Yayınları.

Bu bağlamda, Jean- Baptiste Vanmour¹⁷⁹ tarafından yapılan Leydi Mary Wortley Montagu'nun, oğlu Edward Wortley Montagu ve mahiyeti ile betimlendiği resimde (Geczy, 2013, s. 68), Montagu'nun realist giysiler içinde tasvirlenmesi de hiç şüphesiz kaçınılmazdır (Resim 18).

¹⁷⁹ O zamanlar 'Flanders' olarak bilinen İspanya Hollanda'sının (şu anda Fransa'nın) bir kenti olan Valenciennes'de doğan Jean- Baptiste Vanmour'un (1671- 1737) babası bir marangozdur (Boppe, 1998, s. 4; Bull, 2003, s. 25; Luttermelt, 1958, s. 1) ve ressamlar loncasına bağlı olan o yöredeki önemli ressamları tanıması kaçınılmazdır. Bu nedenle gençlik yılları ile ilgili yeterince bilgi sahibi olmadığımız Vanmour'un, bu ressamlardan birinin yanında çıraklık yaparak ressamlığa başlama ihtimalinden söz edilebilir (Bull, 2003, s. 25). Valenciennes'te doğan bir diğer önemli isim de 18. yüzyıl Paris'inin en önemli ressamı olacak Jean- Antoine Watteau'dur (1684- 1721) (Bull, 2003, s. 26). Watteau'nun da ustası olan Jacques- Albert Gerin'in (1632- 1702) Vanmour'a da ders verdiği düşünülmektedir (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 154). Fakat bu görüşün aksine Boppe, Vanmour'un Lille Akademisinde ders aldığı ve ustasının da Arnold de Vuez (1644- 1720) olduğu görüşündedir (Boppe, 1998, s. 4). Vanmour, İstanbul'a elçi olarak atanan Fransız büyükelçisi Marquis de Ferriol (1652- 1722) ile 1699 yılında İstanbul'a gelmiş ve diğer Avrupalı sanatçıların aksine ülkesine geri dönmeyerek, hayatının geri kalanını İstanbul'da geçirmiştir (Jackall, 2010, s. 121; Nicolaas, 2011, s. 37- 38; Boppe, 1998, s. 4, Bull, 2003, s. 26; Rifat vd. (ed.), 2010, s. 154; Küçükhasköylü, 2018, s. 199). Nicolaas'ın deyiimiyle Vanmour 'İstanbul'dan şöyle bir geçmemiştir (Nicolaas, 2011, s. 37)'. Vanmour, de Ferriol'un muhtemelen gravür olarak basmak niyetiyle istemiş olabileceği ve içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinde yaşayanları tasvirlediği yüzü aşkın küçük resmin bulunduğu bir dizi hazırlamıştır. Bu diziyi, de Ferriol, Fransa'ya döndüğünde meşhur *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* adı altında yayımlamıştır (Bull, 2003, s. 26, 29; Boppe, 1998, s. 5- 6). Bu eseri, benzerlerinden ayıran ve daha önemli duruma getiren nokta, gözlem sonucu ortaya çıkmasından dolayı oldukça gerçekçi olmasıdır (Bull, 2003, s. 29). Vanmour, de Ferriol'dan sonra gelen pek çok Avrupa ülkesi elçileri için de çalışmıştır (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 154). XIV. Louis'nin (1643- 1715), 'Kralın Doğu'daki Daimi Ressamı' ünvanı verdiği Vanmour, pek çok elçinin huzura kabul sahnesini, Boğaziçi ve İstanbul manzaralarını, Patrona Halil İsyanı gibi Lale Devri'nin tarihi olaylarını, günlük yaşam sahnelerini, Osmanlı geleneklerini yansıtan ritüelleri ve üst düzey bürokratların portrelerini de yapmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 64). Jean Baptiste Vanmour ile ilgili bkz. Öndeş, Osman ve Makzume, Erol (2000). *Jean Baptiste Vanmour Lale Devri Ressamı*. (1. Baskı). İstanbul: Aksoy Yayıncılık. Marquis de Ferriol ile ilgili bkz. Ceco, Sinan (haz.) (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour'un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, XVIII.



Resim 18: Jean- Baptiste Vanmour, Leydi Mary Wortley Montagu, Oğlu Edward Wortley Montagu ve Mahiyeti ile, tüyb, 69, 3x 90, 9 cm, yak. 1717, ©, National Portrait Gallery, Londra (Jirousek, Catteral, 2019, s. 162).

Bu resmin merkezinde, ayakta oğlu Edward'ın sol kolundan tutan Leydi Montagu, resmin solunda minderlerin üzerinde oturarak tambur çalan bir kadın ve resmin sağ tarafında elindeki zarfı ne, Montagu'ya doğru uzatırken görülen bir erkek figürü tasvirlenmektedir. Arka planda ise bir sahil, sahilde bulunan camiler ve tepeler görülmektedir. Montagu'nun arkasında, muhtemelen n cephesi deniz tarafına bakan bir köşk ya da sarayın arka cephesi gözlemlenmektedir. Seyirci bu yapının sadece yivlendirilmiş iki sütununun arasına, resmin arka planını hareketlendirmek adına, katlanmış şekilde yerleştirilen perdeyi net olarak görebilmektedir. Bu sütunların da sadece belli yerleri seçilebilmekte olup sağ taraftaki sütunun gövdesinden çok kaide kısmı gözlenmektedir. Bu kaidenin hemen arkasından yapının önündeki ağacın dalları resme dahil edilerek resmin fonu zenginleştirilmiştir.

Resimden görüldüğü kadarıyla yapı, herhangi bir duvarla çevrelenmemiş olup olay örgüsü, yapının arka bahçesi denilebilecek bölümünde geçmektedir. Figürler, yapının sağ tarafındaki taşlarla dolu toprak alandan, kare şeklindeki taşlarla döşenmiş bir zeminle ayrılan bölümde yer almaktadır. Elinde zarf tutan figür, bu kare taşların doğrudan üzerinde dururken, diğer figürler yerden yükseltilmiş bir platform üzerinde yer almaktadırlar. Platformun üzerinde platformu tamamen kapatacak büyüklükte bir halı vardır. Bordüründe, sarı üzerine lacivert ve yeşilin tonlarından oluşan bitkisel motifler, merkezindeki madalyonda mavi, sarı, yeşil renkli süslemeler ve köşelerinde de sarı üzerine kırmızı helezonik kıvrımlı bitkisel bezemeler bulunan halı, renk, desen ve tasarım itibarıyla Türk halılarını anımsatmaktadır. Halının üzerine, yeşile çalan sarı renkli sırt minderleri ve kalın kumaşlı, kırmızı bir örtü örtülmüş yer minderleri yerleştirilmiştir.

Resmin ve minderlerin sol tarafında, tablonun adından Leydi Montagu'nun mahiyeti olduğunu öğrendiğimiz bir kadın figürü, sol ayağını dizden kırarak, sağ ayağını da altına doğru kıvrarak oturmuş, tambur çalmaktadır. Yere doğru bakan figür, uzaktan saten gibi görünen su yeşili bir iç eteğin üzerine daha koyu yeşil bir elbise giymiştir. Dönemin alışlagelmiş formunu yansıtan bu elbise, göğüs altından başlayan birit ilikle bele oturtulmuştur. Elbisenin yakası, göğüs bölgesinde oyuntu yapmakta ve bu oyuntulu kısımdan figürün elbisesinin içine giydiği, yakası düğümlemiş beyaz gömleği görülmektedir. Ayrıca, bu iç gömleği, elbisenin truvakar kollu geniş kol ağızlarından çıkarak aşağı doğru sarkmaktadır. Kakum kürkle çevrelenen kaftanını omzuna koyan figürün giydiği başlık, genelde Vanmour'un resimlerinde gayrimüslimleri betimlerken kullandığı tarzda bir serpuştur. Başlığın sarı tülbenti, figürün ensesine doğru inmektedir. Bu dönemde bu tarzda enseyi kapatacak tarzda başlıklar Avrupa resimlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Liotard'ın Leydi Montagu'yu resimlediği tablosunda da bazı farklar olmasına rağmen buna benzer bir serpuş kullandığı görülmektedir (Görsel 59).



Görsel 59: Jean- Etienne Liotard, Türk Kostümlü Leydi Montagu, bakır üzerine yağlıboya, 16, 7x 19, 5 cm, yak. 1756, ©, Lazienki Sarayı, Varşova (Gündüz, 2019, s. 131).

Montagu'nun yazdığı mektuplarla özdeşleşen bir isim olması sebebiyle muhtemelen Vanmour buna atıfta bulunmak için resme Montagu'ya mektup getiren bir figür eklemiştir. Resmin sağ tarafında, Türk giysileri içinde betimlenen, ince uzun bir yüze ve sakala sahip bu figür, sağ elindeki mektubu uzatırken, sol eliyle de parlak renkli bir tütün çubuğu tutmaktadır. Montagu'ya doğru bakan figürün, mavi renkli entarisinin eteği, önü düğümlü turuncu kemerine katlanarak yerleştirilmiş, figür onun altına da kahverengiye çalan sarı renkli bir çakşır giymiştir. Başına genellikle İran örneklerinde görmeye alışık olduğumuz dilimli bir serpuş takmış, ayağına da kırmızı renkli bir çarık giymiştir. Bilindiği gibi Osmanlılarda gayrimüslimlerin, sadece siyah ve kırmızı renk çarık giymelerine izin verilmektedir (Kuru ve Paksoy, 2008, s. 824). Bu nedenle figürün kırmızı renk çarık giymesi ve İran örneklerinden aşına olmamıza rağmen genelde Vanmour eserlerinde gayrimüslimlere özgü olan, bu tür bir serpuş ile resmedilmesi, figürün muhtemelen gayrimüslim tebaaya ait olduğu yargısına varılmasına sebep olmaktadır. Vanmour, diğer resimlerinde de müslümanları ve gayrimüslimleri resimlerken, betimlediği figürlerin giysilerini ve aksesuarlarını birbirlerinden farklı seçmiş, bu da onu ayrıntıcı çalışmaya itmiştir (Nefedova, 2010a, s. 73).

Resmin merkezinde Leydi Montagu, oğlu Edward'ın sol kolunu tutarak ayakta poz vermektedir. Montagu'nun ve oğlu Edward'ın resmin tam orta noktasına yerleştirilmesi ve seyirciye doğru bakması, seyircinin dikkatini onlara doğru yönlendirmesini sağlamıştır. Edward, dizlerini belli edecek kadar ince bir kumaştan (muhtemelen ipek ya da saten) yapılmış, bej rengi, alt tarafı şalvarı andırırsa da üst kısmıyla birleşik olması sebebiyle entari olduğunu düşündüğümüz bir giysi giymiştir.

Yakasından başlayarak beline doğru bir yay çizecek şekilde sıralanmış, beyaz inci tanesine benzeyen düğmelerle bezeli bu giysi, altın sarısı bir kemerle tamamlanmıştır. Ayağında ise sadece ince burunları görünen sarı pabuçlar vardır. Leydi Montagu ise, bej, yeşil ve açık pembe renklerin ara ara resme yedirilmesi ile elde edilen tonlardaki pabuçları ve aynı renkteki iç eteğinin üzerine sarı yaldızlı ve etek kısmı beldeki kemere doğru katlanmış elbisesi ile betimlenmiştir. Figürün elbisesinin göğse kadar inen oyuntulu yakası ve onun üzerine giydiği kakum kürkle çevrili kaftanının iki kenarı birbirlerine sarı, fiyonk şeklinde bir aksesuar kullanılarak tutturulmuştur. Murassa taşlarla bezeli, altın olduğunu düşündüğümüz kemeri ve sol bileğindeki altın bileziği de bu fiyonk şeklindeki aksesuarla oldukça uyumludur. Leydi Montagu, sol elinde tuttuğu ipeğe benzeyen mendili, sol kolunu hafif kıvrarak, oldukça zarif bir şekilde kavramaktadır. Figür, Osmanlı giysi geleneğinde kadın modellerden çok erkek örneklerde görülen ve literatürde kapaniçe olarak geçen, simlerle bezeli, mavi bir kaftan giymektedir. Elindeki mendilin arkasından da bu kaftanın takma kolu görülmektedir. Vanmour'un kapaniçe gibi dönemin erkek kıyafet modasındaki bir örneği kadın giysisine aktarması, Türk topraklarında gözlem yapma imkanı bulmuş bir sanatçının bile kadınları çok sıkı gözleme olanağının olmadığını kanıtlamaktadır. Ayrıca, Montagu'nun sarı ve kıvrımlı hatlara sahip başlığı, alafranga bir özellikte olup, başlığın figürün sol kulağına denk gelen kısmında iki sıra halinde sıralanmış inci dizilerinden oluşan, zülüflük benzeri ve Montagu'nun boynuna taktığı iri inci taneli kolyesi ile oldukça uyumlu bir aksesuar bulunmaktadır.

Arka plana bakıldığında, sahildeki cami yoğunluğundan ve sahilin karşı kıyısındaki tepelerin şekillerinden yola çıkarak, arka fon olarak Üsküdar sahilinin yer aldığı bir manzara seçilmiş olma ihtimali varsayılabilir. Bu manzaranın Üsküdar sahili olduğu farz edildiğinde manzaranın solunda, deniz kenarında tek minareli, tek şerefeli ve külliye şeklinde tasarlanan yapının Üsküdar Şemsi Paşa Camii olabileceği düşünülebilir. Montagu, yazdığı mektuplardan 19 Mayıs 1718 tarihli olanında Üsküdar bahçelerinden ve III. Ahmet'in (1703- 1730) kızı Fatma Sultan'ın (1704-1733) Sarayı'ndan şöyle bahseder:

“İstanbul ile Halkeduan (Kadıköy) arasındaki deniz o kadar güzel ki, Türkler kıyılarına sayfiyeler yaptırmışlar. Oralardan Anadolu ve Rumeli çok güzel görünüyor. Burada yanyana yüzden fazla saray var... Petervaradin'de şehit olan sadrazamın (Silahdar Damat Ali Paşa) (1713- 1716) sarayını görmeye gittim. Şimdiki padişahın (III. Ahmet) kızı sultan (Fatma Sultan) için yapılmış ama paşa bu şerefe eremediği için ölmüş. Size buradan bahsetmek istiyorum. Bütün çalışmalarına rağmen size bütün doğruluğu ile anlatamayacağım diye korkuyorum. Sarayı deniz kenarında, yapılabilecek en güzel yerde inşa etmişler. Ağaçlık bir tepenin eteğinde ve çok büyük. Kapıcının dediğine göre, sekizyüz odası varmış. Bu kadar olduğunu pek tahmin etmiyorum ama sayamadım...” (Lady Montagu, t.y., s. 140- 141).

Montagu, bu sarayı tüm ayrıntısına kadar, hayranlığını da dile getirerek anlatmıştır (Lady Montagu, t.y., s. 140- 142). Dolayısıyla, bu manzaranın Montagu'nun ziyaret ettiği ve onu çok etkileyen bu saray göz önünde bulundurulurken resmedildiği düşünülebilir. Başka bir deyişle, figürlerin arkasında, seyircinin arka cephesini gördüğü bu yapı Fatma Sultan'ın Saray'ı düşünülerek tasvir edilmiş olabilir.

Bull'a göre; Vanmour'un eserleri, kişisel gözlem sonucu ortaya çıkmasından dolayı 'ikinci elden imgelere dayanmaz' ve daha gerçekçidir (Bull, 2003, s. 29). Başka bir deyişle, Vanmour'un eserleri tarihsel gerçeklikleri yansıtmaları açısından bir belgesel niteliği taşımaktadır. Sanatçı, Avrupalıların kafasındaki Türk kavramını, Türk imgesini yerinde yaptığı incelemeler sayesinde daha realist bir zemine oturtmuştur.

Barok'un son dönemlerine yetişen sanatçı, Türk imgeli çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, genelde gözleme dayalı eserler vermesinden dolayı gündelik hayattan kesitler, saray yaşantısı, gelenekler, bürokratik ve tarihi önemi olan olaylar gibi konulara ağırlık vermiştir. Türk temalı eserlerinin içinde, teknik ve üslup bağlamında, çok başarılı örneklerin olmasına rağmen, bu örnekler göre daha yetersiz olanları da vardır. Dönemsel olarak birbirlerine yakın tarihlere sahip, oldukça başarılı tasvirler gerçekleştiren bir ismin bu tarz yetersiz denilebilecek eserler de ortaya koyması, büyük ihtimalle Vanmour imzası taşısa bile bu eserlere

bazı farklı isimlerin de katkı sağladığı anlamına gelmektedir. Bull'a göre; farklı ellerden çıksa bile bu resimlerin 'prototip' olarak aynı olmaları ve aynı yetersizliğe sahip olmaları, Vanmour'un yardımcılarının Batı sanatı öğretilerine hakim olmayan, yerel ressamlar olduğu fikrine ulaşılmamasını sağlamaktadır. Bu yardımcılar, muhtemelen ikon resimleri konusunda belli becerilere sahip İstanbul'daki Rum cemaatine mensup kişilerdir (Bull, 2003, s. 29).

Vanmour'un resimlerinde zaman zaman ait olduğu kültürün izleri de bulunmaktadır. Bu tabloda, Montagu'nun başlığının ve giydiği pabuçların alafranga bir üslupta olması bunu örneklendirmektedir. Osmanlı kadın giyim tarzında pek görülmeyen kapaniçe kullanımı da Vanmour'un gözlem yaparak resimlerini yapmasına ve figürlerini kendi doğal ortamlarında, gerçek elbiseleri ile resmetmesine rağmen, yeni girmiş olduğu toplumun kemikleşmiş bazı geleneklerine henüz yabancı olduğunu göstermektedir.

Resim, plastik açıdan incelendiğinde, resmin kapalı kompozisyon düzenine sahip olduğu ayrıca dikey ana yönde bulunan Leydi Montagu'ya oğlunun ve mektup uzatan figürün dikey ara yön, halının bulunduğu düzlemin de yatay yön olarak eşlik ettiği görülür. Yüzeyin çizgisel organizasyonunu sağlayan bu yönlere ek olarak, tambur çalan kadının başını hafif öne doğru eğmesi ve elinde tuttuğu tamburun sapı gibi ayrıntılar resmi diyagonal boyuta taşımıştır. Bu da resmin yatay ve dikey çizgilerle yaşadığı durgunluğu diyagonal çizgilerle hareketli hale getirmiştir.

Barok dönemin en önemli özelliklerinden biri, fonun karanlık tutularak ön planın ışıklandırılmasıdır (Varlık Şentürk, 2016, s. 144). Bu bağlamda, resmi, Montagu'nun arkasındaki kaideden itibaren kesip sadece resmin sol tarafını ele aldığımızda bir Barok klasiği diyebileceğimiz özelliktedir. Fakat arkada pastel renklerle açık tonlamalar uygulanan gökyüzü, resmi farklı bir boyuta taşıyarak resmi geç barok anlayışına taşımaktadır. Işığı sol taraftan, ana figürler ve tambur çalan figür üzerine gönderen sanatçı, gökyüzünde kullandığı renk tonlamaları ile bir ışık etkisi uyandırmış ve akraba renkleri kullanmayı tercih ederek resimde tonal bir anlayışa gitmiştir. Vanmour, boyayı kutudan aldığı gibi tuvale süren bir ressam olmayıp renklerle çok oynayan, boyaları karıştırarak kendine özgü renkler oluşturan

bir ressamdır. Resimleri incelendiğinde, bir iki belirgin renk dışında diğer renklerin tam olarak hangi renk olduğunu söylemek oldukça güçtür. Bu tablosuna bakıldığında da, birbirleriyle uyumlu bir şekilde karıştırılan akraba renklerin, fırça darbeleri ile resme yedirildiği görülmektedir.

Leydi Montagu'yu Vanmour'dan başka resimleyen pek çok isim vardır. Bu resimlerin çoğunluğunda da leydi, Türk giysileri içinde betimlenmiştir. Resim 19'da Leydi Mary Montagu, sol çapraz arkasında yer alan on beş, on altı yaşlarında, tablonun orijinal isminde peyk¹⁸⁰ olarak geçen, esmer tenli bir çocuk ile görülmektedir. Peyk, kırmızı çizme ve dizde biten, kenarı çok kalın olmayan, kahverengi bir kürkle çevrelenmiş, kırmızı renkli, kaftana benzetilmeye çalışılmış bir ceket giymiştir. Eğilerek Montagu'ya doğru bakan peyk, elinde, sapını sol omzuna dayadığı bir şemsiye tutmaktadır. İlk bakışta bu, seyircide Montagu'nun hizmetine bakan biri olabileceği ile ilgili bir kanı oluşturmaktadır. Carrell'a göre, kırmızılar içinde tasvirlenen bu figür, Dr. Boylston'un¹⁸¹ kölesi Jackey'dir (Carrell, 2004, s. 495). O dönem İngilteresi sömürgecilikte Avrupa'nın en önde giden ülkesi olup köle ticaretini de çok iyi yapabilen bir ülkedir (Uluerler, 2018, s. 73). Resimde Montagu'nun hizmetinde bulunan siyahi hizmetkarın, peykin resme konulması, İngiltere'deki köle anlayışının İngilizlerin zihinlerinde yer ettiğini seyirciye göstermesi açısından önemlidir.

¹⁸⁰ Farsça kökenli olan 'peyk' kelimesi Türkçe sözlükte, 'uydu ve bir başkasına bağımlılığı olan' anlamında kullanılmaktadır (TDK, 1998b, s. 1798).

¹⁸¹ Ülkesine geri dönerken Türkiye'de uygulanmakta olan çiçek aşısını İngiltere'ye götüren Montagu, bu aşının Avrupa'da uygulanmasına ön ayak olmuş, bu aşının Amerika'da kullanılmasına ise Amerikalı akademisyen Cotton Mather (1663- 1728) ve Dr. Zabdiel Boylston (1676- 1766) öncülük etmişlerdir (Özakıncı, 2014, s. 47). Jennifer Lee Carrell (1962- ...), çiçek aşısını, Amerika'da uyguladıkları için evleri Hıristiyanlarca ateşe verilen Mahter ve Dr. Boylston'un ve aynı aşığı Avrupa'da uygulatan Leydi Montagu'nun başlarından geçenleri, *The Speckled Monster (Benekli Canavar)* isimli kitabında anlatmıştır (Özakıncı, 2014, s. 47; Fenn, 2004, s. 482; Rosenfeld, 2004, s. 233). Bu kitap, tarihsel kurgu olarak kaleme alınsa da, çok fazla gerçekle örtüşen bölüme sahiptir ve bu kitapta, bu tablodaki esmer tenli çocuğun Dr. Boylston'un kölesi, Jackey olduğundan bahsedilmektedir (Carrell, 2004, s. 495). Bu kitap için ayrıca bkz. Carrell, L., Jennifer (2004). *The Speckled Monster A Historical Tale of Battling Smallpox*. New York: Plume Penguin Group.

Resimde, peyke göre biraz daha ön plana çıkarılmış, boydan görülen Montagu, bej rengi pabuçlarının üzerine dökümlenerek inen beyaz bir iç elbisesi giymiştir. Figürün göğüs kısmında oyuntu yapan bu elbisenin üstünde, beline kadar V şeklinde inen, sarı, parlak kumaştan bir elbise daha vardır. Bu elbisenin eteği katlanarak figürün işlemeli sarı kemerine geçirilmiştir. Montagu kahverengi saçlarının üzerine açık yeşil Avrupai tarzda bir başlık takmaktadır. Bu başlığın sağ tarafında siyah bir tüy yerleştirilmiş bir aksesuar bulunmakta olup sol tarafından inci taneleri ile süslenmiş bir parça kulağına doğru inmektedir. Bu parça, sağ kulağında görülen damla şeklindeki küpesinin sol simetrisini görmemizi engellemektedir. Figür, sol elini kıvrarak beline koymuş, bu kıvrılan koluna da kakum kürklü mavi kaftanının sol kısmını geçirmiştir. Kaftanın sağ tarafını ise üzerine giyen figür, bu kaftanın truvakar kolundan dolayı açıkta kalan sağ bileğine iki sıra halinde dolanan şık bir bileklik takmıştır. Aynı eliyle de elbisesini hafif yukarı doğru tutarak kaldırmaktadır.



Resim 19: Jonathan Richardson, Türk Giysileri İçinde Leydi Mary Montagu ve Peyk, tüyb, 239x 144, 8 cm, yak. 1745, ©, Özel Koleksiyon (Germann, 2016, s. 81).

Resim 18’de Vanmour’un Montagu’sunda kaftanın kolunun bir kapanıçeyi andırır şekilde uzun ve takma kollu olduğu görülürken, Resim 19’da Richardson’un¹⁸² Montagu’sunun kaftanının kolunun kısa olduğu ve takma kollu olmadığı görülmektedir. Benzer örnekler incelendiğinde genellikle, Osmanlı kadın üst giysi modasındaki truvakar kollu kaftanlarda kolun bittiği kısımda volan uygulaması yapılarak iç gömleğin bu koldan çıkarıldığı görülür. Resim 18’de Osmanlı kadın giysi geleneğinde pek rastlanmayan bir şekilde bir kadın figürün kapanıçe giymesi, Vanmour’un Osmanlı topraklarında gerçekleştirdiği erkek giysi gözlemlerinden yola çıkarak gözleme olanağı bulamadığı kadın giysileri hakkında akıl yürüttüğü anlamına gelebilir. Resim 19’da ise peykin ve Montagu’nun giysi tercihlerinin ‘Türk’ ile doğrudan ilgili olmadığı, sadece bu kavrama gönderme yaptığı açıktır. O dönemde, Türk kıyafetleriyle tasvirlenen Montagu resimleri genellikle, Montagu’nun yazdığı mektuplarda kıyafetlerini ayrıntılı anlatmasından yararlanılarak gerçekleştirildiği için oldukça gerçekçidir. Fakat, bu resimlerin arasında, kurgusal imgeleme dayalı olanları da vardır. Resim 19’da da Türk giysilerinden ilham alınsa da biraz daha kurgusal bir örnek görülmektedir. Bu resim, Avrupalı bir ressamın belli kavramlardan yola çıkarak kafasındaki hayali Türk imgesini tuvale yansıtması açısından oldukça ilginç bir çalışmadır. Hayali tasvirlerden yararlanan Richardson’un Montagusu, Görsel 60’ daki gibi bazı başka Montagu çalışmaları ile karşılaştırıldığında ise Türk imgelemine, bu örneklerle göre daha yakındır. Bu görselde (Görsel 60), figürün başlığı, çarığı, içliği ve göğüste birleşen entarisi, Türk giyim tarzına benzetilmeye çalışılsa da Resim 19’dan daha fazla Avrupalı unsur taşımaktadır. Ayrıca figürün giydiği gibi yakası kalkık duran, hakim yaka tarzındaki iç gömleği de Türk giysi geleneğinde görmek mümkün değildir.

¹⁸² Hakkında pek fazla bilgiye sahip olmadığımız İngiliz Jonathan Richardson (1694- 1771), babası ile aynı ada sahip olduğu için, isminin babası ile karıştırılmaması adına babasının isminin yanına ‘the older (yaşlı olan)’ kendisinin isminin yanına ‘the younger (genç olan)’ sıfatı eklenmiştir. Portre sanatçılığını, babasından öğrenen sanatçı, 1745’te babası vefat ettiğinde, onun eserlerini toplayarak bir katalog haline getirmiştir (Gibson- Wood, 1994, s. 203). Kariyerinde babası kadar başarılı olamayan sanatçının, babasının yazdığı edebi metinler ile olan ilişkisi sayesinde tanındığı ve babasının yazdığı bu edebi ürünler için ‘insanoğluna verilen bir hediyedir’ yakıştırmasını yaptığı bilinmektedir (Finsten, 1993, s. 50).



Görsel 60: Charles Jervas, Leydi Mary Wortley Montagu'nun Portresi, tüyb, 216, 2x 127, 5 cm, 1718- 1720, ©, National Gallery of Ireland, İrlanda (Van der Goes, 2020, s. 57).

Resim 19'un fonunda, iki tane ağaç ve bir duvarla çevrilmiş, içinde yapılar topluluğu bulunan bir yerleşim alanı bulunmaktadır. Ayrıca fonda ilk bakışta, topak eve benzeyen bir yapı fark edilmekte olup, bu yapıya ayrıntılı bakıldığında sanki bir cami gibi kasnağında küçük pencerelerin olduğu dikkati çekmektedir. Bu yapının, seyirciye göre sağ tarafında, mimari olarak köşklü minareyi andıran, üst tarafı biraz şişkince duran bir kule vardır. Figürün Türk giysileri içinde resmedilmesinden dolayı bu mimari öğelerin, cami ve minareden esinlenerek resmedildiği düşünülebilir.

Dış mekan tasarımı olan tabloda, kapalı bir kompozisyon düzeni tercih edilirken, genelde dikey hareketler kullanılmıştır. Oldukça durağan bir yapıt olarak karşımıza çıkan eserde, bu durağanlığı sanatçı, peykin sol elindeki şemsiyesinin sapını sol omzuna yerleştirerek hafifçe eğilmesi ve seyirciye bakan Montagu'nun sol kolunu kıvrarak başını eğmesi gibi diyagonallık taşıyan eylemlerle hafifletmiştir. Leydi Montagu'nun gölgesinin sağ arkasına düşmesinden dolayı ışığın, figürün sol tarafından geldiği anlaşılmaktadır. Bu ışık etkisi, figürün göğüs kısmında yoğunlaşarak buradan zaten parlak olan elbisesine dağılmış ve elbisenin daha da parlak görünmesine neden olmuştur. Resimde, Montagu'ya göre gölgede bırakılan kırmızılı figürün arka planı da oldukça karanlık tutulmuş, bu da ilk bakışta, tüm dikkatin Montagu'ya yöneltilmesini sağlamıştır. Montagu'nun olduğu bölümü elimizle kapatıp, sadece peykin olduğu bölüme bakarsak, tablonun gece tasvirlenmiş

olduğu hissine bile kapılabilir. Peykin yer aldığı bölümde koyu renklerle çalışılmış gökyüzü, Montagu'nun arkasına doğru yaklaştıkça açık bir tona bürünmüştür. Başka bir deyişle, Montagu'nun arkasında görülen mavi, beyaz, açık pembe renk geçişleri bize gün ışığının varlığını göstermektedir. Sanatçı, figürlerin giysilerinde, sıcak renkler kullanmayı tercih etmiş, sadece Montagu'nun kaftanında mavi gibi soğuk bir renk kullanarak resmi dengelemiştir.

Sosyolojik bağlamda Resim 19, Anthony van Dyck'ın (1599- 1641)¹⁸³ 1623 tarihli 'Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo'nun Portresi' isimli resmindeki (Görsel 61) sınıfsal kategorizasyon göndermesi ile kavramsal çerçeve açısından oldukça benzeşmektedir. Van Dyck, sınıfsal ayırım kavramını biraz daha ileri götürerek hanımının şemsiyesini tutarak onun hizmetini yapan 'siyahi köle' anlayışını, seyirciye doğrudan aktarmıştır. Richardson ise, siyahi peyki Montagu'nun doğrudan kişisel hizmetini yaparken resmetmemiş, sadece buna gönderme yaparak seyircide bu kavramı düşündürmüştür. Bu da bize, Avrupa'da 15. yüzyılda başlayan sınıfsal ayırma ve sömürgeciliğe (Özensoy, 2019, s. 819, 833) yıllar içindeki bakışın resim sanatı aracılığıyla nasıl aktarıldığını göstermektedir. Bu iki tablo, Van Dyck zamanında daha erken dönemini yaşayan bir sömürgecilik kavramının ve Richardson'un tuvaline yansıttığı dönemseller olarak İngiliz sömürgeciliği zamanına denk gelen bir sürecin ifade edilmesi açısından oldukça önemlidir.

¹⁸³ Anthony van Dyck ile ilgili bkz. Charles, Victoria (2004). *Anthony van Dyck*. New York: Parkstone International.



Görsel 61: Anthony van Dyck, Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo' nun Portresi, tüyb, 242, 9x 138, 5 cm, 1623, ©, Widener Koleksiyonu, National Gallery of Art, Washington DC (Goodman, 1994, s. 131).

Leydi Montagu kadar leydinin diplomat olan eşi Edward Wortley Montagu ve onunla aynı adı taşıyan oğlu Edward Wortley Montagu¹⁸⁴ da Türk giysileri ile resmedilmişlerdir. Resim 18’de Leydi Montagu ile birlikte küçükken tasvirlenen Edward Montagu, yetişkinliğinde Avrupa’dayken Türk giysileri ile kendini tekrar resmetmiştir (Resim 20).

¹⁸⁴ Leydi Mary Montagu’nun tek oğlu olan Edward Wortley Montagu (1713- 1776), bazı kaynaklarda ‘eksantrik’ bir kişiliğe sahip olduğundan bahsedilen, farklı yaşam tarzı ile öne çıkan bir kişidir (Williams, 2015, s. 90; Partington, 1838, s. 396). Paston’un “serseri (ne'er-do-well)” olarak nitelendirdiği Montagu (Paston, 1903, s. 55), üç kere gittiği okuldan kaçan ve toplumda alt sınıf olarak nitelendirilen insanlarla arkadaşlık ederek bu şekilde farklı deneyimler yaşamayı seven biri olmuştur (Partington, 1838, s. 396). Annesi gibi seyyah olan Montagu (Gündüz, 2019, s. 126), Partington’a göre; İtalya’ya gittiğinde Katolik inancını benimsemiş fakat daha sonra bu dini inkar ederek Müslümanlığı seçmiş ve pek çok yılını da Mısır ve diğer Akdeniz ülkelerinde geçirmiştir (Partington, 1838, s. 396).



Resim 20: George Romney, Edward Wortley Montagu, tüyb, 162, 7x 119 cm, 1775, ©, özel koleksiyon (Williams, 2015, s. 91).

Bu resimde, Edward Wortley Montagu, bir yamaç manzarası önünde, vücudu seyirciye, başı sağ tarafa doğru çevrilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Sağ eli ile gürzünü, beline koyduğu sol eli ile de kahverengi tesbihini tutmaktadır. Neredeyse belindeki sarı kuşağına kadar gelen kahverengi sakalları, başına giydiği sarı kavuğu ve ona sarılı beyaz destarı ile tam bir Osmanlı görüntüsü sergilemektedir. Figürün pembe entarisi, üç düğmeli, iki kırmızı bel çantası ile zenginleştirilmiş, püsküllü¹⁸⁵ sarı kuşağı ile ahenkli bir tasarım oluşturmaktadır. Tam bir Türk gibi görünmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri de kuşağına yerleştirilmiş hançeridir.



Görsel 62: Matthew William Peters, Edward Wortley Montagu, 1775, tüyb, 116, 2x 86, 2 cm, ©, National Portrait Gallery, Londra (Gündüz, 2019, s. 126).

Figür, pembe entarisinin üzerine, omuz ve kenarlarına sateni anımsatan, kahverengi bir kumaş geçirilmiş, yeşil renkli bir üstlük giymiştir. Osmanlı kaftanlarında genellikle görmeye alışık olduğumuz, omuz ve kaftan kenarlarındaki kürk kullanımı, burada yerini bu kahverengi saten görünümlü kumaşa bırakmış, bu

¹⁸⁵ Osmanlı kuşaklarında püskül kullanımı, pek görmeye alışık olmadığımız bir uygulamadır. Romney'nin Montagu'yu resmettiği tablosu ile aynı yılda, 1775'te yapılan ve Edward Wortley Montagu'nun

tasvirlendiği, Matthew William Peters (1742- 1814) imzalı tabloda da Montagu, Doğu giysileri ile betimlenmiş ve belindeki kuşakta Romney'nin resmindeki gibi bir püskül yer almıştır (Görsel 62). İki eserin sanatçısının da İngiliz olması, sanatçıların aynı tarihlerde Venedik'e yolculuk yapması (Sammern, 2016, s. 20), her iki portredeki figürlerin Edward Wortley Montagu olması ve her iki eserin de aynı yıl yapılması hiç kuşkusuz bir rastlantı olamaz. İki büyük sanatçı, büyük olasılıkla birbirlerinin eserlerinden ilham almış olmalıdırlar. Matthew William Peters'in Edward Wortley Montagu adlı tablosu ile ilgili bkz. Gündüz, Nazlı (2019). Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı'da 18. Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak. *Milli Folklor*, 16 (124), 126.

da seyirciye figürün kaftan giydiği izlenimini vermiştir. Kaftan izlenimi veren bu giysinin kol ağzlarından Montagu'nun içine giydiği beyaz gömleğin kolları çıkartılarak dışa doğru kıvrılmıştır. Figürün, sol kolundaki kıvrılan gömlek katının bitiminde ise mavi ve kırmızı renkli bir şerit görülmektedir. Bu da muhtemelen gömleğin uç kısmına yerleştirilmiş bir süstür. Montagu'nun Osmanlı tarzına uygun bir şekilde beline hançerini geçirip sol eline de güzünü alması, onun tam bir Osmanlı gibi resmedilmesini tamamlamıştır.

Dış mekanda, tam boy portre çalışması olarak gerçekleştirilmiş bu resmin arka planında sanatçı, gökyüzünün yere yakın yerlerinde açık renk, yukarı kısımlarında ise koyu renk tercih etmiştir. Fonu oldukça net bir şekilde ikiye ayıran bu uygulamayı ressam, aynı şekilde arka plandaki yamacın eteklerini açık, üst kısımlarını koyu renge boyayarak da gerçekleştirmiştir. Portrenin doğası gereği seyircide uyandırdığı tekdüzelik, eserde sıcak- soğuk renk geçişleri, figürün pembe renkli entarisinin kıvrımlarındaki gölgelendirilme, figürün sağ tarafa doğru olan baş hareketi, sol elini kıvrarak beline koyması ve sağ elindeki güzü tutuş şeklinden oluşan hareketlendirme ile hafif de olsa kırılmaya çalışılmıştır. Özellikle, Montagu'nun kıvrarak beline koyduğu sol el hareketi ve sağ elinde tuttuğu güzle oluşturduğu diyagonal yön, resmin daha canlı bir hale gelmesine yardımcı olmuştur. Figürün, kırmızıya çalan pembe entarisi, sarı kuşağı ve bu kuşağa taktığı kırmızı bel çantaları resmin sıcak renklerini oluştururken, figürün giydiği yeşil üstlük ve Montagu'nun sol kolundaki renkli şeritte bulunan mavi renk de resmin soğuk renk bölümünü oluşturmaktadır. Sıcak- soğuk renk geçişlerinin oldukça ayırt edilebilir olmasına rağmen bu geçişler oldukça dengelidir.

Williams'a göre; farklı kişiliği ile bilinen Edward Montagu, Venedik'te tanışarak arkadaş olduğu ressam George Romney'e¹⁸⁶ (Paston, 1903, s. 56), Sultan

¹⁸⁶ Bir portre sanatçısı olan İngiliz George Romney (1734- 1802), küçük yaşlarda resimle ilgilenmeye başlamış, gençlik yıllarında Leonardo da Vinci'nin 'Treatise on Painting' isimli çalışmasından esinlenerek çizimler yapmıştır (Armstrong, 1885- 1900, s. 191- 192). Kariyerinin başında tanınmış ailelerin tam boy portre çalışmalarını yaparak ünlenen Romney (Chamberlain, 1910, s. 282), çağdaşı Sir Joshua Reynolds'ın (1723- 1792) etkisinde kalarak çalışmalar gerçekleştirmiştir (Chamberlain, 1910, s. 287- 289). Sir Joshua Reynolds ile ilgili bkz. Thompson, N., S., Elbert (1917). The Discourses of Sir Joshua Reynolds. *Modern Language Association*, 32 (3), 339-366. George Romney'nin hayatı ve sanatı ile ilgili bkz. Cleeve, Rowley (1901). *Bell's Miniature Series of Painters George Romney*. London: George Bell & Sons, 1- 24, 35- 43.

III. Ahmed'in (1703- 1730) gayri meşru oğlu olduğu hikayesini uydurmuş ve 1775 yılında da Romney'e Osmanlı kıyafetleri ile kendini resmettirmiştir (Williams, 2015, s. 90). Eseri, Lord Warwick¹⁸⁷, elli İngiliz ginesine satın almış, sonrasında da resim, Edward ve Mary Montagu'nun torunu Lord Wharncliffe'in (1776- 1845) (Taylor, 1887, s. 208) mülkiyetine geçmiştir (Paston, 1903, s. 56).

Romney'nin 1775'te Venedik'te yaptığı bu tabloyu (Thompson (ed.), 2002, s. 104; Buttery, 1986, s. 104), Titian olarak bilinen Tiziano Vecellio'nun (1490-1576)¹⁸⁸ 'Ippolita de' Medici' isimli çalışmasını (Görsel 63) örnek alarak yapmış olabileceği fikrini düşünen Kidson'a göre; Romney, Titian'ın çalışmalarını kendi potasında eriterek 'Titianesk' bir tarz elde etmiştir. Ayrıca, Kidson, Romney'nin bu eserinde en çok Venedik karakteri taşıyan öge olarak 'ağır tuval örgüsü' tercih ettiğinden de bahsetmiştir (Kidson, 2002, s. 22).



Görsel 63: Tiziano Vecellio, Ippolito de' Medici'nin Portresi, tüybu, 139x 107 cm, yak. 1533, ©, Palazzo Pitti, Floransa (Quiviger, 2010, s. 29).

Portre çalışmaları ile tanınan Romney'nin diğer çalışmalarına¹⁸⁹ bakıldığında, Türk esintisi taşıyan, bilinen tek eserinin Montagu'yu tasvirlediği bu eseri olduğu

¹⁸⁷ Bir antikacı ve koleksiyoner olan George Greville, 2. Earl of Warwick (1746- 1816), Romney'nin ilk önemli işverenidir. Romney'e pek çok tablo yaptıran Lord Warwick, Edward Wortley Montagu ile uzaktan akrabadır. Bu sebepten dolayı da Montagu'yu tasvir eden bu tabloyu koleksiyonuna dahil etmiştir (Buttery, 1986, s. 104).

¹⁸⁸ Titian ile ilgili bkz. Huntington, D. ve Arentino, Pietro (1856). Sketches of the Great Masters: Titian. *The Crayon*, 3 (3), 71- 72.

¹⁸⁹ George Romney'nin çalışmaları ile ilgili bkz. Cleeve, Rowley (1901). *Bell's Miniature Series of Painters George Romney*. London: George Bell & Sons, 56- 59.

görülür. Sir Joshua Reynolds ile birlikte 18. yüzyılın en önemli portre sanatçılarından olan Romney, Reynolds gibi resimlerindeki figürlerin giysilerine oldukça özen göstermiş ve bu kostümlerin dönemin modasına uygun ve şık olmalarına önem vermiştir. Ayrıca, Reynolds'ın da portrelerinde sıklıkla yer verdiği bir özellik olan¹⁹⁰, figürlerin giysilerinin kat yerlerindeki ışık- gölge oyunlarını zarif fırça darbeleriyle belirginleştirme durumu Romney'nin çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır (Anonim, 2006, s. 105, 107). Bu tabloda da Romney, Montagu'nun yüzünü ve giysisinin belden yukarısını, figürün sağından gelen ışık ile aydınlatmış, bu ışığı da figürün pembe entarisinin etek kısımlarına doğru oluşan kat yerlerinde gölgelemiştir. Romney'nin bu tablonun sol üst kısmına altın sarısı ile portrelenen Wortley Montagu'nun ismini yazma tarzı, Sir Joshua Reynolds'ın 1754 tarihli George Greville, 2. Earl of Warwick portresinde¹⁹¹ de aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu da Romney'nin çağdaşı olan Sir Joshua Reynolds'tan pek çok noktada etkilendiğini kanıtlamaktadır.

¹⁹⁰ Sir Joshua Reynolds ile ilgili bkz. Hipple, J., Jr Walter (1953). General and Particular in The Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (3), 231- 247.

¹⁹¹ Bu tablo için bkz. Reynolds, Joshua (1985). *Sir Joshua Reynolds, 1723-1792: Galeries nationales du Grand Palais, 7 octobre-16 décembre, Paris, 1985 : Royal Academy of Arts, Londres, 16 janvier- 30 mars 1986.* (ed. David Mannings, Nicholas Penny, Galeries nationales du Grand Palais, Royal Academy of Arts). Paris: Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 136.

Montagu ailesinin Türkler ile olan sıkı ilişkileri, sadece Edward ve Leydi Mary Montagu ile sınırlı değildir. Montagu ailesinden bir diğer isim, John Montagu¹⁹², 4. Sandwich Kontu, da Osmanlı giysileri içinde resmedilmiştir (Resim 21). Bu resim, Jean Etienne Liotard ekolüne atfedilmekte olup, tarihi tam netleştirilememiştir (Hitzel, 2002, s. 40). İç mekan tasarımı olan resmin merkezinde, John Montagu sağ bacağına altına almış, sol bacağına da dizden kıvrımış bir şekilde sağ eliyle kendisine ikram edilen tepside kahvesini alırken resmedilmiştir. Osmanlı topraklarında birkaç aya yakın bir süre kalan John Montagu, kendi kurduğu kulübün¹⁹³ mottosuna uygun bir şekilde, bir ‘centilmen’ gibi tasvirlenmiştir (Finnegan, 2006, s. 1). John Montagu, resimde beyaz iç entarisinin üzerine kenarları sarı sırma harçla çevrili, göğüs kısmında üç tane çaprastı anımsatan, iri birit ilikli şerit bulunan ve pelerini andıran

¹⁹² John Montagu, 4. Earl of Sandwich (1718- 1792), diplomat, siyasetçi ve yönetici olarak pek çok alanda boy göstermiştir (Morriss, 1993, s. 111). Seyyahlık yönü de olan Montagu, önce büyük bir Avrupa yolculuğu yapmış, sonrasında ise, 18. yüzyılda Osmanlı Devleti’nin bir parçası olan Yunanistan’a, Mısır’a ve Türkiye’ye, Ege Adaları üzerinden deniz yoluyla geçerek birkaç ay kalacağı İstanbul’a ulaşmıştır. Burada, Osmanlı giysileri satın almış ve yerel halkla anlaşabilmek, onları tanıyabilmek adına ve Türkçe öğrenmek için kendisine özel öğretmen tutmuştur (Rodger, 1993, s. 5). Redford’a göre, John Montagu 1738 yılında, İstanbul’a gelirken yanında yakın arkadaşı olan William Ponsonby’i (Resim 9) özel öğretmeni olarak getirmiş ve bu yolculukta kendisine Jean Etienne Liotard da eşlik etmiştir (Redford, 2008, s. 200). Germaner ve İnankur da Liotard’dan bahsederken Liotard’ın 1738 yılında İstanbul’a yapmış olduğu seyahatte kendisine William Ponsonby’in eşlik ettiğinden bahsetmiştir. Germaner ve İnankur’un, bu yolculukta John Montagu’nun adını zikretmemesine rağmen tarihin ve diğer kişilerin örtüşmesinden, Redford’un da fikrinden yola çıkarak John Montagu’nun da bu seyahatte olduğu kanısına ulaşabilmekteyiz (Germaner ve İnankur, 2002, s. 64).

İngiltere’nin güneydoğusunda bir liman kasabası olan ‘Sandwich’ ile ilişkilendirilen ‘Earl of Sandwich’, İngiltere’de bir soyluluk ünvanı olarak kullanılmıştır (Hasted, 2020, s. 152). Nesiller boyunca kulaktan kulağa aktarılan bir halk söylencesine göre, günümüzde kullanılan ‘sandviç’ kavramı John Montagu’ya dayanmaktadır. Bu söylenceye göre; bir akşam yemek için işine ara veremeyecek kadar yoğun olan Montagu, yanındakilere ona eklemek arasına biraz et koyup getirmelerini söylemiştir. Böylece sandviç kavramı da Montagu’nun ünvanı ile özdeşleşmiştir (Wilson, 2010, s. 16).

¹⁹³ 1744’te John Montagu ve sonrasında da Lord Sandwich ve Dilettanti topluluğu kurucusu Sir Francis Dashwood (Görsel 64) tarafından kurulan, ‘Divan Kulübü’ olarak bilinen bu kulübe, en az bir kere Osmanlı topraklarına gitmiş ‘centilmenler’ kabul edilmiştir (Finnegan, 2006, s. 1; Redford, 2008, s. 41). Leydi Montagu’nun oğlu olan Edward Wortley Montagu’nun da üyesi olduğu bu kulüpte (Finnegan, 2019, s. 285), üyeler Türk kıyafetleri giyerek birlikte yemek yemiş ve Osmanlı’ya yaptıkları gezilerle ilgili sohbetler etmişlerdir (Finnegan, 2006, s. 1). Bu da, bu kulübe üye olan kişilerin, Osmanlı giysileri içinde tablolar yaptırılmalarına ortam hazırlamıştır (Görsel 64, 65). Bu eserlerde, üstlerinde Türk kıyafetleri ile ellerinde tuttıkları içki kadehleri oldukça tezat bir ilişki oluştursa da Avrupalı bir topluluğun Türk topraklarına gitmeyenleri almadıkları bir kulüp oluşturarak bu toplantılarda Türk topraklarında gördükleri ile ilgili sohbetler etmeleri, o dönemdeki Avrupa’daki güçlü Türk etkisini göstermektedir.

kırmızı bir üstlük giymiştir. Sol bacak hareketinden ve sol elini dizine koymasından dolayı aralanan üstlüğünden beyaz entarisi ve beline sardığı ekru kuşağın bir bölümü görülmektedir. Siyah kavuğa sarılı beyaz destarı ve bıyığı ile tam bir Osmanlı gibi tasvir edilmiştir. John Montagu'nun sağında, ona kahve sunmak için bir ayağını yere basarak hafifçe kıvrıran, diğerini Montagu'nun oturduğu kırmızı kumaşla kaplanmış sekinin üzerine koyarak hafif eğilen kadın hizmetkar durmaktadır. Figür, kafasını hafif sağa doğru çevirerek sağ tarafına bakmaktadır. Üzerine sarı simli, bitkisel bezemeleri olan yeşil bir elbise giymiş, beline de sarı, işlemeli bir kemer takmıştır. Ayrıca, bu elbisenin ön etek uçlarını kıvrırarak kemerinin arka tarafına sıkıştırmıştır. Türk kadın giysi geleneğine uygun olarak, elbisenin truvakar kolunun yırtmaçlanarak volan yaptığı görülürken kıvrık olan bölümündeki açıklıktan da figürün bej iç entarisi farkedilmektedir. Figürün iç entarisinin altına şalvar giydiği, sağ ayak bileğinden bir kısım şalvarın çıkmasından anlaşılmaktadır. Açık tenli, mavi gözlü olan figür neredeyse beline kadar uzanan kumral saçlarına bordoya çalan kırmızı bir halayık takmıştır. Bu halayığın sağ kulak kısmında, figürün duruşuna bağlı olarak sadece sağ taraftakini gördüğümüz siyah bir aksesuar vardır. Ayrıca, figür bu aksesuardan başlayarak ensesinde birleşen iki sıra halinde, taşlarla bezeli bir zülüflük takmıştır.



Resim 21: Jean Etienne Liotard Ekolü, John Montagu'nun, 4. Earl of Sandwich, Portresi, tüy, 180x 155, 5 cm, 18. yy, © Özel Koleksiyon (Hitzel, 2002, s. 40).

John Montagu'nun diğer yanında ayakta duran ve seyirciye doğru bakan kadın hizmetkar, Osmanlı giysi geleneğinde görmeye alışık olduğumuz bir tarzda kat kat giyinmiştir. Bej rengi pabuçlarına dökülen aynı renkte şalvarının üzerinde beyaz, V yakalı bir iç entarisi vardır. Bu entarinin üzerinde ise ön tarafı figürün belinden biraz aşağıda biten, sarı, küçük çiçeklerle bezeli ve üzerinde süsleme olmayan, arka kısmı ise ayak bileğine kadar inen, yeşil bir giysi bulunmaktadır. Bu giysinin kol ağzı, figürün iç entarisi ile birlikte volan yaparak figürün el bileklerinin üzerine dökülmektedir. Kadın hizmetkar kıyafetini, V yakası iri birit ilikli yuvarlak

düğmelerle zenginleştirilen, bitkisel bezemeli sarı renkli bir üst giysisi ile tamamlamakta ve açık sarı, işlemeli, birbirine kopça ile tutturulmuş metal, yuvarlak tokaları olan bir kemer takmaktadır. Kemer oldukça gevşek bağlanmış olup, 17 yüzyılın Osmanlı kemer takma geleneğine uygun olarak figürün belinden aşağı doğru kaydırılarak göbek hizasından bağlanmıştır (Apak vd., 1997, s. 128). Kemerin sağ tarafına genelde Osmanlı erkeklerinin bellerine takmasına alışık olduğumuz bir hançer geçirilmiştir. Figür, kahve servisi yapan diğer hizmetkarın taktığı gibi kulak üzerinden siyah bir aksesuarla başlayan, çift sıra taşlı bir zülüflük takmıştır. Sağ kulağının üstüne pembe bir çiçek sıkıştıran açık tenli, mavi gözlü figür, resimden anlaşıldığı kadarıyla yeşil halayığının üzerine taşlarla bezeli, Osmanlı mücevher sanatından günümüze nadir örnekleri kalan enselik¹⁹⁴ tarzı bir takı takmıştır. Figür, sağ elinde metalden bir kahvedanlık, serçe parmağında taşlı bir yüzük olan sol elinde ise John Montagu'nun tütün çubuğunu tutmaktadır. Ayrıca, eserde, Montagu'nun ve solundaki hizmetkarın seyirciye doğru bakması, kahve sunan hizmetkarın da başını seyirciye doğru çevirmesi, seyirciyi resmin içine dahil etmektedir. Resimdeki bu anı yakalayan ve resmi hareketlendiren bakışlar, seyircide resmin sanki bir fotoğraf makinesi ile çekildiği hissini uyandırmaktadır.



Görsel 64: Adrien Carpentiers, Divan Kulüp Elbiseleri İçinde Sir Francis Dashwood'un Portresi, tüyb, 74, 3x 61, 6 cm, yak. 1745, © Sir Edward Dashwood Koleksiyonu, West Wycombe Park Evi, İngiltere (Finnegan, 2006, s. 78).



Görsel 65: George Knapton, Lord Sandwich'in Portresi, tüyb, 91, 4x 71, 1 cm, 1745, © Dilettanti Topluluğu, Londra (Redford, 2008, s. 41).

¹⁹⁴ Enselik ile ilgili bilgi için bkz. İrepoğlu, Gül (2013). *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*. (2. Baskı). İstanbul, s. Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, 284.

İç mekanda çalışılan bu resmin arka planında kahverengi gibi koyu bir renk kullanılmış, fon belli yerlerde ışığın etkisi ile kahverenginin bir ya da birkaç ton açığı ile gölgelendirilmiştir. Resimde kahve ikramı yapan hizmetkarın arkasında, kenarları sarı püsküllü kırmızı bir perde bulunmaktadır. Barok sanatta sıkça karşımıza çıkan kırmızı şal ya da kırmızı perde kullanımının bu resimde de kendini göstermesi, bu dönem resimlerinde Barok'un geç dönem etkisinin hala hissedildiğinin bir kanıtıdır. Ayaktaki hizmetkarın hemen arkasında bej rengi pervaz çerçeveleri ve kahverengi pervazları ile bir pencere görülmektedir. Resme ilk bakıldığında kapı mı pencere mi olduğu tam olarak anlaşılmayan bu unsurun, üstteki çerçevesine belirli aralıklarla yerleştirilmiş rustik perde kancaları sayesinde duvarla aynı renkte olan bir pencere olduğu anlaşılmaktadır.

Liotard'ın eseri olup olmadığı tam olarak netlik kazanmamış olan bu resim ile ilgili ortak düşünce, resmin Liotard ekolüne ait olduğudur (Hitzel, 2002, s. 40). Tarih aralığı itibari ile geç dönem Barok resmine denk gelen bu resimdeki kadın figürler, giysi bağlamında Liotard ve ekolünün alışılmış kadın figürlerinden biraz daha farklı olup bu kadın giysileri, diğer Türk temalı Liotard ve ekolünün kadın figürlerinin pastel giysilerine göre daha canlı ve göz alıcıdır. Bu tablodaki kadın serpuşları, Anadolu kadınına anımsatan bir tarzda olmasına rağmen Liotard ve okulunun tercih ettiği serpuşların genelde daha batılı bir stilde olduğu bilinmektedir.

Türk kadın giysilerinde görülen üç etek kullanımı, Liotard resimlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Türklerde üç etek, halk arasında yaygın olduğu gibi saraydaki cariyelerce de giyilen bir giysidir. Cariyeler, hizmet ederlerken rahat hareket edebilmek için boyları oldukça uzun olan üç eteğin ön parçalarını bellerindeki kuşak ya da kemerlerin içine yerleştirmişlerdir (Çaylı ve Ölmez, 2017, s. 234). Liotard, resimlerinde genelde tanınan, üst düzey kadınları resmettiği için kadın figürlerindeki üç etekler¹⁹⁵ genelde kemer içine sıkıştırılmamıştır. Fakat, bu resimde, kahve servisi yapan hizmetkarlar resmedildiği için muhtemelen bu ayrıntı, resme dahil edilmiştir.

¹⁹⁵ Liotard'ın resimlerinde figürlerin üstlerindeki üç eteklerin her bir parçası oldukça net bir şekilde resmedilmiş olup bu resimde kemer içine yerleştirilen elbisenin bir üç etek olmadığı ama üç etek kullanım stiline uygun bir şekilde seyirciye sunulduğu görülmektedir. Bu nedenle, bu giysi, çalışmamızda üç etek kullanımlarına gönderme yaparak ele alınmıştır.

Kapalı kompozisyon düzeninde tamamlanan resim, John Montagu'nun ve solundaki hizmetkarın duruşu gibi öğeler itibariyle dikey, kahve ikramı yapan hizmetkarın eğilmesi ve John Montagu'nun solundaki hizmetkarın elinde tuttuğu tütün çubuğu gibi unsurlarla da diyagonal yönlerin vurgulandığı bir çalışmadır. Diyagonal dokunuşlar, resmi hareketlendirerek resme estetik bir ifade kazandırmış olup figürler, tuval üzerindeki simetrik dağılımlarıyla oldukça dengelidir ve net kontur çizgileri sayesinde kapalı çizgisel formdadırlar. Renkçi bir yaklaşım sergileyen eserde, figürlerin simetrik dağılımı ile doğru orantılı olarak renklerdeki sıcak- soğuk dağılımı da oldukça dengelidir. Tabloda, ışık bağlamında, John Montagu'nun ve solundaki hizmetkarın yüzlerini doğrudan aydınlatacak açıyla gelen bir yapay ışık kaynağından bahsetmek mümkündür. Bu ışığın yanında, eserde yapılan gölgelendirmelerle elde edilen renklerin, kendi ışıklarından faydalandığı da görülmektedir.

Giysi bağlamında ele alabileceğimiz bir diğer konu ise, 18. yüzyılda yaygın olarak karşımıza çıkan maskeli balolarda giyilen Türk kostümleridir. Bu balolarda, Türk kostümleri zaman zaman maskelerle tamamlanmışlardır. Eski çağlarda, insanların kendilerini koruma ve gizleme iç güdülerinden kaynaklı olarak yüzlerini boyadıkları ve doğal malzemeler kullanarak, yüzlerine çeşitli maskeler yaptıkları bilinmektedir. Bu maskeler, kimliği gizleme, korunma ve korkutma isteğinin yanında süslenme, büyü ya da kutsal ritüel amaçlı da kullanılmışlardır (Kaptan, 1999, s. 99-100; Bağcı, 2018, s. 27). Düğün, cenaze ve kabile gençlerinin topluma katılma törenlerinde, tapınak açılışlarında ve hasat dönemlerinde yapılan ritüellerde kullanılan (Kaptan, 1999, s.100) bu maskeler¹⁹⁶, orta çağa gelindiğinde daha çok eğlence amaçlı şenliklerde kullanılır hale gelerek maskeli baloların¹⁹⁷ vazgeçilmez aksesuarları olmuşlardır (Wilhelmsen, 2015, s. 2).

¹⁹⁶ Maskeler dünyevi ritüellerde kullanılmalarının yanında ölümler için hazırlanmış gömü maskeleri olarak da kullanılmışlardır (Bağcı, 2018, s. 29).

¹⁹⁷ Fransa Kralı VI. Charles (1380- 1422) tarafından 1393 yılında düzenlenen 'Bal des Ardents (Yanan Adamların Balosu)' olarak bilinen balo, maskeli baloların ilki olarak kabul edilmektedir. Bu konu ile ilgili bkz. Veenstra, R. Jan (1998). *Magic and Divination at the Courts of Burgundy and France Text and Context of Laurens Pignon's Contre Les Devineurs (1411)*. Leiden: Brill, 89- 95.

Avrupa’da ‘Masquerade Ball’ adıyla bilinen bu balolar, Rönesans’a kadar fazla yaygın olmayıp Rönesans ile birlikte özellikle Venedik’te altın çağını yaşamaya başlamıştır (Wilhelmsen, 2015, s. 2). Maskeli balolar, 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde aristokratik çevrelerde düzenlenen karnavalların bir parçası haline gelmiş, Londra’da ve Paris’te yeni açılan, halka açık dans salonlarında da oldukça moda olmuşlardır (Wilhelmsen, 2015, s. 2). İsveç Kralı III. Gustav’ın (1771-1792) 1792 yılında, bir maskeli baloda öldürülmesi ile de maskeli balolar, etkilerini kaybetmeye başlamışlardır (Wilhelmsen, 2015, s.1).

18. yüzyıl Avrupa’sında maskeli balolarda giyilen erkek kıyafetleri için Doğu, en gözde ilham kaynağı olmuş, Avrupa’nın soylu ve zengin aileleri bu maskeli balolarda, Avrupa’nın Doğu’ya açılan kapısı olan Osmanlıların kıyafetleriyle boy göstermek için adeta birbirleriyle yarışmışlardır (Williams, 2015, s. 90). O döneme ait maskeli baloları, gerçekçi bir platforma taşıyan gravür ve resimlerden bu balolarda, Doğu ya da Osmanlı giysileri giyen figürlerin sıklıkla yer aldığı görülmektedir (Görsel 66, 67).

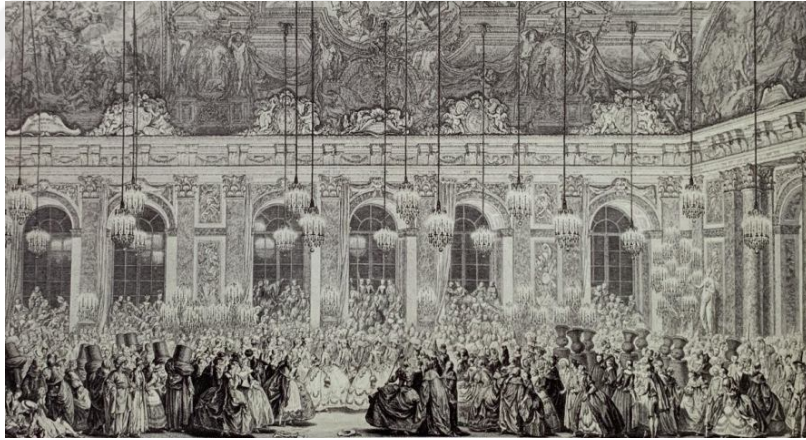


Görsel 66: Juan Antonio Salvador Carmona, Coliseo del Principe’de İlk Maskeli Balo, oyma baskı ve gravür, 33, 5x 25, 9 cm, yak. 1771- 1802, © Museo de Historia de Madrid, Madrid (Germaner, 1996, Resim 13).

Görsel 67: Juan Antonio Salvador Carmona, Coliseo del Principe’de İlk Maskeli Balo’dan ayrıntı, oyma baskı ve gravür, 33, 5x 25, 9 cm, yak. 1771- 1802, © Museo de Historia de Madrid, Madrid (Germaner, 1996, Resim 13).

17. ve 18. yüzyıl maskeli balolarında maskeler baloların vazgeçilmez aksesuarları olmalarına rağmen bazı örneklerde, zaman zaman maske kullanılmadığı da görülmektedir. Bazen, oldukça abartılı maskelerin de kullanıldığı bu baloların ardılı olarak ortaya çıkan

Viktorya dönemi kıyafet balolarında, kendini gizleme eğiliminde olan öncüllerinden farklı olarak kendini açığa vurma eğilimi söz konusudur. Bundan dolayı da kıyafetler, buna göre tasarlanmış ve genelde yüzlere herhangi bir maske takılmamıştır (Mitchell, 2017, s. 291). Fakat, 18. yüzyıl örneklerinde de Viktorya döneminin habercisi olarak maske kullanmayan, sadece farklı tasarımlı kostümler giyen figürlerin olduğu, döneme ait gravür ve resimlerden açıkça anlaşılmaktadır. Bu gravür ve resimlerdeki figürlerin maske takmamalarına ve farklı tasarımlı kıyafetler giymelerine rağmen bu baloların literatüre maskeli balo olarak geçmesi, maskeli balo kavramının o dönemde oldukça kabul görüp benimsendiğini kanıtlamaktadır. Orijinal isimleri maskeli balo olan, ilginç tasarımlı kostümler giyen ama maske takmayan figürlere sahip, ‘Türk’ göndermeli bu resimlere verilebilecek en ilginç örneklerden biri de, 1745 yılında XV. Louis’nin oğlunun evliliğinin Versay Şatosu’nda¹⁹⁸ bir maskeli balo ile kutlanmasını anlatan bir gravürdür (Nefedova, 2010b, s. 51; Williams, 2015, s. 65- 66) (Görsel 68). Bu balo, bazı katılımcıların porsuk ağacının dallarını anımsatan kostümler giymesi sebebi ile ‘Porsuk Balosu (Yew Tree Ball)’ olarak adlandırılmıştır (Nefedova, 2010b, s. 51; Williams, 2015, s. 65).



Görsel 68: Charles Nicolas Cochin I, XV. Louis’nin oğlunun evliliği dolayısıyla verilen maskeli balo (Porsuk Balosu) için dekorasyon, oyma baskı ve gravür, 48x 77, 5 cm, 1745, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Nefedova, 2010b, s. 42- 43).

¹⁹⁸ Bu balonun yapıldığı tarihten üç yıl önce Kral XV. Louis, Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi’yi (ö. 1761) bu balonun yapıldığı Versay Sarayı’nın bu Büyük Galerisinde (Aynalı Galeri’de) kabul etmiştir (Williams, 2015, s. 65) (Görsel 73).

Bu baloda, Avrupai tarzda giyinmiş figürlerin önünde yer alan, hançerle tamamlanan Türk kuşakları, sarıkları ve kaftanları ile görülen karakterlerin hemen yanında oldukça ilginç kıyafetli figürler bulunmaktadır. Bu kişilerin baş ve vücut oranları, ilk bakışta insanda anatomik bir bozukluğa sahiplermiş gibi bir his uyandırmasına rağmen bu durum, başlarına taktıkları büyükçe başlıklardan kaynaklanmaktadır. Williams, bu başlıkları ‘karnaval maskesi’ olarak nitelendirirken (Williams, 2015, s. 66), Nefedova, bunların iri Türk türbanı olduğunu belirtmiştir (Nefedova, 2010b, s. 51). Egzotizmin ne kadar abartıldığını kanıtlayan bu maskelere dikkatlice bakıldığında (Görsel 69), irice bir sarık üzerine abartılı bir destarin, sarığın ön tarafında düğümlenerek sarığa sarıldığı görülmektedir. Uzunluğundan dolayı Osmanlı mücevvezelerine¹⁹⁹ ya da ‘sikke’ olarak adlandırılan semazen serpuşlarına olan benzerliği oldukça ilginçtir. Fakat serpuşun sivrileş şekline ve üzerindeki destarından dolayı mücevvezeden daha çok sikkelere yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Bilindiği gibi Mevlevi²⁰⁰ geleneğinde, sikkelerin üzerine destarı sadece semazenlerin başları (postnişin) sarmaktadır (Mevlana Celaleddin-i Rumi, 2016, s. 732). Versay Sarayı’ndaki baloya postnişin serpuşlarını andıran başlıklarla katılmak, hiç şüphesiz o dönem Avrupa’sı için oldukça enteresan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁹⁹ Mücevveze, Osmanlı döneminde padişah, sadrazam ve vezirler gibi yüksek kademedeki saray erkanının giydiği, üst kısmı alt tarafına göre daha geniş olan silindirik şeklinde bir serpuştur. Üzerine tülbent sarılan bu serpuşun üst kısmının ortasına kırmızı renkte çuhadan ceviz büyüklüğünde ‘düğme kozalak’ eklenir. Bu serpuşun adını da bu ‘cevizden’ aldığı söylenmektedir çünkü Arapçada ‘ceviz’ kelimesi ‘bir şeyin ortası’ anlamına gelmektedir (Koçu, 1969, s. 178). Mücevveze ile ilgili bkz. Pakalın, Z., Mehmet (1993b). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 593- 595.

²⁰⁰ Avrupalı seyyah ve sanatçıların Mevlevilik teması ile yakından ilgilendikleri, vermiş oldukları sanat yapıtlarında açıkça görülmektedir. Bu yapıtlardan 18. yüzyılın, diğer tüm Türk kültür öğeleri gibi Mevlevilik konusunun da zirveye taşındığı bir dönem olduğu anlaşılmaktadır. 18. yüzyılda, İstanbul’a gelen elçilerin ve yabancı misafirlerin gözlemlerinde, genelde gayrimüslimlerin yaşamayı tercih ettikleri Galata ve Pera bölgesinde bulunan Galata Mevlevihanesi’nin etkisi büyüktür (Gülenaz, 2011, s. 103). Avrupa’da Türk etkisinin yayılmasında büyük paya sahip olan isimlerden, 1717- 1718’ de İstanbul’da İngiliz elçiliği yapan Edward Wortley Montagu’nun eşi Leydi Mary Wortley Montagu da Galata Mevlevihanesinde seyrettiği sema törenini Leydi Bristol’e yazdığı 10 Nisan 1718 tarihli bir mektubunda anlatmıştır (Montagu, t.y., s. 128- 129). Ayrıca, Avrupalıları yaptığı çalışmalarla oldukça etkileyen Jean Baptiste Vanmour’un da Mevlevi dervişlerini ve ayinlerini resimleyen pek çok çalışması bulunmaktadır. Bunlardan, yaklaşık olarak 1720- 1737 yılları arasında tarihlendirilen ‘Galata Mevlevihanesinde Sema Eden Dervişler’ isimli resim de (Nicolaas vd., 2003, s. 224) tarihi itibarıyla Cochin’in gravürüne örnek teşkil etmiş olabilir (Görsel 70). Bu konu ile ilgili bkz. Üstünipek, Şeyda (2006). 18. ve 19. Yüzyıllarda Seyahatname ve Resimlerde Mevlevilik. *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyum Bildirileri*. 25- 28 Mayıs 2006, 577- 588. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.



Görsel 69: Charles Nicolas Cochin I, XV. Louis' nin oğlunun evliliği dolayısıyla verilen maskeli balo (Porsuk Balosu) için yapılan dekorasyondan ayrıntı, oyma baskı ve gravür, 48x 77, 5 cm, 1745, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Williams, 2015, s. 66).



Görsel 70: Jean Baptiste Vanmour, Galata Mevlevihanesinde Sema Eden Dervişler, tüyb, 76x 101 cm, yak. 1720- 1737, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 224- 225).

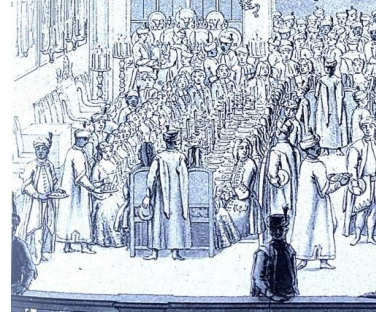
Yapılan gravür ve resimlerden anlaşıldığı üzere maskeli baloların yanı sıra o dönem Avrupa' sında düzenlenen pek çok şölen ve ziyafetlerde de Türk etkisi hissedilmektedir. Dresden' deki Zwinger Sarayı' nın²⁰¹ bahçesine kurulmuş olan 'Türk Sarayı' nda', 17 Eylül 1719' da düzenlenen şölen (Williams, 2015, s. 69; Querengässer, 2020, s. 30) de buna güzel bir örnektir (Görsel 71). Bu ziyafette Osmanlı kıyafetleri ile hizmet edenlerin yanında (Görsel 72) Leh davetliler de Osmanlı giysileri içinde şölenin ardından dans etmişlerdir (Owens vd. (ed.), 2015, s. 58). Carl Heinrich Jacob Fehling' in 1729 tarihli çiziminde yer alan mekanın sol duvarında Vanmour imzalı padişah ve harem ağasının yer aldığı kompozisyonun²⁰² bir kopyasının bulunması (Williams, 2015, s. 69) da bu bağlamda oldukça manidardır.

²⁰¹ Bu saray, Güçlü August olarak bilinen II. August' un (1697- 1733), 1719 yılında oğlu veliaht prensin Maria Josepha ile olan evliliğini kutlamak için Dresden' de inşa ettirdiği saraydır (Buelow (ed.), 1993, s. 219). Mimar Matthaus Daniel Pöppelmann (1662- 1736) tarafından tasarlanan bu saray, bünyesinde pek çok yapı kompleksi barındırmasına rağmen, bizim için en önemli bölümü, sarayın üst bahçesinde bulunan Türk sarayıdır (Buelow (ed.), 1993, s. 219). Bu saray şu anda Taschenberg Sarayı olarak bilinmektedir (Owens vd. (ed.), 2015, s. 58). Bu konu ile ilgili bakınız Watanabe- O' Kelly, Helen (2002). *Court Culture in Dresden From Renaissance to Baroque*. New York: Palgrave, 234- 237.

²⁰² Bu kompozisyon, yaklaşık dört yıl önce Varşova' da Türk temalı başka bir eğlence için dekorasyon olarak kullanılmış ve oradan da bu şölen için Dresden' e getirilmiştir (Williams, 2015, s. 69). Bu resim için bkz. Ceco, Sinan (haz.) (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour' un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, levha 2.



Görsel 71: Carl Heinrich Jacob Fehling, Dresden'de Zwinger Sarayı Bahçesine Kurulmuş 'Türk Sarayı'nda' 17 Eylül 1719'da Düzenlenen Şölen, mavi kağıt üzerine beyazla belirginleştirilmiş kurşunkalem, dolmakalem ve suluboya, 18x 24 cm, 1729'dan sonra, © Roland Handrick (Querengässer, 2020, s. 30).

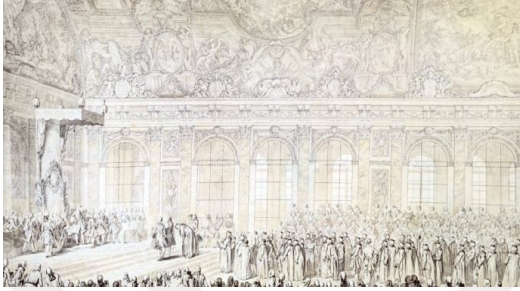


Görsel 72: Carl Heinrich Jacob Fehling, Dresden'de Zwinger Sarayı Bahçesine Kurulmuş 'Türk Sarayı'nda' 17 Eylül 1719'da Düzenlenen Şölen'den ayrıntı, mavi kağıt üzerine beyazla belirginleştirilmiş kurşunkalem, dolmakalem ve suluboya, 18x 24 cm, 1729'dan sonra, © Roland Handrick (Querengässer, 2020, s. 30).

Bu örnek kadar ilginç bir diğer örnek ise; Versay Sarayı'nın Porsuk Balosu'nun gerçekleştirildiği Büyük Galerisinde (Aynalı Galeri'de), Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'nin²⁰³ XV. Louis tarafından kabul edilmesini gösteren bir gravürde görülmektedir (Görsel 73). Bu gravürde XV. Louis'nin tahtının taç kısmının her bir köşesine Osmanlı padişahlarının sorguçlu sarıklarına çok benzeyen başlıklar yerleştirilmiştir (Görsel 74). Bu sarıkların neredeyse aynıları bir başka örnekte, Charles- Nicolas Cochin II'nin bir diğer gravüründe de yer almaktadır. Bu gravürde, Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki cenaze töreni tasvir edilmektedir (Rees, 1743- 1825 ed., s. 89) (Görsel 75). Bu çalışmada, kilisenin tavanından aşağıya doğru sarkan, çadırı anımsatan, dekoratif elemanın en üst kısmındaki sorguçlu sarığa benzer başlıkları, bu bağlamda ele alınabilecek bir diğer ilginç örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 76). Aynı gravürde, çadırı anımsatan dekoratif eleman ise bu dönemdeki Türk imgesi barındırdığı düşünülen diğer pek çok resimde görülen

²⁰³ Mehmed Said Efendi ile ilgili bilgi için bkz. Küçük, Evren (2018). İsveç'te Bir Osmanlı Elçisi: Mehmed Said Efendi. *Bilge Strateji*, 10 (19), 67- 84; Korkmaz, Arif (2011). Mehmed Said Paşa Sefaretnamesi Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 201- 236.

tarzdaki çadırlara benzemektedir. Bu dönemde gerçekleştirilen bu gibi törensel etkinliklerde giyilen kostümlerin, Avrupa'da yaşanan yoğun Türk etkisini kanıtlanmasının yanında bu törenlerin düzenlendiği yerlerdeki bu tarz dekoratif öğelerin de Türk etkisini örneklediği açıktır.



Görsel 73: Charles- Nicolas Cochin II, Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versay Büyük Galerisi'nde (Aynalı Galerisi'nde) Huzura Kabul Edişi, kurşun kalem ve çini mürekkebi, 44, 5x 73, 7 cm, 1740, ©, Louvre Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 91).



Görsel 74: Charles- Nicolas Cochin II, Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versay Büyük Galerisi'nden ayrıntı, kurşun kalem ve çini mürekkebi, 44, 5x 73, 7 cm, 1740, ©, Louvre Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 91).



Görsel 75: Charles- Nicolas Cochin II, Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki Cenaze Töreni, gravür, 66, 8x 45, 5 cm, 1747, ©, gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi, 2021 (Bibliothèque Nationale de France yönetiminden).



Görsel 76: Charles- Nicolas Cochin II, Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki Cenaze Töreni'nden ayrıntı, gravür, 66, 8x 45, 5 cm, 1747, ©, gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi, 2021 (Bibliothèque Nationale de France yönetiminden).

18. yüzyılda Avrupa'daki eğlence kültürü, Osmanlı eğlence kültürüne göre oldukça farklı olup (Dadan, 2006, s. 275) bu kültürün içinde barındırdığı Türk etkileri de bu kültürün oldukça geniş bir yelpazede ele alınması gerektiğini kanıtlamaktadır. O dönemin gravürlerinin ve resimlerinin yanında, Avrupa'ya giden seyyahlardan ve sefirlerden de bu kültür ile ilgili önemli bilgiler elde etmekteyiz. Yirmisekiz Mehmet Çelebi (1670- 1732) sefaretnamesinde²⁰⁴, Avrupa'daki opera, tiyatro gibi kültürel ve görsel etkinlikleri, kapsamlı ve oldukça etkilenmiş bir şekilde anlatmıştır (Dadan, 2006, s. 275- 276). Ayrıca önemli sefaret görevlerinde bulunmuş Ahmed Resmi Efendi (1700- 1783) de Avrupa'daki eğlence kültürü ile ilgili olarak, operanın yanında katıldığı bir maskeli balo ile ilgili fikirlerine sefaretnamesinde değinmiş ve bu konu ile ilgili şu satırları yazmıştır:

“Bazı kereler de redoute (maskeli balo) adında başka bir toplantı da düzenlenirdi. Memleketin ileri gelenleri ve kadınları karmakarışık, kırmızı ayakkabılar ve canfesten elbiseler giyip üzerlerine ferace biçimi kumaşlar atarlar yüzlerine de adam yüzü şeklinde burunduruk tutup kim olduklarının bilinmesini önlerler ve sonra da sarayın içinde dolanmaya başlardı. Bu dolanmaları sırasında duygularına uyarlar ve herkes gönlünün çektiği kadının elinden tutardı. Aralarında kıskançlık gibi, yasaklar gibi sıkıntıları olmadığından, aşağı yukarı uzun boylu dönüp dolaşarak sevinçten hoplayıp zıplayarak yapacaklarını yaparlar, kılıklerini değiştirdiklerinden tanınmayacaklarını düşünerek gruplar halinde beğendikleri yere giderlerdi. Bu toplantının sonunda sarayın bir odasında, bir kral sofrası kurulur ve yüzler açılırdı. Kral yalnız olarak güzelce yakınlarını yanına alır ve saat beş, altıya kadar yiyip içip eğlenirlerdi. Bu özel toplantıya katılabilenler, bunun zevkini çıkarır ve bununla da övünürlerdi” (Ahmed Resmi Efendi, 1980, s. 67-68).

²⁰⁴ Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in bu konuyla ilgili düşünceleri için bkz. Yirmisekiz Mehmet Çelebi (2006). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyehatnamesi*. (haz. Şevket Rado). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 52- 58.

18. yüzyıla tarihlendirilen Giuseppe Grisoni' nin²⁰⁵ Londra'nın Haymarket semtinde yer alan Kral Tiyatrosu'nun (Opera Binası) bir salonunda gerçekleştirilen bir maskeli baloyu betimlediği çalışmasında, bazı kişilerin maske taktığı, bazılarının da sadece çeşitli kostümler giydiği görülmektedir (Resim 22). Resimde pek çok insan olmasına rağmen, ressam hepsini ayrıntılı ve başarılı bir şekilde tuvaline aktarmıştır. Avrupai tarzda kıyafetler giyen kişilerin yanında, kaftanlı ve sarıklı figürler de özenle resmedilmişlerdir. Çoklu portre tarzında yapılan bu resim, 'Masquerade' geleneği için ünik bir örnek olarak tanımlanabilir.



Resim 22: Giuseppe Grisoni, Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda (Opera Binası) Maskeli Balo, tüyb, 71x 93 cm, yak. 1724, ©, Victoria and Albert Museum, Londra (Haywood, 2015, s. 56).

Kral Tiyatrosunun bir salonunda geçtiği bilinen bu resme bakıldığında, bir tiyatro sahnesine dolmuş kalabalık bir insan grubu görülmektedir. Resme bakan

²⁰⁵ Hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız Floransalı ressam Giuseppe Grisoni (1699- 1769), Tommaso Redi'nin (1665- 1726) öğrencisidir. Genellikle tarihi konulu resimler ve portre çalışmaları yapan ressam, en çok portreleri ile tanınmaktadır (Hobbes, 1849, s. 183- 184).

kişide, ressamın seyirci koltuğuna oturarak bu sahneyi tasvir ettiği algısı uyanmaktadır. Tablodaki figürler birbirleri ile kümeleşerek farklı kompozisyonlar oluşturmaktadırlar. Sahnenin tapınak mimarisini andıran, korinth başlıklı yivlendirilmiş sütunlarla desteklenen ve mekanın en büyük avizesinin takıldığı dekor çerçevesinin önünde, bir ön platform bulunmaktadır. Buranın yan taraflarında insanların bulunduğu localar ve hemen altında da misafirlere içki servisi yapan garsonlar vardır. Resmi kesitlere ayırarak incelediğimizde, en önde yer alan bu bölümün sol tarafında, elindeki altın küfesini ters çeviren bir adamın yere döktüğü paralara şaşkınlıkla bakan bir insan grubu görülmektedir. Bu platformun sağ tarafındaki figürlerden biri de elinde bir kürek tutmaktadır. Bu figürlerin dönemin sosyolojik yapısına yapılan sembolik bir gönderme olabileceği düşünülebilir. Bilindiği gibi 18. yüzyıl, İngiltere'de aydınlanma ile burjuvazinin yükselişe geçtiği bir dönemdir (Bilik, 1951, s. 448), bu da beraberinde kapitalizmin doğuşunu getirmiştir (Yayla, 2019, s. 118). Bu durum her alanda yoğun bir şekilde hissedildiği gibi sanatta da etkisini göstermiştir. Yere dökülen altınlara olan şaşkınlık, kapitalizmin getirdiği paraya karşı gösterilen aşırı düşkünlüğe vurgu yaparken elinde küreği ile resmedilen figürün işçi sınıfını sembolize ettiği düşünülebilir.

Çalışmada, ön platformun ardından asıl sahneye, orta bölüme geçilir. İlk bakışta seyircide, bu salonun bitimindeki yeşil duvarda bir ayna olabileceği fikri uyanırsa da o duvardan başka bir salona geçildiği, herhangi bir ayna yansıması olmamasından anlaşılmaktadır. Birbirleri ile bağlantılı olan bu iki salondan geridekinde figürler tam olarak seçilememektedirler. Orta bölümde ise pek çok değişik kostümlü figür yer alsa da içlerinden en dikkat çekici olanı resmin merkezinde sayılabilecek bir noktada yer alan, kırmızı pabuçlu, kırmızı kaftanlı, yeşil entarili, beyaz destara sarılı kırmızı sarığı olan sakallı figürdür (Görsel 77). Bu figüre eşlik edermişçesine yanında duran kadın ise Avrupai tarzda bir giysi tercih etmiş ve sağ elinde muhtemelen yüzünden yeni çıkardığı maskeyi tutmaktadır. Bu figürlerin sol arka ve ön çaprazlarında soyтары kostümleri içinde onları eğlendirmeye çalışır gibi eğilen kişiler görülmektedir. Dolayısıyla, bu ikilinin hem resmin merkezinde olması, hem de onlara özel ilgi gösterilmesi, bu baloyu düzenleyen kişiler olabileceklerini akla getirmektedir. Ayrıca, balonun Kral tiyatrosunda gerçekleşmesi, davetlilerin

halktan insanlar yerine üst tabakadan insanlar olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Sanatçı, bazı figürlerine burjuva sınıfının tercih ettiği gösterişli ve pahalı elbiseleri giydirerek (Turani, 1997, s. 487) belki de resmin yapıldığı dönemde yeni parlayan Rokoko etkisine de bir gönderme yapmıştır.

Resmin merkezindeki bu ikilinin hemen sağ çaprazında da kırmızı kaftanlı figür kadar net seçilemese de mavi kaftanı, açık renkli sarığı, beline geçirdiği kılıcı ve sarı pabuçları ile arkası dönük bir şekilde resmedilen bir figür daha bulunmaktadır (Görsel 77). Dönemin diğer bazı resimlerinde olduğu gibi, bu resimde de bir maskeli baloda bile olsa Türk kostümleri giyen figürlerin Avrupalı kıyafetler içindeki figürlerle yan yana resmedilmeleri, Avrupa resminde görülen Türk imgeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmin, Londra'da yapılması, Avrupa'nın her yerinde olan Türk etkisinin o dönem itibariyle İngiltere'de de kendini gösterdiğini kanıtlamaktadır. 18. yüzyıl İngilteresinde Doğu, maskeli balolarda özellikle erkek giysileri için gözde ilham kaynağı olup, kimin ne gibi kıyafetler giydiği o dönemde basın için haber konusu bile olmuştur (Williams, 2015, s. 90).



Görsel 77: Giuseppe Grisoni, Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda (Opera Binası) Maskeli Balo'dan ayrıntı, tüy, 71x 93 cm, yak. 1724, ©, Victoria and Albert Museum, Londra (Haywood, 2015, s. 56).

Resme sağı sollu yerleştirilen avizelerin hemen altında bulunan ve avizelerdeki gibi mum şeklindeki ampullerle zenginleştirilen apliklerin bulunduğu bölümde, karşılıklı olacak şekilde yerleştirilmiş, genişçe iki tane niş bulunmaktadır. Yerden yüksekte kalan her bir nişin içine, karşı nişin içindikilerle simetri oluşturacak şekilde yan yana dizilmiş dokuz adet üç katlı ikram tabakları yerleştirilmiştir. Bu nişlerin hemen önünde, seyirciye göre sol tarafta üç, sağ tarafta iki tane olmak üzere, 18. yüzyıl Avrupa giysi modasına uygun bir şekilde giyinmiş erkek garsonlar yer almakta ve önlerinde bulunan masalara, yukarıdaki nişin içinden aldıkları ikramları koyarak bunları misafirlere ikram etmektedirler. Bu garsonlardan, sol bölümün merkezinde olanı, diğer garsonlardan farklı olarak, seyirciye arkası dönük bir şekilde, sağ kolunu yukarıya, ikramlara doğru uzatırken tasvir edilmiştir. Garsonların saçlarına aynı tarzda, beyaz peruka²⁰⁶ taktıkları görülmektedir. Burada sanatçının dönemin sınıf farklılıklarına bir gönderme olarak bu perukaları kullandığı düşünülebilir. Perukalar, önceleri belli statüde olan üst düzey kişiler tarafından kullanılmalarına rağmen sonradan her mesleğin kendisine ait perukasının olduğu bilinmektedir. Fransız İhtilali ile birlikte yayılan eşitlik anlayışı ile de perukaların ortaya çıkardığı bu sınıfsal kategorizasyon ortadan kalkmaya başlamıştır (Arsoy Baltacıoğlu, 2017, s. 112). Bu bağlamda, yaklaşık olarak 1724 yılına tarihlenen bu resimde herkes baloda eğlenirken, çalışan garsonların bir çeşit forma anlayışı ile tek tip perukalar takarak hizmet etmeleri de muhtemelen işçi sınıfı ile burjuva sınıfı arasındaki farka yapılan sembolik bir gönderme olarak düşünülebilir.

Bu çalışmadaki salonun yer aldığı yapı, 1720 yılında inşa edilmiş (Burling, 2000, s. 77), 1789 tarihinde bir yangın geçirerek yerine ikinci bir bina yapılmış fakat o da 1867 yılında çıkan yangında tahrip olmuş ve yerine üçüncü bir bina inşa

²⁰⁶ Peruka, antik dönemlerden beri başlangıçta kadınlar arasında olmak üzere oldukça ilgi gören bir kavramdır. XIII. Louis'nin (1610- 1643) saçlarının dökülmeye başlaması ile kullandığı perukaları sayesinde de Avrupa'da erkekler arasında oldukça sık kullanılmaya başlanmıştır (Arsoy Baltacıoğlu, 2017, s. 109). XIII. ve XIV. Louis (1643- 1715) zamanlarında oldukça popüler olan bu kavram, asiller ve aristokratlar arasında hayli benimsenmiş ve Avrupa'daki mahkemelerde, mahkemenin en yetkili kişileri tarafından tarafsızlığın sembolü olarak kullanılmıştır (Arsoy Baltacıoğlu, 2017, s.110). 18. yüzyıl perukaları ile ilgili bkz. Kwass, Michael (2006). Big Hair: A Wig History of Consumption in Eighteenth Century France. *The American Historical Review*, 111 (3), 631- 659.

edilmiştir (Sheppard (ed.), 1960, s. 223). Resmin 1724 yılına tarihlendirilmesi ve resimdeki salonun yangın sonrasındaki halinden farklı bir iç mekan tasarımına sahip olması nedeniyle salonun yapının yangın geçirmeden önceki halinden bir görünüm olduğunu ve üzerinde açık renklerle boyanmış meleklerin yer aldığı yeşil renkli fona sahip tavadaki bu süslemelere çok yakın figüratif bezemelerin yangından önce de yapının tavanında bulunduğunu söyleyebiliriz²⁰⁷.

Resim plastik analiz bağlamında ele alındığında; ilk olarak yapının açık kompozisyon düzenini tercih ettiği görülmektedir. Tablonun sağ üst köşesinde yer alan, locadan aşağıya doğru sarkan insanların tamamının resme dahil edilmemesi, bu atektonik kompozisyon anlayışını vurgulamaktadır. Bu kuruluş, resmin olay örgüsü, kadrajın dışında da devam ediyormuş hissi uyandırarak, seyirciyi kompozisyonu zihinde tamamlamaya iter. Barok sanatta sıklıkla izlenen bu düzen, ana eksenin ve merkez anlayışının ortadan kalkarak simetrisinin yok olmasına neden olur bu da resimde serbest bir düzenleme anlayışının ortaya çıkmasını hızlandırır (İrak, 2019, s. 29). Bilindiği gibi Rönesans resimlerinde genelde resmin her iki yarısında oldukça dengeli bir düzen tercih edilmiştir (Wölfflin, 2015, s. 14). Leonardo'nun 'Son Akşam Yemeği' tablosunun²⁰⁸ ana merkezindeki Hz. İsa figürünün her iki tarafındaki simetrik anlayışın çok net bir şekilde seçildiği gibi. Buna benzer bir şekilde, Grisoni de bu tablosunda resmin her iki tarafına yerleştirdiği avizelerle, apliklerle ve duvarlardaki derin nişlerin içindeki ikramlarla sanki Rönesans sanatının simetrik denge üslubuna gönderme yapmaktadır. Resimdeki bu simetrik dengeyi ve bu simetrisinin ortaya çıkardığı yeknesaklığı, figürlerin hareketleri ile kırmayı başaran sanatçı, her bir figüre farklı kostüm giydirek resmi hareketlendirmiş ve resmin sol tarafına sağ tarafına göre daha fazla figür ekleyerek az da olsa eserde bir asimetrik denge oluşturarak Barok sanat düzenine selam göndermiştir.

²⁰⁷ Günümüzde 'Her Majesty's Theatre' ismiyle anılan bu yapı ile ilgili bilgi için bkz. Michael, Burden (2019). London's Opera House in Colour 1705–1844, with Diversions in Fencing, Masquerading, and a visit from Elisabeth Félix. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 44 (1- 2), 19- 165.

²⁰⁸ Bu resim için bkz. Kavukcu, Evren (2014). Seçkiler Üzerinden 13. yy'dan 18. yy.'a 'Son Akşam Yemeği' İncelemesi. *Sanat Dergisi*, 25, 71.

Eserde tasvirlenen salonlardan seyirciye yakın olanına figürler, kapalı form kullanılarak yerleştirilmiş, bu da izleyicinin biçimleri hazır bir şekilde algılamasını sağlamıştır. Sanatçı, resmin ön planında çizgisel desen prensibini benimsemesine rağmen derinliği başarılı bir şekilde verdiği diğer salonda açık form tercih etmiş ve lekesel bir desen prensibi kullanmıştır. Arka plandaki bu güçlü derinlik anlayışı ve ön- arka plan ilişkisinin yumuşak bir şekilde geçilmesi espasın vurgulanması açısından oldukça etkili olmuştur.

Bilindiği gibi bir tasarım ilkesi olan yön kavramı, resimde kompozisyonların ‘yol haritalarını’ oluşturur (Varlık Şentürk, 2016, s. 23). Bu çalışmada da figürler, yatay ana yön üzerine yerleştirilmiş olup bu ana yönü, yatay ve dikey ara yönler desteklemektedir. Rönesans resimlerindeki yön tayinlerinde oldukça sık kullanılan strüktürel elemanlardan bu resimde de faydalanılmıştır. Ayakta dikey hareketlerle duran figürlerin ve locaların hemen yanında bulunan sahne dekorlarının oluşturdukları dikey ara yönler, buna verilebilecek en güzel örneklerdendir. Resimde yer alan yatay ve dikey yönlere ek olarak resmi hareketlendirmeye yardım eden diyagonal yönler de mevcuttur. Resmin ön planının merkezinde yer alan, her iki elinde de çiçeklerle bezeli birer sopa tutan figürün elindeki bu sopalara duruş yönleri, seyirciyi diyagonal bir bakışa yönlendirmektedir. Ayrıca resmin sol yarısında bulunan, siyah kostümlü, belini eğerek sol elini ağzına götürmüş olan figür de resmin diyagonal ara yönlerinden birini örneklemektedir. Resimdeki bu diyagonal yönlerin varlığı, resmi hareketlendirerek resmin rutinini kırmaya yardım etmiştir. Barok mimarisinde görmeye alışık olduğumuz S- C kıvrımları, dikdörtgen şekiller, yivli, volütlü, akant yapraklarıyla zenginleştirilen pilastrlar gibi strüktürel elemanlar Barok resminde de kullanılmıştır. Ayrıca resim sanatının Barok öncesi dönemlerinde tercih edilen birbirleriyle kesişen köşegen kullanımı, Barok dönemde yerini iç içe geçen dikdörtgen formlara bırakmıştır (Kuban, 1954, s. 25- 26; Kuban, 1994, s. 61- 62; Bakır, 2003, s. 46- 47). Grisoni de bu tablosunda iç içe geçen bu dikdörtgen formlardan yararlanarak resmin yatay ana ve ara yönlerini belirlemiştir.

Sanatsal dönemler, belirli tarihlerle ve keskin hatlarla birbirlerinden ayrılmasalar da Barok’un Avrupa’daki etkisini 17. yüzyılın hemen başında

göstermeye başladığı söylenebilmektedir (Gombrich, 1999, s. 387). Grisoni'nin eserlerini verdiği dönem göz önünde bulundurulduğunda ise, Barok'un artık evrilmeye ve Rokoko'nun yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olduğu görülmektedir (Turani, 1997, s. 484). Dolayısıyla, sanatçının yaklaşık olarak 1718-1719 yıllarına tarihlendirilen, Londra National Portrait Gallery'de sergilenen, alegorik göndermeleri ve mitolojik figürleri ile Barok tarzdaki yağlı boya çalışması 'Talman Ailesi'²⁰⁹ de Resim 22'de olduğu gibi zaman zaman Rokoko etkisi göstermektedir.

Enteriyor resmi olan bu çalışmada, sahne dekorundan sarkan bir ana avize, resmin iki tarafına yerleştirilmiş simetrik avizeler dizisi ve duvarlara yerleştirilmiş aplikler dikkati çekmektedir. Bu sebeple, ilk bakışta resmin ışık kaynağı olarak bu avizeler düşünülebilir. Fakat, resim ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde ve figürlerin gölgelerine bakıldığında, gölgelerin figürlerin sol tarafına düştüğü görülmektedir. Fakat resmin sağ ve sol yanına yerleştirilmiş derince nişlerin içindeki ikramların hemen arkasında çift taraflı yapay mı gün ışığı mı olduğu tam seçilemeyen, simetrik ışık hüzmeleri görülmektedir. Bu ışıklar resmedilirken tamamen birbirlerinin aynısı olarak tuvale aktarılmışlardır dolayısıyla nişlerin içine açılmış iki karşılıklı pencere söz konusu olsa gün ışığının farklı açılarla aynı şiddetle gelme olasılığı söz konusu olamaz. Bu nedenle bu iki ışık kaynağının yapay bir ışık olduğu kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca bu iki ışık kaynağının karşılıklı yaymış olduğu ışığın, figürler üzerine yansması sonucu figürlerin gölgelerinin matematiksel olarak çift yönlü düşmesi beklenir. Figürlerin sadece sol tarafına düşen gölgeler, iki taraftan yayılan ışıkla çelişmektedir. Bu da sanatçının anlık bir kesiti resmederken daha farklı noktalara önem verdiğini, ışığın resme olan etkisini çok dikkate almadığını göstermektedir.

Bilindiği gibi Barok resimler genelde, karanlık arka plandan aydınlatılmış ön plan figürleri ile gerçekleştirilir. Bu nedenle, ışık bağlamında çok fazla Barok etkisi

²⁰⁹ Bu tablo için bkz. Parry, Graham and Macandrew Hugh (1997). *The John Talman Letter- Book. The Volume of the Walpole Society*, (59), 186.

taşımayan, ışık- gölge kontrastlığı açısından zengin olmayan ve seyirciye sanki bir Rönesans resmine bakıyormuş hissi veren Grisoni'nin bu resminde, ışık, spesifik bir yerden gelmez, eserde resmin her yerine hakim, daha yaygın bir ışık söz konusudur. Başka bir deyişle, bu resimde Caravaggio'nun Aziz Matta'ya Çağrı'sındaki²¹⁰ ya da Rembrandt'ın Gece Nöbeti'ndeki²¹¹ gibi teatral bir ışık yakalamak pek mümkün değildir.

Resim renk bağlamında genelde tonal bir izlenim verse de resmin ritmi yakalayabilmesi için sanatçı, sıcak- soğuk- sıcak renk geçişlerini resme yedirerek resimde daha renkçi bir üsluba yönelmiştir. Örneğin, resmin iki tarafındaki nişlerin içinde kullanılan sarı gibi sıcak bir rengin hemen yanına yeşil gibi soğuk bir renk getirilerek ve figürlerin aralarına kırmızı ve turuncu gibi baskın, sıcak renkler serpiştirilerek resmin daha etkili bir hale gelmesi sağlanmıştır. Ayrıca ressam, resimdeki kırmızı, turuncu, okra gibi renklerden soğuk renklere geçişlerle resmi bazen sakinleştirmiş, bazen de tam tersini yaparak, soğuklardan sıcaklara geçerek resmin önemli ayrıntılarını vurgulamıştır.

17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başlarında, Avrupa'da 'Türk' kostümü giymiş modeller ile oluşturulan bir portre türünün doğması, portre sanatının bir fikri karşılıkine aktarma amaçlı bir kimliğe dönüşmesine neden olmuş, bu da bir anlamda portrecilik aracılığı ile insanlar arasında Türköri kavramının yayılmasına yardımcı olmuştur (Williams, 2015, s. 89). Türköri bağlamında ele alınabilecek, Türk kostümlü modellerle çalışılan bu portrelerde erkeklerin ve kadınların giysileri arasında yapısal olarak farklılıklar bulunmaktadır. Erkeklerin tersine kadın giysileri Osmanlı kıyafetlerinin Avrupai tarzda yorumlanmış halleri gibidirler (Williams, 2015, s. 90- 93). Başka bir deyişle, Avrupa'da o döneme ait Türk giysili kadın portrelerinde tercih edilen giysiler, Avrupa zevkine uygun bir tarzda yapılan

²¹⁰ Bu resim için bkz. Kaçmaz Ateş, Özlem (2019). Öncü Bir Sanatçı Caravaggio ve 'Aziz Matta'ya Çağrı'. *Sanat Dergisi*, 34, 192.

²¹¹ Bu resim için bkz. Göğebakan, Yüksel (2018). Bir Kültür Varlığı Olarak Rembrandt'ın 'Gece Nöbeti' Adlı Resminin Koruma Bağlamında İrdelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal)*, 6 (73), 211.

uyarlamalardan ibarettir. Bu yüzden de tablolara ilk bakıldığında kişilerin üzerinde bir Türk imgesi imajı uyandırmak yerine Avrupalı tarzda giyinmiş bir kadın tasviri hissi uyandırmaktadırlar. Ancak portrelere verilen isimler doğrultusunda resimdeki kadının Türk giysileri içinde resimlenmeye çalışılan bir figür olduğu anlaşılabilir.

Avrupalı sanatçıların gözünden Türk giysileri içindeki Avrupalı kadın tasvir geleneğini en iyi tasvirleyen örneklerden biri de Rosalba Carriera'nın²¹² 'Türk Kıyafetleri İçinde Bir Hanım' isimli eseridir (Resim 23). Tablo, Avrupalı kadın bir ressamın, bu konu ile ilgili bakış açısını yansıtmaya çalıştığı açıdan oldukça önemlidir. Burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla Barok dönemde porte resmine olan talebin artışı, özellikle 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyılda portre üretiminin zirveye çıkmasına yol açmıştır (Erkal, 2018, s. 207). Böyle bir sanatsal ortamda, pek çok farklı kadın tasvirinde imzası bulunan ve 18. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'daki en ünlü ve en çok beğenilen kadın portre ressamı olarak anılan Carriera (Sani, 1991, s. 75; Watson, 1969, s. 333; Wright- Correll, 2007, s. 22; Gaze, 1997, s. 355), bu çalışmada da oldukça alımlı bir kadını portresine taşımıştır. Resimdeki ismin Felicita Sartori²¹³ olduğu düşünülmektedir (Bussagli ve Reiche, 2009, s. 139; Williams, 2015, s. 93).

²¹² Andrea Carriera ve Angela Foresti'nin çocuğu olarak Venedik'te doğan Rosalba Carriera'nın (1673- 1757), erken dönem eğitimi ile ilgili çok fazla bilgiye sahip olmamakla beraber bazı kaynaklara göre resim yapmayı Giuseppe Diamantini'den (1621- 1705) ve minyatür sanatçısı Felice Ramelli'den (1666- 1740) öğrendiği düşünülmektedir (Sani, 1991, s. 75; Shelley, 2011, s. 8). Carriera, kariyerine portre sanatçılığı ile başlayıp, Avrupa'da 17. yüzyıldan beri oldukça 'popüler' olan minyatür portreciliği ile devam etmiştir (Sani, 1991, s. 75; Erkal, 2018, s. 213). Minyatür portreciliği ile ilgili bkz. Pointon, Marcia (2001). 'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England. *The Art Bulletin*, 83 (1), 48- 71. Rosalba Carriera'nın hayatı ve eserleri ile ilgili bilgi için bkz. Oberer, Angela (2020). *The Life and Work of Rosalba Carriera (1673- 1757): The Queen of Pastel (Visual and Material Culture, 1300- 1700)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

18. yüzyıla gelindiğinde ise, minyatür portreciliğindeki başarısını, Rokoko üslubundan da faydalanarak, pastel portrelerle perçinlemiş ve o dönem Parisi'ndeki en ünlü pastelist haline gelmiştir (Wright- Correll, 2007, s. 22). 18. yüzyıl pastelistleri ile ilgili bkz. Francis, S., Henry (1947). Three Eighteenth- Century Pastel Portraits. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 34 (9), 213- 215, 236; Erkal, Orhan (2018). 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, (Kadın Özel Sayısı), 9 (9), 216- 218.

²¹³ Carriera'nın çalışmada model olarak kullandığı düşünülen Felicita Sartori (1714- 1760), Rosalba Carriera'nın öğrencisi olup 18. yüzyılda gravür ve minyatür alanında eserler vermiş

Sartori, tam olarak bilinmeyen bir iç mekanda, hafif sağa doğru dönerek, yarım boy portre olarak resmedilmiştir. Dönme hareketinden kaynaklı olarak, figürün sağ omzu yukarı doğru kalkık, sol omzu ise hafif düşük durmaktadır. Başu da sağ omzunun üzerine diyagonal bir açıyla yerleştirilmiştir. Sağ eli kadrajda yer almamasına rağmen, sol eli ile zarif bir şekilde, siyah renkli, dönemin modası olan, bir maskeli balo için tasarlanmış bir maske tutmaktadır. Sağ tarafa doğru duran eğik başu ve aynı yöndeki omuz hareketi, seyircilerin bakışlarının tablonun sol tarafına yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Fakat, Sartori'nin bakışları, bu hareketlerin zıt yönünde, seyirciye doğru bakmaktadır. Bu da resimde kompozisyon bağlamında dengenin ana eksene, merkeze doğru kaymasını sağlamıştır.



Resim 23: Rosalba Carriera, Türk Kıyafetleri İçinde Bir Hanım, Felicita Sartori?, tuval üzerine pastel boya, 75x 55 cm, yak. 1728- 1741, ©, Uffizi Galerisi, Floransa, 2020 (Bussagli ve Reiche, 2009, s. 139).

Sartori, boyun kısmını açıkta bırakan, yakası beyaz dantelle çevrelenmiş, V yakalı, saten, beyaz bir elbise giymektedir. Elbisenin göğüs hizasında görülen üç düğmesi, elbisenin verev olarak birbiriyle kavuşan noktalarına aralıklı olarak yerleştirilmiştir. Beline, sadece kenarlarından görebildiğimiz kadarı ile üst giysisi ile aynı renkte olan, kumaştan bir kemer takmıştır. İç elbisesi ile aynı renkte olan ve sol tarafına metal görünümlü bir aksesuarla siyah tüy yerleştirilen başlığı, sağ göz hizasında ve yan yana olacak şekilde yerleştirilmiş, kahverengi taşları olan iki tane takı ile zenginleştirilmiştir. Bu başlığın altından görünen kumral saçlarının kısa bukleleri ve kulaklarındaki iri, beyaz damla şeklindeki inci küpeleri Sartori'nin natüralist bir şekilde tasvirlediğini göstermektedir. Resimdeki bu natüralist ruh, ayrıca figürün üzerine giydiği mavi üzerine beyaz ve pembe çiçeklerle bezeli üst giysisinden de kaynaklanmakta olup, bu giysi, seyirciye adeta bir bahar havası hissettirmektedir. Avrupa'da tasvirlenen Türk konulu resimlerin bazılarında olduğu gibi bu resimde de figürün giydiği mavi üst elbisesinin kolları, belli bir noktadan sonra üçgen şeklinde bir yarı oluşturmuş ve bu yarığın tam ortasına da süs amaçlı metalden bir aksesuar yerleştirilmiştir. Bu uygulamanın, Avrupa giysi geleneğinde pek görülmemesine rağmen Avrupa resimlerindeki Türk etkisinin somut bir şekilde görülmediği ama dolaylı olarak hissedildiği pek çok tabloda yer aldığı bilinmektedir. Örneğin, Johan Zoffany'nin (1733- 1810) 'Eva Marie Veigel, Maskeli Bayan Garrick' tablosunda (Görsel 78) da aynı uygulamayı görmek mümkündür.



Görsel 78: Johan Zoffany, Eva Marie Veigel, Maskeli Bayan Garrick, tüyb, 125, 7x 100, 3 cm, 1762- 1763, © National Trust, Polesden Lacey, Surrey (Chu, 2017. s. 32).

Gravürü Charles Corbutt tarafından bakır klişeyle yapılan ve başka bir versiyonu Cenevre'deki Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan Carriera'nın bu eseri

(Williams, 2015, s. 93), Avrupa’da, sanatçıların Türköri adı altında özellikle kadın giysilerini resmederlerken farklı üsluplardan etkilendiklerine güzel bir örnektir. Yapıtın orijinal ismi ‘Türk Kıyafetleri İçinde Bir Hanım’ olmasına rağmen, resme ilk bakıldığında Sartori’nin giysilerinin ‘Chinoiserie²¹⁴’ tarzına çok benzeyen bir desende ve üslupta olduğu görülmektedir. Özellikle figürün mavi üst elbisesi, insanda bir Uzakdoğu kimonosu²¹⁵ algısı uyandırmaktadır. Bu elbisenin üzerindeki desenlere benzer mavi, kırmızı ve turuncu üzerine beyaz çiçek motifi uygulamaları, pek çok Chinoiserie örneğindeki kimono ve benzeri giyside de tercih edilmiştir. Ayrıca, bu üslubun, 18. yüzyılda oldukça ilgi gören bir diğer sanatsal anlayış olan Rokoko ile benzerlik göstermesi (Mayor, 1941, s. 111), Türköri kavramının Avrupa’ya getirdiği Doğu etkisinin, farklı anlayışlarla hala devam ettiği anlamına gelmektedir.

Pastel²¹⁶ boyanın öncüsü olarak kabul edilen Rosalba Carriera, seçtiği figürleri ‘natüralist’ bir şekilde, oldukları gibi resmetmiştir (Erkal, 2018, s. 205). Bunu yaparken de pastelistlerin izledikleri teknikten farklı olarak toz haline getirdiği pasteli su veya yapıştırıcı ile karıştırarak kullanmıştır (Shelley, 2011, s. 8). Bu ıslak teknik de onun resimlerini daha canlı bir hale getirmiş ve tabloya bakan bir kişi sanki yağlı boya bir resme bakıyormuş izlenimine kapılmıştır. Diğer pek çok eserinde de

²¹⁴ Chinoiserie, Avrupa’da 18. yüzyılda başlayan Çin sanatına benzetilerek çeşitli sanat ürünleri gerçekleştirmeye çalışan bir akımdır (Çalışıcı Pala, 2015, s. 21). Bu konu ile ilgili bkz. Yıldırım, Leyla, Erdem İşmal, Özlenen (2009). Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie Etkisinin Tekstil Baskıcılığında Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 3, 31- 36; Yılmaz, Meliha, Canbolat, Cihan (2019). François Boucher’in Eserlerinde Çin Kültürünün Etkisi. *Humanitas*, 7 (13), 22- 26; Hsai, F., Paul (1997). Chinoiserie in Eighteenth Century England. *American Journal of Chinese Studies*, 4 (2), 238- 242.

²¹⁵ Kimono, hem kadınların hem de erkeklerin giyebildiği, ayak bileğine kadar uzanan, yakalı, uzun kollar ve geniş kumaş kuşakla önden çapraz olarak birleştirilen, Japonya’nın geleneksel giysisi olarak bilinmektedir (Güvenç, 2010, s. 421). Japonlarla özdeşleştirilmesine rağmen kökeni Japon kaynaklı olmayıp, bazı Çin giysilerinden esinlenilerek ortaya çıktığı düşünülmektedir (Bayburtlu, 2018, s. 60). Bugün hala Uzak Doğu’da kullanılan bu giysilerin genelde çiçek desenli oldukları görülmektedir. Bu konu ile ilgili bkz. Güneş, Özlem, Esin, M., Melike (2018). Japon Geleneksel Giysisi Kimono Hakkında Bazı Tespitler. 3. *Uluslararası Avrasya Spor Eğitim ve Toplum Kongresi Tam Metin Kitabı*, 15-18 Kasım 2018, Mardin, 19- 34.

²¹⁶ Pastel tekniği ile ilgili bkz. Erkal, Orhan (2018). 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, (Kadın Özel Sayısı), 9 (9), 216; Shelley, Marjorie (2011). Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastels in 18th- Century Europe. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 68 (4), 4- 56.

aynı tekniği severek kullanan sanatçı, Sartori'nin duruşuna çok benzer şekilde resmettiği Gustavos Hamilton'un portresinde de (Görsel 79) aynı teknikten faydalanarak figürü, şapkasının altından çok az bir bölümü görünen Venedik karnaval maskesi ile tasvir etmiştir (Erkal, 2018, s. 216).



Görsel 79: Rosalba Carriera, Maskeli Balo Kostümü ile Gustavos Hamilton, kağıt üzerine pastel, 56, 5x 42, 9 cm, 1730-31, ©, The Metropolitan Museum of Art, New York (Kerber, 2017, s. 180).

Klasik bir portre anlayışına uygun bir şekilde yapılan Resim 23'teki ana dikey yöne sanatçı, omuz, kol ve baş hareketiyle diyagonalite kazandırarak resmin sol yanına ağırlık vermiş ve resimde bir anlamda asimetrik bir vurgulama yapmıştır. Resmin yarım boy çalışılması, elbisenin devamının tam olarak görülememesine neden olduğu için, seyircinin kafasında elbiseyi tamamlamaya itmiştir. Çizgisel hatlara sahip tablonun fonu, koyu tutulmuş ve ışık, resmin diyagonal hareketlerin görüldüğü sol yarısına gönderilerek, bu hareketlenme perçinlenmiştir. Işığın, resmin sol tarafına gönderilse de eserin bütününe yayıldığı gözlemlenmektedir. Ressam, figürü aydınlatırken, figürün arkasına denk gelen yeri de fona göre açık renkle belirginleştirmiştir. Bu da Sartori'nin fondan bağımsız bir şekilde gözlemlenmesine neden olmuştur.

Oldukça açık, pastel renkler tercih eden ressam, mavi gibi soğuk bir renkle, nötr bir renk olan beyazı dönüşümlü kullanmıştır. Sadece figürün kolunda, yine oldukça açık bir pembe kullanılmış fakat bu da resme soğuk- sıcak dalgalanması katmamıştır. Sanatçının, bu tarz açık renkler kullanması, resmettiği figürün içsel dünyasında çok hırçın olmayışı, yumuşak bir mizaca sahip olması ile ilintili olabilir. Bilindiği gibi Carriera, portresini yaptığı kişinin karakter özelliklerini ve ruh hallerini anlamaya çalışması ile ünlenen bir ressamdır (Erkal, 2018, s. 216) ve resimlediği

figür de sanatçının öğrencisidir (Gaze, 1997, s. 107). Sanatçının, figürü yakinen tanımasından dolayı, onu derinlemesine analiz etme çabası duymasına gerek kalmamıştır. Bu nedenle de, belki bu yakınlığın verdiği rahatlığı resmine yansıtarak figürü natüralist ve sakin bir ifade ile betimlemiş olabilir.

Maskeli balo geleneğini örnekleyen bir başka portre çalışmasında ise, Martin van Meytens²¹⁷, Macaristan ve Bohemya Kraliçesi, Avusturya Arşidüşesi Maria Theresa'yı²¹⁸ Türk giysileri içinde, sağ elindeki maskesini tutarken resmetmiştir (Resim 24). Dönemin güçlü kadınlarından biri olan İmparatoriçe Maria Theresa, ayakta yarım boy olarak portrelenmiştir. Figür, portrenin sıradanlığını kırmasına yarayacak şekilde, sağ tarafına doğru hafif dönerek doğrudan seyirciye bakmakta, sağ göğüs hizasında tuttuğu eli ile de göze gelen kısımları siyah olacak şekilde tasarlanmış bej renkli bir maske tutmaktadır. 18. yüzyıl ortalarında 'Türk' konulu maskeli balolarda giyilen kostümlerin genellikle bir karnaval maskesi ile tamamlanmasından dolayı (Williams, 2015, s. 93) sanatçı, resme maske ayrıntısı ekleyerek seyirciye 'masquerade' geleneğini hatırlatmaktadır. Figür, Osmanlı kadın giyim modasına uygun bir şekilde kat kat giyinmiştir. İçine, boynunu açıkta bırakan, kenarları firfırlı, kollarında beyaz tül detayı olan bir gömlek, onun üstüne ışığın gelişi ile alakalı olarak turuncuya çalan kırmızı renginde, kenarlarına simden harç geçirilen ve yer yer bu sarı simli harçlardan ince şeritler halinde süslemeler yapılan bir elbise giymiştir. V şeklindeki yakası, göğüs altında mücevher izlenimi veren zarif bir

²¹⁷ Martin van Meytens (1695- 1770), İsveç doğumlu bir saray sanatçısı olup genelde portre üzerine çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde genelde Barok etkisi görülen ve Van Dyck modelini benimseyen sanatçıyı (Boni, 1852, s. 648), İmparatoriçe Maria Theresa'nın babası VI. Charles (1711-1740) saray ressamı olarak çalıştırdıktan sonra İmparatoriçe de devlet ile ilgili işlerde görevlendirmiştir. Bu nedenle, Van Meytens, 1740 yılından sonraki hayatını sadece devlet yönetimindeki aile bireylerini resmederek geçirmiştir (Yonan, 2011, s. 25). Martin van Meytens ile ilgili bkz. Weißenhofer, Anselm (1923). Martin de Meytens und der Wiener Hof. *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 4, 45.

²¹⁸ Alman İmparatoru VI. Charles'ın kızı olan Maria Theresa (1740- 1780), babasının ve erkek kardeşi Leopold'un erken vefatı nedeniyle ülke yönetimine gelmiş ve Habsburg Hanedanı devletini uzun zaman yönetmiştir. Eşi I. Franz (1745- 1765) sayesinde Kutsal Roma İmparatoriçesi ünvanı da alan Theresa, aynı zamanda Fransa Kraliçesi Marie Antoinette'in de annesidir (Habek, Masic, 2001, s. 177). Maria Theresa ile ilgili bilgi için bkz. Mahan, J., Alexander (2007). *Maria Theresa of Austria*. New York: Audubon Press. Maria Theresa'nın politik yaklaşımı için ayrıca bkz. Krueger, Rita (2017). Maria Theresa's Enlightenment: The Habsburgs, Generational Challenge, and Religious Inference. *Studies in Eighteenth- Century Culture*, 46, 69- 80.

aksesuarla birleştirilen bu elbisenin beline de Avrupalı ressamların, özellikle Liotard'ın, resmetmeyi oldukça sevdikleri, iki yuvarlak tokanın engelle tutturulması ile oluşturulan tombak bir kemer takılmıştır. Figür, bu kırmızı elbisenin üstüne de kenarları kakum kürkü ile zenginleştirilmiş, ara ara genişçe sırma biyelerle bezenmiş, mavi kadifeden bir üst giysisi giymiştir. Bu elbisenin kollarındaki oval şekilli yarıktan figürün kırmızı elbisesinin kolu ve i gömleğinin beyaz tülü görölmektedir.



Resim 24: Martin van Meytens, Türk Giysileri ile Maskeli Maria Theresa, tüyb, 95x 74, 5 cm, yak. 1743- 1744, ©, Schönbrunn Sarayı, Viyana (Williams, 2015. s. 93).

İmparatoriçe Maria Theresa'nın yanaklarına ve dudaklarına yapılmış, pastel tonlardaki sade makyajı, ışığın da etkisiyle yüzüne bir canlılık kazandırmıştır. Kulağının üstünde dönemin saç modasına uygun bir şekilde ince ve sık bukleler²¹⁹ yer almaktadır. Bu buklelerin hemen üstüne, figürün imparatoriçe olması sebebiyle elmas olduğunu düşündüğümüz değerli taşlarla bezeli, merkezinde rengi itibariyle yakut izlenimi veren bir mücevherle zenginleştirilen, siyah tüylü bir sorguç²²⁰ yerleştirilmiştir. Bu sorgucun takımı olan taç da İmparatoriçe Maria Theresa'nın saçları arasına gizlenmiş ve resimde bu tacın sadece mücevherli tokası görülmektedir. Bulduğu mevki itibariyle taktığı takılar da oldukça ihtişamlı olan imparatoriçenin, gömleğinin üstünde merkezinde şık bir mücevher olan ve birkaç sıradan oluşan beyaz inci dizisi bulunmaktadır. Resme dikkatlice bakıldığında, seyircide bu incinin bir gerdanlık olduğu ve figürün gerdanından aşağıya doğru kaydığı hissi uyanmaktadır. Bir saray ressamı olarak Meytens, diğer tablolarında da genelde aristokratik kişileri ve hanedanlık mensuplarını, şık kıyafetleri ile ihtişamlı saraylarda tasvirlemiştir. Bundan dolayı eserlerindeki mücevher tasvirlerinde de oldukça ayrıntılı ve ustaca çalıştığı görülmektedir.

Portrenin tekdüzeliği, dikey ana yönü destekleyen ve resmi diyagonal olarak kesen inci dizisi ve figürün giysisindeki sarı, çapraz harçlar gibi ayrıntılarla ortadan kaldırılmıştır. Barok dönemi sanatçısı olan Meytens (Boni, 1852, s. 648), ışığı, figürün yüzünün sol tarafına, üst giysisinin sol omzuna ve yakasındaki kürke doğru göndermiş ve bu sayede figürün arkasındaki koyu renkli fonun, figürden net bir şekilde ayrılmasını sağlamıştır. Tablonun geneline sıcak renkler hakimdir. İmparatoriçe Maria Theresa'nın takılarında, elbisesinde ve elbisesindeki harç detaylarında kullanılan sıcak renkler figürün mavi üst giysisi ile dengelenerek, tabloyu daha ahenkli bir hale getirmiştir. Ressam, ataklığı, azmi, canlılığı ve kararlılığı sembolize eden kırmızı rengi, İmparatoriçe Maria Theresa'nın elbisesinde

²¹⁹ 18. yüzyıl saç modelleri ile ilgili bkz. Arsoy Baltacıoğlu, Yeşim (2017). Perukanın Tarihçesi ve Peruka, Sakal, Bıyık Yapımı. *Sahne ve Müzik Eğitim Eğitim- Araştırma e- Dergisi*, 5, 110- 111.

²²⁰ Kadın baş takıları ile ilgili bkz. İrepoğlu, Gül (2013). *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*. (2. Baskı). İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, 268- 287.

ve takılarında kullanarak seyirciye bu duyguları aktarmış, soğuk bir renk olmasına rağmen maviyi beyazla destekleyerek de seyircide İmparatoriçe Maria Theresa'ya karşı bir güven hissi uyandırmıştır.

İmparatoriçe Maria Theresa, Doğu'ya duyduğu ilgi ile ünlenmiş, yanında hep 'Türk kızı' olarak bilinen evlatlığı Çerkez asıllı Hıristiyan Anna Maria'yı bulundurmuş ayrıca da kendi vatandaşlarına Doğu kültürünü, dillerini öğretmek ve onları dış temsilciliklerde görevlendirmek için 1754 yılında günümüzde 'Diplomatische Akademie Wien' olarak bilinen 'Orient Akademie'yi (Doğu Bilimleri Akademisi)' kurmuştur (Pfeiffer Taş, 2019, s. 286- 287). Ayrıca, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu ile Avusturya ilişkilerinin oldukça sıkı olması²²¹, Türk imgesinin Avusturya toplumunda fazlaca hissedilmesine sebep olmuştur. Özellikle bu etki, Viyana saraylarındaki aristokratik çevrede kendini yoğun olarak göstermiştir. Williams'a göre; 3 Ekim 1743'te Viyana'daki Schönbrunn Sarayı'nda düzenlenen ve 'entrée in orientalischer tract' olarak bilinen Türk temalı kutlama tarzı eğlenceler o dönem Avusturyasının vazgeçilmez etkinliklerinden olmuştur (Williams, 2015, s. 93). Pohl ise Williams'ın bahsettiği bu etkinlik için, 4 Ekim 1743 tarihini işaret etmiş ve bugünün 1740 yılında taç giyen İmparatoriçe Maria Theresa'nın eşinin isim günü²²² olmasından dolayı onun şerefine yeniden inşa edilerek ilk kez aydınlatılan Schönbrunn Sarayı ve bahçesinde bir eğlence düzenlendiğini ve burada da Doğu giysili kişilerin Doğu dansları yaptığını ifade etmiştir (Pohl, 2012, sny). Ayrıca davetlilerin de bu kutlamaya Türk giysileri ile gelmelerinin istendiği de bilinmektedir (Pfeiffer Taş, 2019, s. 286). Bu eğlencede

²²¹ Maria Theresa tahta geçtikten sonra Osmanlı İmparatorluğu ile savaşmak yerine, merkezi otoriteyi güçlendirerek tahtını sağlamlaştırmaya çalışmış böylece de Prusya ile savaşmak mecburiyetinde kalmıştır. Dolayısıyla da Osmanlı İmparatorluğu ile de İmparatoriçe Maria Theresa'nın ölümüne kadar bir barış dönemi yaşanmıştır (İstek, 2020, s. 34). Osmanlı İmparatorluğu- Avusturya ilişkileri ile ilgili bkz. Kurtaran, Uğur (2014). XVIII. yüzyıl Osmanlı- Avusturya Siyasi İlişkileri. *Tarih Okulu Dergisi*, 7 (17), 393- 419.

²²² İsim günü kutlaması, Hıristiyanlık'ta, pek çok Katolik ve Ortodoks tarafından yılın bir gününde aynı ismi paylaşanlarca kutlanan bir gelenektir. Genelde, doğum günlerine benzer kutlamalar yapılır (Kacane, 2018, s. 289). Bu konu ile ilgili bkz. Williams, Victoria (2017). Name Days, Catholic and Orthodox and Slava, Serbian Orthodox. In, *Celebrating Life Customs around the World From Baby Showers to Funerals I, Birth and Childhood* (pp. 241- 244). California: ABC-CLIO, LLC.

Doğu giysili davetlilerin olması ve eğlencenin düzenlendiği tarihin, İmparatoriçe Maria Theresa'nın Türk kıyafetleri ile tasvir edildiği resmin tarihi ile örtüşmesi, akıllara ilk olarak imparatoriçenin bu giysiyi bu eğlencede giymiş olabileceği, ardından da Meytens'e bu elbise ile poz vermiş olabileceği ihtimalini getirmektedir.

Fakat, Avusturya ile Türkler arasında yoğun ilişkilerin yaşandığı 1743- 1745 yılları arasında Viyana'da kalan, Türk ressamı olarak bilinen (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153; Kadioğlu, 2020, s. 15), saray ile sıkı ilişkiler içinde olan ve bu eğlencelerde güçlü bir 'katalizör' rolü üstlenen Jean Etienne Liotard'ın (Aktaran: Williams, 2015, s. 93), Martin van Meytens'e bu resmi yaparken ilham vermiş olabileceği fikri daha ağır basmaktadır. Çünkü Liotard'ın 'Konstantinopolis'te Pera'nın Frenk Hanımı (Görsel 80)' ve 'Pera'da Frenk Leydi ve Arkasındaki Küçük Kız (Görsel 81)' isimli eserlerine bakıldığında, İmparatoriçe Maria Theresa'nın betimlendiği giysi ile Liotard resimlerindeki figürlerin kıyafetlerinin bazı farklılıklar dışında neredeyse aynı oldukları açıkça görülmektedir.



Görsel 80: Jean Etienne Liotard, Konstantinopolis'te Pera'nın Frenk Hanımı²²³, kağıt üzerine pastel, 74x 65, 5 cm, 1738- 1742, © Musée d'Art et d'Histoire (MAH), Cenevre (Kadioğlu, 2020, s. 55).



Görsel 81: Jean Etienne Liotard, Pera'da Frenk Kadını ve Küçük Bir Kız, kağıt üzerine kırmızı ve siyah tebeşir, 40x 46 cm, 1738- 1742 © Musée d'Art et d'Histoire (MAH), Cenevre (Kadioğlu, 2020, s. 56).

²²³ Liotard'ın İstanbul'dayken çizdiği düşünülen bu resim oldukça ünlenmiş, sonradan bu resmin gravürünü de Joseph Camerata (1718- 1803) Viyana'da yapmıştır (Williams, 2015, s. 93).

İmparatoriçe Maria Theresa ve ailesini Türk giysileri ile betimlediği eserleri de bulunan Liotard'ın (Pfeiffer Taş, 2019, s. 286) Osmanlı İmparatorluğu'nda kaldığı dönemin sonunda Avrupa'ya dönerken yanında Türk giysileri götürdüğü ve modellerini tasvirlerken de bu kıyafetlerden faydalandığı bilinmektedir (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153; Mert, 2017, s. 35). Dolayısıyla, Liotard'ın Türk temalı resimlerinde kullandığı giysiler, diğer Avrupalı ressamların farklı kaynaklardan edindikleri bilgiler ışığında kurguladıkları Türk kıyafetlerine göre daha gerçekçidir. Bu bağlamda, resimlerinde, Liotard gibi daha realist kostümlerle çalışan ve iyi etüt edilmiş resimleri örnek alan sanatçıların eserleri, kompozisyonun kurulumu açısından gerçeğe daha yakındır. Martin van Meytens'in de bu resmi yaparken Liotard'dan faydalanması, portrenin daha gerçekçi bir anlayışla gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Aralara Avrupa imgeleri serpiştirilse de gerçeğe, Türk imgelemine oldukça yakın ayrıntılar kullanılarak yapılan diğer bir çalışma da Jens Juel'in²²⁴, Schleswig-Holstein- Sonderburg- Augustusburg Düşesi Louise'yi²²⁵ Türk giysileri içinde, elinde maskesi ile resmettiği eseridir (Resim 25). Tam boy portre resmi olarak, iç mekanda çalışılan bu tabloda, düşes açık kahverengi cibinlik benzeri bir perde önünde, bu perdenin rengine göre daha koyu kahverengi olan bir koltukta²²⁶, zarif bir şekilde

²²⁴ Jens Jorgensen Juel (1745- 1802), Danimarkalı Neoklasik portre sanatçısı olarak bilinmektedir. Sanat yaşamına Hamburg'da çok tanınmayan bir sanatçının yanında başlayıp daha sonra Kopenhag'a gitmiştir. Orada Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Royal Danish Academy of Art) tahsil görmüştür (Slotsgaard, 2014, s. 46, 48). Avrupa'nın pek çok yerine yaptığı gezilerden sonra tekrar Kopenhag'a gelerek tahsil gördüğü akademinin üyesi olmuş, daha sonra profesör ünvanını alarak akademiye yönetici olmuştur (Slotsgaard, 2014, s. 49). Bu arada burjuva ailelerle yolunun kesişmesiyle pek çok tanınmış ailenin ve kraliyet ailesinin resimlerini yapmış ve saray ressamı olmuştur (Slotsgaard, 2014, s. 48; Palmer, 2019, s. 168). Manzara çalışmaları da bulunan Juel için Bramsen, manzarayı 'nötr bir resim dekoru' olmaktan çıkaran ilk Danimarkalı ressam yakıştırmalarını yapmıştır (Bramsen, 1994, s. 45).

²²⁵ Danimarka ve Norveç Prensesi Louise Augusta (1771- 1843), Danimarka Kraliçesi Caroline Matilda (1751- 1775) ile Kral VII. Christian'ın (1766- 1808) çocukları olarak Horsholm Kalesi'nde doğmuştur. Kardeşi ile iyi ilişkileri olan düşes, ülkenin çıkarını gözetmek için kardeşinin yoğun ısrarıyla on beş yaşında Dük II. Frederick Christian (1765- 1814) ile evlenmiş, 1814 yılında eşini kaybedince de yönetime geçmiştir (Jorgensen, 2003, s. 403- 404).

²²⁶ Figürün oturduğunu varsaydığımız koltuk, tam olarak seçilememektedir fakat düşesin sağ kolunun hemen altından bu koltuğun kol yaslama yeri gözükmemektedir. Ayrıca, düşes solunda bulunan yastıklardan oldukça yüksekte ve sırtını bir yere dayıyormuşçasına dik bir duruşta resmedilmiştir. Figürün bu yastıklara oturduğunu varsayılsa, yastıkların yumuşaklığından dolayı bu kadar dik ve yüksekte tasvirlenemeyeceğinden dolayı da figürün koltukta oturduğu yargısına ulaşılabilir.

kıvırdığı sol elinin parmaklarını Williams'ın deyimiyle yarım kollu kurdisinin kürk astarına koyarak oturmaktadır (Williams, 2015, s. 93, 94, 106). Bedeni hafif sağ tarafa doğru dönük olmasına rağmen başını sol tarafa, seyirciye doğru çevirmiş, seyirciye bakmaktadır. Oturduğu koltuğun hemen sol yanında, koltukla aynı renkte, üst üste konmuş iki yastıkla oluşturulan, puf benzeri bir oturma yeri bulunmakta ve bu yastıklardan üsttekinin kenarından büyükçe bir püskül aşağı doğru sarkmaktadır. Figür, sağ kolunu yanındaki fiskosa dayayarak sağ bileğini aşağı doğru serbest bırakmış, işaret ve serçe parmaklarını hafif yukarı kaldırarak Resim 24'teki İmparatoriçe Maria Theresa'nın maskesi gibi göze gelecek kısmı siyah, diğer tarafları beyaz olan maskesini tutmaktadır. Düşesin kolunu yasladığı fiskosun üstünde, siyah, yeşil ve turuncu renkli, birbirine geçmiş geometrik ve bitkisel motifleri olan bir halı²²⁷ serilidir. Seyircide, Türk halısı fikriyle yola çıkılmış ama iyi etüt edilemediğinden dolayı Türk halısı kavramına uzak kalmış bir halı izlenimi uyandırmaktadır. Tüm fiskosu kaplayarak yere kadar inen bu halının kenar uçlarına resmin geneline hakim olan toprak renginde uzun saçaklar geçirilmiştir. Fiskosun üstünde turuncu ile gölgelendirilmiş bej renkli çiçekler ve yeşil yapraklardan oluşan bir aranjman bulunmaktadır. Sanatçının arka fona yerleştirdiği açık kahverengi perdenin arkasından, bir bölümü görülen açık renkli duvara yerleştirilmiş koyu renkli sütunce kullanımı, mekanı zenginleştirerek seyircide figürün resmedildiği yapının görkemli bir yer olduğu havasını uyandırmaktadır.

²²⁷ Çalışmamızda, fiskosun üzerinde bulunan bu sergi için o dönem Avrupa resimlerinde genelde sehpa üzerlerine serilen halı uygulamalarından dolayı halı yakıştırması yapılmıştır. Williams da eserinde bu tabloya değinirken bu sergiyi halı olarak ele almıştır (Williams, 2015, s. 101).



Resim 25: Jens Juel, Schleswig- Holstein- Sonderburg- Augustusburg Düşesi Louise Augusta'nın Türk giysileri İçindeki Portresi, tühb, 44, 5x 33, 5 cm, yak. 1785, ©, Gottorf Kalesi, Schleswig-Holsteinisches Eyalet Müzesi, Schleswig (Williams, 2015, s. 101).

Düşesin etek ve yaka kenarlarında kahverengi işlemler olan V yakalı sarı elbisesinin yakasından içine giydiği beyaz V yakalı içliği görülmektedir. İki yakası göğüste birleşen elbise, figürün beline ardışık olarak sıralanan düğmelerle oturmaktadır. Figür, beline Avrupa resimlerinde sıklıkla gördüğümüz, iki tane yuvarlak tokası olan, sarı bir kemer takmıştır. Fakat, bu kemerin tokaları genelde tasvir edilen metal tokalara pek benzememekte, bu tokalar değerli bir taştan yapılmış pahalı bir mücevher izlenimi vermektedir. Figür, kemer detayında olduğu gibi, Türk temalı Avrupa resimlerinde sıkça karşımıza çıkan, astarı kakum kürkünden olan, mavi, kısa kollu bir kurdi giymektedir. Ayrıca, düşesin, sarı elbisesinin eteğinin ucundan çıkarak bileğine kadar inen beyaz içliğinin hemen altından beyaz çorabı ve sarı pabucu da net bir şekilde seçilmektedir.

Düşes, sarı, dalgalı, uzun saçlarını omuzlarından öne doğru bırakmış, saçına alınının üzerine denk gelecek şekilde sarı metal görünümlü bir taç takmıştır. Bu taç, elbisesi ile aynı renkte olan, gelin duvağını andıran, uzun bir tül ve sol kulağının üzerine iliştirilmiş bir aksesuar ile tamamlanmıştır. Bu tül kullanımı, Türk giysi geleneğinde pek karşımıza çıkan bir uygulama değildir. Jens Juel'in aynı düşesi resmettiği başka bir portre çalışmasında²²⁸ da düşesi farklı renkte, aynı tarzda bu tüle çok benzer bir tül ile tasvir etmesinden hareketle, bu tülün, düşesin genelde taktığı bir aksesuar olduğu düşünülebilir.

Figürün sol ayağını, sağ ayağının altından geçirerek ve figürü seyirciye doğru döndürerek betimleyen sanatçı, bu sayede portreye hareketlilik kazandırmış, bu hareketliliği, düşesin mavi, kısa kollu kaftanındaki ve elbisesindeki kıvrımlarla da desteklemiştir. Kapalı biçim üslubu benimsenen tablonun, sol yanına eklenen sütun ve üzerinde çiçek bulunan fiskos ile resmin sol yönü, diğer yöne göre ağırlık

²²⁸ Bu resim yapıldıktan birkaç yıl sonra, aynı ressam aynı figürü tekrar resmetmiştir. 1787 yılında yapılan bu resimde (Görsel 82), Düşes Louise Augusta, o dönem Avrupa'sında çok moda olacak 'robe en chemise' olarak adlandırılan tülbentten dikilen bir elbise ile portrelenmiş ve düşesin giydiği bu giysi, Danimarka'daki 'robe en chemise' nin ilk örneği olarak kabul edilmiştir (McNeil (ed.), 2017, s. 23). Düşes, 1785 yılındaki eserde (Resim 25) taktığı başlığının neredeyse aynısı ile 1787 yılındaki bu portresinde (Görsel 82) de boy göstermiştir. Dolayısıyla, Juel'in 1785 yılındaki portresinde figürün başına taktığı başlığın 'robe en chemise' modasının bir anlamda habercisi olduğu düşünülebilir.

kazanmış ve resimde o yöne doğru bir asimetrik denge oluşturulmuştur. Eserde, figürün sağ tarafından resme yayılan, dağınık ve resmin her yerine hakim olan bir ışık söz konusudur. Resim, oldukça aydınlık tutulmuştur. Bu aydınlıkta, sıcak- soğuk renk geçişlerinin resme yedirilerek seyirciye sunulmasının da rolü büyüktür. Tablodaki sıcak- soğuk geçişler, resmin genelinde fazlaca kullanılan kahverengi ve tonlarının tekrarlanarak tekdüzelik yaratmasının önüne geçmiştir. Sanatçı, figürün elbisesinin sıcaklığını, kurdisinin mavisi ile dengelemiş, kahverengilerin içine yedirilen kırmızı ve turuncu boylarla elde edilen kiremit rengi ile de bu sıcak etkiyi ara ara kullandığı soğuk renklerle dengelemiştir. Örneğin, fiskosun üzerinde duran çiçeklerdeki turuncu- bej renk kombinini yeşil gibi soğuk bir renkle daha dingin bir hale getiren sanatçı, fiskosun üzerindeki halıya da lekesele bir yaklaşımla ara ara yeşil renk uygulayarak bu geçişleri armonik bir şekilde gerçekleştirmiştir.



Görsel 82: Jens Juel, Schleswig- Holstein- Sonderburg- Augustusburg Düşesi Louise Augusta'nın Portresi, tüyb, 69, 8x 54 cm, 1787, © National Museum of History, Hillerød, Danimarka (Katia, 2008, s. 224).

Türk temalı maskeli balo geleneğinin zirve yaptığı 18. yüzyılın ortalarında, maskeli balo giysileri ile resmedilen figürlerin çoğunun elinde karnaval maskesi bulunur. Fakat çalışmamızda daha önce de belirtildiği gibi, bazı resimlerde figürler sadece Türk giysileri ya da Türk giysilerine benzer kıyafetler giyerler ve ellerinde de herhangi bir maske taşımazlar. O kostümün maskeli balo giysisi olduğu ancak tablonun orijinal isminden ve o dönemdeki genel maskeli balo kostümlerinin

karakteristik özelliğinden yola çıkılarak anlaşılır. Bu bağlamda, bu tarz eserlere verebileceğimiz örneklerden biri de, Jacques André Joseph Camelot Aved'in²²⁹ tam boy portre çalışması olan Sainte- Maure Markizi Marie de Guerin'i²³⁰ resmettiği tablosudur (Resim 26).



²²⁹ Amsterdam'da büyüyen Jacques André Joseph Camelot Aved (1702- 1766), eğitimini de orada François Boitard (1670- 1715) ve Bernard Picart'tan (1673- 1733) almıştır. Flaman üslubunun ona kazandırdığı teknik yeterlilik ile daha muhafazakar bir anlayışta eserler veren ressam, resmini yaptığı kişilerin yüzeysel yönlerinden çok psikolojik yönleriyle ilgilenerek onları daha şiirsel bir yaklaşımla betimlemiştir (Francis, 1964, s. 198- 199).

²³⁰ Resimdeki kadın hakkında pek fazla bilgiye sahip olunmamakla birlikte bazı internet kaynaklarının ve Williams'ın verilerinin ışığında bu figürün Sainte Maure Markizi olan Marie de Guerin (?) olduğu düşünülmektedir (Williams, 2015, s. 94).



Resim 26: Jacques- André- Joseph Aved, Sainte- Maure Markizi, Marie de Guerin, tüyb, 241, 3x 163, 8 cm, 1743 © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 94).

Bu tabloda figür, sol ayağını diğerinin üstüne atmış, sol kolunu üzerinde büyükçe, dekoratif bir öge bulunan kaideye yaslamış bir şekilde, ayakta durmaktadır. Bilindiği gibi bu poz, o dönem Avrupa’ında oldukça sevilen bir uygulamadır. Arka planda, ağaçların içinde iki minaresi ve kubbesi ile tasvirlenen bir cami görülmektedir. Kolunu dayadığı kaidenin ve üzerindeki elemanın Avrupalı bir imaj vermesinin yanında fona bir cami imgesi yerleştirmesi, sanatçının Avrupa kültür öğeleri ile Türk kültürüne ait öğeleri dengeli bir şekilde eserine serpiştirdiğini göstermektedir.

Markiz, uzun, gri saçlarını siyah bir tüyle süslemiş, saçlarının sağ omzundan öne doğru örererek düşürdüğü kısmına da inciye benzeyen parlak uzun bir tokayı sarmaşık gibi dolamıştır. Saçlarının griliği, figüre ve resme doğallık kazandırmıştır. Markiz, mavi- yeşil renkte çizgileri olan, gri bir elbise, içine de açık pembe renkte bir içlik giymiştir. Bu elbisenin yakasından beline kadar içliğin bir parçasının inerek elbisenin kumaşından yapılan iki bantla tutturulduğu görülmektedir. Ayrıca, figür ayağına sarı pabuçlar giymekte ve sol taraftan düğümlenerek ucuna püskül yerleştirilen içliğinden bir ton koyu renkte bir bel kuşağı takmaktadır. Elbisesi ile aynı renkte fakat farklı desende olan, tüm kaftanın kenarlarını ve kol ağzlarını çepeçevre dolaşan kahverengi kürklü, kısa kollu kurdisi ile de giysisini tamamlamaktadır.

Williams’ın maskeli balo giysisi olarak adlandırdığı bu kostümdeki (Williams, 2015, s. 94) mavi- yeşil çizgili, gri elbisenin etek kenarının, markizin pembe içliği görünecek kadar geniş bir bölümünün figürün belindeki kuşağa sıkıştırıldığı görülmektedir. Bu kullanım, Osmanlı erkek ve kadın giysi geleneğinde genellikle karşımıza çıkmakta ve kurgusal olmayan, realist anlatıma sahip, Türk temalı Avrupa resimlerinde de sıkça bu uygulamadan faydalanılmaktadır. Fakat bu resme ilk bakıldığında, resim seyircide tamamiyle ‘Türk’e ait’ gibi bir his uyandırmamaktadır. Eserde, Aved’in birkaç gönderme dışında, çok net bir şekilde Türk kadını tasviri yapmamasına rağmen kullandığı birkaç Türk imgesi ile dolaylı olarak bu ‘Türk’ vurgusunu karşıdakine hissettirdiği açıktır.

Sanatçının bu tablosundan yaklaşık olarak bir yıl önce yaptığı Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu olan, kısa süreliğine Osmanlı İmparatorluğu sadrazamlığı yapan Mehmet Said Efendi'yi Paris'te elçilik yaptığı dönemde (Göçek, 1987, s. 70) resimlediği tam boy bir portre çalışması daha bulunmaktadır (Görsel 83).



Görsel 83: Jacques- André- Joseph Aved, Mehmed Said Paşa'nın Portresi, tüyb, 230x 161 cm, 1742, ©, Versay Sarayı Müzesi, Paris (Boppe, 1998, s. 93).

Sanatçının Görsel 83'teki, elbisesinin etek kenarlarını kuşağına sıkıştıran figürü betimlerken Resim 26'daki figürden daha gerçekçi çalıştığı açıktır. İki resmin yapılış tarihleri arasında, pek fazla bir süre olmamasına rağmen, eserler arasında anlaşılır bir imge farkı vardır. Bunun nedeni olarak, Avrupa'ya o dönemlerde giden elçilerden ya da başka sebeplerden dolayı erkek giysilerinin Avrupa için daha bilindik olması gösterilebilir. Bu da kaçınılmaz olarak, resimlerdeki erkek figürlerin kıyafetlerinin daha gerçekçi yansıtılmasına yol açmıştır. Resim 26'daki figürün kadın olmasından dolayı da ressamın bu giyside güçlü bir Türk etkisi gösteremediği düşünülebilir.

Fakat, yine de Joseph Aved'in Türk giysi geleneğini yansıtan kostümleri resimlerinde kullanma gayreti, Türk imgesine hayali olarak değil de daha gerçekçi yaklaşıma çalıştığını göstermektedir. Bunda, muhtemelen 1721 yılında Paris'te Simon- Alexis Belle'nin atölyesinde çalıştığı dönemlerde, Türk konulu resimleri ile

tanınan Carle van Loo (1705- 1765) ile tanışması (Francis, 1964, s. 198- 199) da büyük rol oynamıştır.

Plastik analiz bağlamında, kapalı biçim üslubuyla yapılan Resim 26'nın fonu lekesele, ön planı ise çizgisel bir anlayışta tasvirlenmiştir. Dış mekan tasarımı olan resimde, Joseph Aved, figürün sol ayağını, sağ ayağının üzerinden geçirmiş, ayağın topuğu havada kalacak şekilde sadece parmak ucunu yere bastırarak, sağ tarafını aynı yöne doğru çıkararak başını da hafif sağ tarafa doğru döndürmüştür. Bu da figürün durağan duruş rutinini kırmış, resme diyagonal yönlerin dahil olmasını sağlayarak resmi hareketlendirmiştir. Resimde elde edilen bu hareket, markizin yanındaki kaidenin ve fondaki cami minarelerinin resme kazandırdığı dikey ara yönlerle de pekiştirilmiştir. Ayrıca, markizin vücudunun ve başının sağladığı diyagonallik, ışığın da bu yönden gelmesiyle iyice ön plana çıkarılmıştır. Doğal bir etki uyandıran ışık, genel anlamda figürü ve figürün dayandığı kaidenin figüre bakan tarafını aydınlatmaktadır. Sanatçı, vurguyu figüre vermek için kaidenin, bu kaidenin üzerindeki ögenin ve gökyüzünün renklerini koyu renklerden tercih etmiş, figürü ise daha açık, pastel renklerle kullanarak resmetmiştir. Ressam, fonda kullandığı siyah rengi ara ara beyaz renkle karıştırarak yumuşatmış ve gri bir ton elde etmiştir. Bu grilik, ağaçların ve caminin olduğu bölümü belirginleştirmek için o noktaya gelindiğinde ışığın da etkisiyle açık renge dönüşmüştür. Bu da resmin fonunu tekdüzelikten çıkarmıştır. Aynı şekilde, figürün yanındaki dekoratif elemanın koyuluğu da üzerine gelen ışıkla ve üzerinden aşağıya doğru sarkan sarı ve kırmızı gibi sıcak renklere sahip sarmaşıkla yumuşatılmıştır. Sanatçı uygun renk tonları ve doğru ışık kullanımı seçerek resimde figürden kaynaklı var olan doğallığı iyice vurgulamıştır.

Markiz, sağ elinde kenarları bej rengi dantele benzeyen bir süsleme ile çevrelenmiş, beyaz, büyükçe bir mendil, sol elinde de yeşil yaprakları içinde tomurcukları yeni yeni açan portakal çiçeğini anımsatan bir çiçek tutmaktadır. Joseph Aved'in bu resminden sonra, 1790 yılında, Fransa'daki Aydınlanma düşüncesinin resim alanındaki yansıması olarak kabul edilen ünlü Fransız ressam Jean- Baptiste Greuze (1725- 1805) (Thompson ve Fahy, 1989- 1990, s. 5), 'Türk Kıyafetli Maskeli

Balodaki Hanım' isimli çalışmasında Markiz Marie de Guerin'in (Resim 26) duruşuna, elinde tuttuğu çiçeğe, saçına doladığı tokaya çok benzeyen unsurlarla zenginleştirilmiş bir portre çalışması yapmıştır (Görsel 84).



Görsel 84: Jean- Baptiste Greuze, Türk Kıyafetli Maskeli Balodaki Hanım, tüyb, 116, 8x 90, 8 cm, yak. 1790, © Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (McNeil (ed.), 2017, s. 153).

Eserlerinde o dönemin meşhur janr geleneğini²³¹ pek benimsemeyen Greuze (Vanpée, 1988, s. 46), Türk giysi geleneği ile örtüşmeyen, sadece bu geleneği andıran çizgilere sahip kurgusal bir tablo (Görsel 84) yaparak bir anlamda o dönem Avrupa'sındaki Türk algısının gerçek Türk kavramıyla olan farklılığını gözler önüne sermiştir. Bu görseldeki figür, aktris olmasından dolayı 'teatral' bir ifade ile betimlenmiş (Williams, 2015, s. 94), Resim 26'daki markizin doğal yüz ifadesinin aksine yapmacık bir gülümseme ile poz vermiştir. Sol kolunu markiz gibi bir kaideye yaslayan, elinde aynı şekilde, portakal çiçeğini andıran bir çiçek tutan figür, Resim 26'daki markizin sağ elindeki mendili tutuş şekli ile aynı tarzda kaftanının eteğini tutmuştur. Ayrıca, figürün saçındaki toka da markizin saç örgüsüne doladığı tokayı andırmaktadır. Gerek iki figürün genel duruşları, gerekse resimlerdeki bazı ayrıntılar, bizi iki sanatçı arasında bir etkileşim olduğu fikrine götürmektedir. Elimizde, Greuze ile Joseph Aved'in tanışıklığını kanıtlayacak herhangi bir belge olmamasına rağmen

²³¹ Janr geleneği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Aldoğan, Altay (2021). 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi. *Sanat Dergisi*, (38), 343- 362.

Jean- Baptiste Greuze'un 1755 yılında Paris'e geldiğini (Brookner, 1956, s. 157), 1769 yılında Joseph Aved'in de daha önce mezun olduğu 'Fransa Royal Academy of Painting and Sculpture'a' kabul edildiğini ve burada belli bir süre eğitim aldığını bilmekteyiz (Desplanque, 2016, s. 27). Dolayısıyla, bu noktadan hareketle aynı eğitimden geçen bu iki ismin bazı çalışmalarında ortak ayrıntılara yer vermelerinin kaçınılmaz olduğu fikrine ulaşabiliriz.

4.2. Kahve

Türk temalı resimlerdeki en bilindik ayrıntılardan biri de kahvedir. Kahve kavramının kökeni²³² Türklere dayanmamaktadır fakat kahvenin Avrupa'ya girişi,

²³² Kahveyi kavurarak içen ilk kişinin Süleyman Peygamber olduğu ile ilgili rivayetlerin olmasına rağmen (Ayvazoğlu, 2019, s. 17; Yalap, 2017, s. 1908; Duvarcı, 2012, s. 77; Kuzucu ve Koz, 2015, s. 32), kahvenin ortaya çıkışı ile ilgili olan en eski efsane, 1671 yılında Roma'da, Banesiüs isimli bir filolog tarafından yayımlanan efsanedir (Ökeli, 2017, s. 48). Bu efsaneye göre; kahvenin anavatanı sayılan Etiyopya'da (Habeşistan), Kaudi isimli bir çoban, keçilerini otlatığı sırada keçilerinin oldukça hareketli olduğunu fark etmiş ve yedikleri kahve çekirdeklerinin onları bu hale getirdiğini düşünmüştür (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 28; Ökeli, 2017, s. 48; Ürer, 2010, s. 2). Çoban Kaudi, bu olayı hemen bölgenin tanınan bilgisi ile paylaşmıştır (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 28). Pek çok kaynağa göre, bu kişi, bölgenin din adamlarındandır (Ürer, 2010, s. 2; Ökeli, 2017, s. 48). Kuzucu ve Koz, bu kişinin Şazili tarikatı şeyhi olabileceği ile ilgili görüşlerin varlığından bahsederken, Şeyh Şazili'nin kahvenin Etiyopya'dan Yemen'e gitmesinde rolü olabileceğinden ve orada Şazili tarikatı derviş ve müritlerinin gece ibadetlerini uzatmak için muhtemelen kahveden faydalandığından da bahsederler (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 29; Evren, 1996, s. 7). Bu bağlamda o dönem için kahvenin Etiyopya'dan Yemen'e gitmesi ile ilgili oluşan genel kanı da bu yöndedir. Başka bir deyişle, Yemen'e gelen kahve, sufilerin gece ayinlerinde uyanık ve daha aktif kalmalarına yardımcı olduğu için genelde tasavvuf çevrelerinde tüketilmiştir (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 33). 1517 yılında, Mısır ve Yemen Osmanlı yönetimine geçince (Akalin ve Şimşek, 2017, s. 6; Akalin, 2015, s. 2), kahve de doğal olarak Osmanlı topraklarında tanınır hale gelerek, üretilip tüketilmeye başlanmıştır (Ayvazoğlu, 2019, s. 16). Osmanlı topraklarına kahvenin geliş tarihinin Mısır seferi sonrası olduğu görüşü genelde Avrupalı tarihçiler tarafından kabul gören bir görüş olup (Ökeli, 2017, s. 50; Heise, 2001, s. 21) Türk tarihçilerin öne sürdüğü tarihler Avrupalılara göre daha geçtir. Ayvansarayı, kahvenin İstanbul'a geliş tarihi için 1551 ile 1554 arası bir zaman dilimini vermektedir (Ayvansarayı, 1985, s. 18, 42), Peçevi İbrahim Efendi, 1554 yılını vermekte (Peçevi İbrahim Efendi, 1981, s. 258), Katip Çelebi *Mizanü'l- hakk fi İhtiyari'l- ehakk* adlı eserinde ise, bu tarihi daha erkene çekerek 1543 yılını işaret etmektedir (Katip Çelebi, 2008, s. 45, 173). Osmanlı topraklarına Kabe'ye giden hacılar tarafından getirilme ihtimali yüksek olan kahvenin (Evren, 1996, s.7), Osmanlı İmparatorluğu'na geliş tarihi ve payitahttaki ilk kahvehanenin açılış tarihi ile ilgili farklı görüşler olmasına rağmen, Osmanlı'daki ilk kahvehanenin, Halepli Hakem ve Şamlı Şems isminde iki Arap tarafından 1554 yılında Tahtakale'de açıldığı konusunda çoğunluk hemfikirdir (Peçevi İbrahim Efendi, 1981, s. 258; Kuzucu ve Koz, 2015, s. 109, 133, 134; Ürer, 2010, s. 3; Ayvazoğlu, 2019, s. 28; Germaner ve İnankur, 2002, s. 281). Kahveden sonra tütünün gelişiyile, tütüne olan tiryakilik kahveye olan talebi arttırmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 281). İstanbul'daki ilk kahvehanenin açılmasında Araplar etkili olmasına rağmen, Avrupa'da ilk kahvehanelerin açılmasında Türklere önemli bir rol üstlenmişlerdir (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 109).

Avrupa'dan Osmanlı topraklarına gelen seyyahlar, bürokratlar, tüccarlar ve Osmanlı'dan Avrupa'ya giden elçiler sayesinde olduğu için Avrupa'nın kahve ile tanışması Türkler sayesinde olmuştur (Ökeli, 2017, s. 52; Kuzucu ve Koz, 2015, s. 101; Germaner ve İnankur, 2002, s. 276; Arda Onar, 2017, s. 217; Crawford, 1852, s. 51). Bu da kaçınılmaz olarak, kahvenin Avrupa'da bir Türk içeceği, bir Türk imgesi haline gelmesine yol açmıştır.

Kahve, Osmanlı'ya ve Avrupa'ya ilk geldiğinde önce önyargıyla karşılanmış, Avrupa'da 'kafirlerin içeceği', 'şeytan içkisi' olarak nitelendirilen kahveyi içenlerin Türkleşmesinden korkulmuş fakat yine de Avrupa'da Osmanlılarda çeşitli dönemlerde yapılanlar kadar katı yasaklamalar yapılmamıştır (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 115). Muhtemelen bu yasaklamalardan dolayı 16. yüzyıl şairi Belîğî;

*“Kahvenün bâde-i gülgün gibi yokdur ânı
Isıcakdur o kara yüzlinün ammâ kanı
...
Mısr u Şâm u Halebi gezdi gelicek Rûma
Ayagın aldı şarâbun o cihân fettânı”*

dizelerinde kahveyi şarapla kıyaslayarak, ona 'cihan fettanı' yakıştırmaları yapmıştır (Aktaran: Kınalızade Hasan Çelebi, 2017, s. 240; Yalap, 2017, s. 1918; Açıköz, 1999, s. 45; Mikhail, 2014, s. 165). Belli süreler içinde aralıklarla gerçekleştirilen bu yasaklamalara²³³ (Ürer, 2010, s. 3- 5) rağmen, Osmanlı'da, 16. yüzyılın ikinci yarısında sarayda tüketilen kahve, 17. yüzyılda halk arasında da yaygınlaşarak konaklarda ve evlerde (Görsel 85, 86) de içilmeye başlamış, dolayısıyla da kahvehaneler²³⁴ (Görsel 87, 88) popüler hale gelmiştir (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 40).

²³³ Bu yasaklamalar ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Evren, Burçak (1996). *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*. (1. Baskı). İstanbul, s. Doğan Kitap, 25- 26; Işın, Ekrem (1994). *Kahvehaneler. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi IV*, 386. İstanbul, s. Tarih Vakfı Yayınları.

²³⁴ Osmanlıda yaygınlaşan kahve kullanımı ve ona paralel olarak çoğalan kahvehaneler, sosyal, dini, kültürel, politik, tıbbi ve ekonomik anlamlar taşıdığı için o dönemde insanlar üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir (Mikhail, 2014, s. 170). İnsanların sosyalleşmesi açısından büyük önem taşıyan bu mekanlar, bu toplumsallaşmayı sağlayabilmek için gerekli mimari özelliklerle tasarlanmışlardır. Genelde, kare planlı bir avludan girilen, girişten 20- 30 cm yükseltilmiş ve yüksekçe oturma



Görsel 85: Antoine Ignace Melling, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı'nın²³⁵ Oturma Odasından Bir Görünüm, gravür, 46x 67 cm, 1819, ©, Özel Koleksiyon (Atalan, 2014, s. 235).

Görsel 86: Antoine Ignace Melling, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı'nın Oturma Odasından Bir Görünüm gravüründen ayrıntı, gravür, 46x 67 cm, 1819, ©, Özel Koleksiyon (Atalan, 2014, s. 235).

Kahvenin 17. yüzyılda halk arasında yaygın olarak içildiğini 1615 yılında İstanbul'da bulunmuş olan Pietro della Valle'nin (1586- 1652)²³⁶ (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 39) şu cümlelerinden de anlamaktayız:

“Türkler'in rengi siyah olan başka bir içecekleri var; bu içecek kışın iyice ısıtmasına karşılık, yazın çok ferahlatıcı, oysa her zaman sıcak içiliyor. Bu içecek yemek esnasında değil de, yemekten sonra, sanki bir sonralıkmış gibi uzun

yerleri ile çevrelenmiş, ortasında şadırvan ya da havuz bulunan bir iç mekana sahip bu kahvehanelerin en hakim noktasında, alçıdan yapılmış yaşmaklı bir ocak, ocağın iki yanında da 'delik' adı verilen, içlerine fincanların ve zarfların konulduğu üç dört gözlü raflar bulunmaktadır (Görsel 87, 88) (Özdem, 2009, s. 124- 125). Bu deliklerin yakınında da, içlerine önceleri çubuk, sonraları marpuç konulan, dar, yüksek ve duvar içine oturtulmuş tahta kapılı dolaplar yerleştirilmiştir (Ünver, 1963, s. 60). İnsanlar sedirlerin üzerine oturur, tütün çubukları ellerinde, kahvelerini yudumlarırken sohbet ederler ve gündelik hayatın rutininden kurtulurlardı (Görsel 87). Kahvehanelerin yanında, konaklarda bulunan kahve ocakları da kahvehanelere benzer belli bir düzen içinde tasarlanmıştır (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 43). Osmanlı konaklarındaki kahve ocakları için bkz. Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 180.

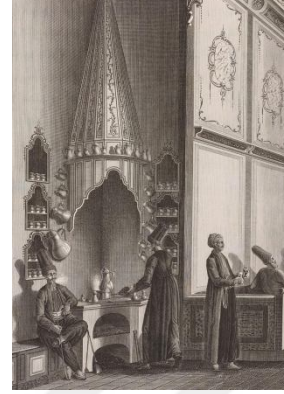
²³⁵ Ortaköy- Kuruçeşme sahilinde, Defterdar Burnu olarak bilinen yerin kuzeyinde, 1809 yılından sonra yapılan ve Neşedabad Sarayı olarak bilinen bu saray, günümüze kadar gelememiştir (Kuban, 2001, s. 84). Bu saray ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Eldem, S., Hakkı (1993). *Boğaziçi Yalıları I*. İstanbul: Koç Vakfı Yayınları, 76- 83.

²³⁶ Pietro della Valle ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özkan, Nevin (2006). Pietro Della Valle, Osmanlı Topraklarında Bir İtalyan Gezgin (Roma 1586- 1652) Pietro Della Valle- Onyedinci Yüzyıla Ait Bir Not Defterinin İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46 (1), 1- 16.

höpürtülerle veya büyük yudumlarla, dostlarla sohbet ederken içilmektedir. Onların hiçbir toplantısı yoktur ki, bundan içilmesin” (Aktaran: Braudel, 2004, s. 232).



Görsel 87: Antoine Ignace Melling, Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehane, gravür, 44x 28 cm, 1819, ©, Ömer M. Koç Koleksiyonu, 2020 (Hattox, 1996, s. 82).



Görsel 88: Antoine Ignace Melling, Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehane gravüründen ayrıntı, gravür, 44x 28 cm, 1819, ©, Ömer M. Koç Koleksiyonu (Hattox, 1996, s. 82).

16. yüzyılda, kahvenin Osmanlı sarayında bolca tüketilmesinin doğal bir sonucu olarak, I. Süleyman (1520- 1566) zamanında 'kahvecibaşılık' adı altında bir makam ortaya çıkmış, bu rütbeden sadrazamlığa yükselenler bile olmuş, hatta haremdeki kadınlar için de kahvecibaşılar görevlendirilmiştir (Ökeli, 2017, s. 51; Toros, 1998, s. 40). Fakat, kahvecibaşılardan asıl vazifesi, padişahın kahvesini, emrindeki kahveciler²³⁷ ile birlikte hazırlamak ve sunmak olmuştur (Şehitoğlu, 2020, s. 96).

²³⁷ Ayvazoğlu'nun betimlemesinden yola çıkarak saraydaki kahvecibaşının emrindeki kahvecilerin, kolları sıvalı, bellerinde futaları, omuzlarında havluları ve arkaya bitişik kaytanla işli cepkenleri olan oldukça hızlı ve becerikli delikanlılar olduklarını anlamaktayız. Ayrıca, Osmanlı sarayında kahve ikramının, bir ritüel şeklinde olduğu, kahvecibaşının kahve sunumunu, Hazine-i Hümayun'dan senet karşılığı aldığı güğümlerle, sitillerle, murassa zarflı fincanlarla ve değerli taşlarla bezeli örtülerle yaptığı bilinmektedir. En önde, elinde sırmalı havlusuyla kahvecibaşı beklerken, arkasından elinde, zarflı boş fincanların konulduğu tepsiyi taşıyan kahvecinin, onun arkasından da kahvenin olduğu güğümlü sitili taşıyan üçüncü kahvecinin geldiği ve kahvecibaşının, tek hamlede güğümdeki kahveyi fincanlara döktüğü, sonrasında dördüncü ve son kahvecinin sitil tepsisini taşıyan kahveci çıkarken içeri girerek boşalan fincanları topladığı bilinmektedir (Ayvazoğlu, 2019, s. 81- 82). O döneme ait gravür ve resimlerden anlaşıldığı üzere, Osmanlı sarayındaki kahvecilerin giysileri ile saray dışında kahvehanelerde hizmet eden ve sokaklarda seyyar olarak kahve satan kahvecilerin giysileri, birbirlerine oldukça benzemektedirler (Görsel 89).



Görsel 89: Gérard Jean Baptiste Scotin I, Sokaktaki Kahve Satıcısı, Jean Baptiste Vanmour'un çiziminden renkli gravür uyarlaması, 41, 8x 30, 3 cm, 1714- 1715, ©, The Metropolitan Museum of Art, New York (Ciloşoğlu ve Elmas, 2019, s. 1763).

Avrupa'da ilk defa kahveden, Doğu seferinden dönen seyyahlar tarafından bahsedilmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 276). Ünlü botanikçi, gezgin ve doktor Alman Leonard Rauwolf²³⁸, Doğu'ya yaptığı gezi sonrası, Avrupa'ya döndüğünde, 1582- 1583'te yazdığı eserinde, kahve kavramına ilk kez atıfta bulunan kişi olmuştur (Ukers, 2009, s. 25). Rauwolf'un Alman olması, Avrupa'da kahveden ilk bahseden devletin Almanya olduğunu göstermektedir (Ukers, 2009, s. 45). Ukers eserinde, kesin olmamakla beraber 1615 yılını işaret ederek kahvenin, Venedikliler ile Osmanlılar arasındaki ticari ilişkiler sayesinde Konstantinopolis'ten²³⁹ Avrupa'ya yayıldığını belirtmiştir (Ukers, 2009, s. 25- 26). Dolayısıyla, Avrupa'da ilk kahvehane'nin 1630'da Venedik'te açıldığı bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 276). 1644 yılında İstanbul'a gelen Fransız Pierre de la Roque'un,

²³⁸ Leonard Rauwolf (1535- 1596) ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ghorbani, Abdolbaset, Wieringa, J., Jan, de Boer, J., Hugo, Porck, Henk, Kardinaal, Adriaan, Aniel, Tinde (2018). Botanical and Floristic Composition of the Historical Herbarium of Leonhard Rauwolf Collected in the Near East (1573- 1575). *Taxon*, 67, 565- 580. Rauwolf'un Doğu gezisi ile ilgili ayrıca bkz. Ray, John (2018). *A Collection of Curious Travels and Voyages: Containing Dr. Leonhart Rauwolf's Journey Into the Eastern Countries, viz. Syria, Palestine, or the Holy Land, Armenia, Mesopotamia, Assyria, Chaldea, Etc.* London: Forgotten Books, 1- 396.

²³⁹ Çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapan İstanbul için, farklı dönemlerde farklı isimler kullanılmıştır. Önceleri, Bizantion, Nova Roma gibi isimlerle de anılan kent, Bizans döneminde Konstantinopolis adını almış, fetihten sonra da Konstantiniyye olmuştur fakat halk arasında halk etimolojisine bağlı olarak 'İslamla dolu, İslam'ın bol olduğu yer' anlamında kullanılan 'İslambol' adı da tercih edilmiştir (Kartalhoğlu, 2016, s. 123). Osmanlı devletinin yıkılmasından sonra, 1930 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün çabasıyla kentin resmi adı İstanbul olarak kabul edilmiş ve bu tarihten itibaren uluslararası resmi mektuplarda 'Konstantinopol' ya da 'Konstantiniyye' ibaresi olanların kabul edilmeyip iade edileceği kararlaştırılmıştır (Sherrill, 2019, s. 24). Bu sebepten dolayı, Ukers, eserinde 1615 yılından bahsettiği için Konstantinopolis adını kullanmıştır.

Fransa'ya dönerken kahve ve onu pişirmek için gerekli araç gereçleri beraberinde götürerek Fransa'da pişirmesi, her ne kadar çevresinin bu tadı çok beğenmemesine rağmen, Fransa'daki ilk kahve kullanımıdır (Heise, 2001, s. 32). Kuzucu ve Koz'a göre; Fransa'da 1644 yılında kahveyi ilk içen kişi, XIII. Louis'dir (1610- 1643) (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 107). Hemen ardından, 1699'da Paris'e gönderilen Süleyman Ağa'nın yaptığı kahvenin XV. Louis (1715- 1774), ailesi ve Fransa'nın ileri gelenleri tarafından büyük bir beğeniyle içilmesi de Fransa'da kahvenin yayılmasına öncülük etmiştir (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 101, 103; Germaner ve İnankur, 2002, s. 276). İngiltere'de ise, kahve kelimesinin geçtiği ilk kaynak 1598 yılına tarihlendirilmekte olup 17. yüzyılın ilk çeyreğine kadar kahveye atıfta bulunan pek çok yazarın ve seyyahın²⁴⁰ da bulunduğu bilinmektedir. İngiltere'deki ilk kahvehanenin açılış tarihi ise 1650 yılı olarak kabul edilmektedir²⁴¹ (Ukers, 2009, s. 35, 40). Germaner ve İnankur'a göre ise, 1700'lere gelindiğinde Londra'daki kahvehane sayısı beş yüzü aşmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 276). Avusturya'daki ilk kahvehanenin açılması, Georg Franz Joseph Kolschitzky²⁴² ile ilgili kurgulanan bir 'söylence'²⁴³ ile ilişkilendirilir. Bu söylencenin, Türk kavramına gönderme yapması oldukça manidardır.

²⁴⁰ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ukers, H., William (2009). *All About Coffee*. New York: The Tea and Coffee Trade Journal Company, 35- 42.

²⁴¹ Kahvenin Avrupa'ya ilk gelişi ve Avrupa'da açılan ilk kahvehaneler ile ilgili farklı görüşler olduğu gibi kahvenin İngiltere'deki yolculuğu ile ilgili de farklı görüşler bulunmaktadır. Ukers'e göre, İngiltere'deki ilk kahvehanenin açılış tarihi 1650 olmasına rağmen (Ukers, 2009, s. 40) Crawford'a göre; Avrupa'ya gelen ilk kahve, Edwards isimli bir İngiliz tüccar tarafından 1652 yılında Osmanlı İmparatorluğu'ndan Londra'ya getirilmiştir (Crawford, 1852, s. 51). Emiroğlu, özetle Avrupa'ya kahvenin geliş tarihleri ile ilgili olarak kahvenin, Venedik'e 1615, Paris'e 1643, Londra'ya 1651 yılında geldiğini, Viyana'da da ilk kahvehanenin 1680 yılında açıldığı bilgisini vermiştir (Emiroğlu, 2020, s. 366).

²⁴² Georg Franz Joseph Kolschitzky (1640- 1694), Polonya Kralı III. Jan Sobieski (1674- 1696) için çalışan, Osmanlı hatlarına sızarak bilgi aktaran, bazı kaynaklara göre Rum ya da Ermeni olduğu düşünülse (Yıldız, 2009, s. 157) de genelde Macar asıllı olduğu kabul edilen, Türk ordusunda tercümanlık yapmış bir casustur (Tez, 2015, s. 224; Mayer- Hirzberger, 2014, s. 10; Ukers, 2009, s. 49).

²⁴³ Bu söylenceye göre; II. Viyana Kuşatması kalktığında, Osmanlı'dan geriye savaş ganimeti olarak sayılabilecek pek çok eşya kalmıştır. Bunların içinde 500 çuvallık kahve stoğu da vardır. Daha önce kahveyi hiç görmeyen Avusturyalılar, bunun ne olduğunu anlayamamıştır. Fakat, Türklerin yanında epey vakit geçirdiğinden,

Avrupa’da açılan kahvehaneler, daha geniş müşteri kitlesine ulaşabilmek için, garsonlarına Osmanlı giysileri giydirmişlerdir (Heise, 2001, s. 135). Kahveyi bal ile tatlandırarak süt ile servis etme fikrini ortaya atan ve ‘Viyanalı Kahve Severlerin Koruyucu Aziz’i’ olarak nitelendirilen Kolschitzky’nin (Szafranek, 2019, s. 46; Ukers, 2009, s. 50) açtığı ‘Mavi Şişe’ adlı kahvehaneden (Ashby vd. (ed.), 2015, s. 62) bir kesitin anlatıldığı bir resimde de (Görsel 90) Kolschitzky’nin Osmanlı giysileri ile tasvirlendiği görülmektedir.



Görsel 90: Franz Schams²⁴⁴, İlk (Kolschitzky’nin) Kahve Evi, tüyb, 63x 100 cm, yak. 1863, ©, Özel Koleksiyon (Ökeli, 2017, s.52).

Ayrıca, Kolschitzky’nin Viyana’da Türk kıyafetleri içinde tasvirlendiği, bronzdan bir de anıtı (Görsel 91, 92, 93) bulunmaktadır. Kolschitzkygaße Caddesi ile Favoritenstraße Caddesi’nin kesişim noktasında, bir binanın dış cephe birinci katında

çekirdek kahveden çekilerek içilen kahve yapımını gözlemlediği için, kahve çuvaları Kolschitzky’nin olmuştur. Ayrıca, kendisine Viyana’daki ilk kahvehaneyi açma izni de verilmiştir (Tez, 2015, s. 225; Ukers, 2009, s. 50). Szafranek, bunun bir masal ya da söylence olmadığını, gerçekten gerçekleşen ve Avusturya tarih kitaplarında yer alan tarihi bir olay olduğunu savunanlardandır (Szafranek, 2019, s. 45). Viyana’da ilk kahvehanenin Kolschitzky tarafından açılmadığını, 1685 yılında Johannes Diodato (1640- 1725) tarafından açıldığını düşünenler de vardır (Teply, 1980, s. 104). Fakat, akademik çevrelerde genel olarak kabul edilen görüş, kahve kültürünün Avusturya’da Kolschitzky ile başladığıdır.

²⁴⁴ Bu resim, bazı müzayede evi kataloglarında yaklaşık olarak 1990 yılına tarihlendirilerek, ‘Mavi Şişeler, Eski Viyana Kahvesi Sahnesi (Zu den Blauen Flaschen, Altwiener Kaffeehausszene)’ adı ile anonim bir eser olarak tanıtılmaktadır. Bu konu ile ilgili bkz. Artnet Online Müzayede Kataloğu, <http://www.artnet.com/artists/anonymous-19/zu-den-blauen-flaschen-altwiener-kaffeehausszene-IcGTdAu794OQukelGTEkYA2> (Erişim tarihi: 20. 08. 2020). Ayrıca, bu resimle ilgili olarak Ukers, Franz Schams’ın (1823- 1883) bu eseri yapmasının ardından, aynı çalışmanın litografi (taş baskı) olarak da çalışıldığından bahsetmiştir (Ukers, 2009, s. 48).

bulunan (Görsel 91), 1885 tarihli ve Emanuel Pendl (1845- 1927) imzalı bu anıtta (Ashby vd., 2015, s. 60, 63; Van Driem, 2019, s. 496) elindeki tepsisi ile kahve sunumu yapan Kolschitzky'nin çakırlı, çarıklı giysisinin yanı sıra ayağının yanında duran, ucu hilalle tamamlanmış mızrakları da Türk kavramına yapılan oldukça açık göndermelerdir (Görsel 92, 93).



Görsel 91: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı, 1885 (B. Özkaymak arşivi).



Görsel 92: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı'ndan ayrıntı, 1885 (B. Özkaymak arşivi).



Görsel 93: Emanuel Pendl, Viyana Kolschitzky Caddesindeki Kolschitzky Anıtı'ndan ayrıntı, 1885 (B. Özkaymak arşivi).

Avrupa'nın 16. yüzyılda tanıştığı düşünülen kahve, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da altın çağını yaşamıştır (Ukers, 2009, s. 25). Bu nedenle, bu dönemde Avrupa'da yapılan Türk temalı resimlerde, sıklıkla Türk kahvesi kullanımı karşımıza

çıkılmaktadır. Jean Baptiste van Loo'nun²⁴⁵ Avrupai yüz hatlarına oldukça yakın bir kadın figürünü (Resim 27), figürün önünde duran, masadaki bir fincan kahve ile resmetmesi de bu uygulamayı örneklemektedir.



²⁴⁵ Saygı duyulan bir sanat geleneğine sahip olan Van Loo ailesinin fertlerinden olan Jean Baptiste van Loo'nun (1684- 1745) erken dönem eserlerinde ailesinden aldığı etkinin izleri görülmektedir. Aix- en- Provence'de doğan ressam, Toulon başta olmak üzere pek çok Avrupa kentini dolaşmış ve eserlerini buralarda vermiştir. Kendisi gibi oğlu Charles-Amédée-Philippe van Loo (1719- 1795) ve kardeşi Charles André van Loo (1705- 1765) da ressam olan Van Loo'nun aklından geçenleri resimlerine aktarmadaki başarısından dolayı sanatçı, 'anamlı ifade etme yöntemlerinin efendisi' olarak nitelendirilmektedir (D'Orazio, 2008, s. 32, 34).



Resim 27: Jean Baptiste van Loo, Türk Kıyafetli Kadın Portresi, tüyb, 81, 4x 64, 8 cm, 18. yy²⁴⁶, © Musée des Beaux-Arts, Marseille, 2019 (Musée des Beaux-Arts yönetiminden).

²⁴⁶ Bu tablonun çalışmamızda kullanılması ile ilgili izin için müze yönetimi ile iletişime geçildiğinde müze yönetiminden eserin tarihi ile ilgili de bilgi istenmiş fakat tablonun tarihi ile ilgili tarafımıza net bir tarih verilmeyerek, tablonun tarihi ile ilgili müze bilgisinin 18. yy olduğu ifade edilmiştir.

Resimdeki figür bir dış mekanda, otururken yarım boy olarak portrelenmiştir. Arka fonda, ağaçlar ve siyah beyaz renk geçişlerinin hakim olduğu bir gökyüzü bulunmaktadır. Figürün vücudu hafif sağa doğru dönük olmasına rağmen başını sol tarafa doğru çevirerek seyirciye doğru bakmaktadır. Beyaz teni ve mavi gözleri ile seyircide porselen bir biblo izlenimi uyandıran figür, sol elini önündeki beje çalan, açık kahverengi masanın üzerine koyarak, serçe ve yüzük parmaklarını zarif bir şekilde yukarı kaldırdığı sağ eli ile de altın sarısı rengindeki kaşığı havada tutmaktadır. Beyaz üzerine mavi desenleri olan porselen, kulpsuz ve zarfsız bir fincanda duran kahvedeki hafif dalgalanmadan dolayı, figürün kahveyi az önce karıştırdığı söylenebilir.

Figür, üzeri sarı renkli bitkisel işlemlerle bezeli, kollarından içine giydiği gömleğin beyaz renkli tül kolları çıkan, mavi bir elbise giymektedir. Figürün mavi elbisesinin içindeki kırmızı çiçeklerin serpmeye şeklinde uygulandığı beyaz tül gömleğinin ucu, mavi elbisesinin yakasında bir fular şeklinde bağlanarak elbisenin ön ortasına sarkıtılmıştır. Figür, beline, ortasında gümüş renkli süslemelerin olduğu, sarı, metale benzeyen bir kemer takmış, dirseklerinden itibaren kolunun üst kısmını kapatacak şekilde omuzlarına, içi beyaz, dışı kırmızı renkli bir pelerin atmıştır. Başına, Osmanlı sultanlarında görmeye alışık olduğumuz, üzerinde sarı desenleri olan beyaz bir serpuş takmış, bu başlığın ortasına da sorguca benzeyen, ucu tüylü bir mücevher ilıştirmiştir. Yaptığı makyaj ve boynundaki iki sıra beyaz inci gerdanlığı ile oldukça bakımlı ve süslü görülmektedir.

Figür, sağ tarafından gelen ışıkla bütünsel olarak, orantılı bir şekilde aydınlanmaktadır. Başka bir deyişle, ressam, ışığı belirli bir noktaya göndermek yerine, resim üzerinde dengeli bir şekilde yaymıştır. Gökyüzündeki siyah- beyaz renk geçişleri oldukça keskin olmasına rağmen figürün giysisindeki sıcak- soğuk renk geçişleri zaman zaman keskin, zaman zaman yumuşatılarak verilmiştir. Mavi elbiseden kırmızı pelerine ve sarı kemere geçişte bu keskinlik yoğun olarak hissedilirken mavi elbise üzerindeki sarı işlemler ve iç gömlekteki kırmızı çiçekler yumuşak geçiş özelliği göstermektedir.

Jean Baptiste van Loo, çalışmalarında çok koyu kahverengiden kahverengiye geçiş uygulamasını, D'Orazio'nun deyiimiyle 'kahverengi gölgelerin kromatik tonlamasını' kullanmayı çok sever (D'Orazio, 2008, s. 34). Sanatçının Barok ışığını en iyi hissettirdiği çalışmalarından olan 'Hz. İsa'nın Kırbaçlanması' tablosu²⁴⁷, bu uygulamanın en güzel örneklerindedir. Resim 27' deki 'Türk Kıyafetli Kadın' portresinde de çok yoğun olmamakla beraber resmin arka planında, gökyüzündeki renk geçişlerinde bu kullanım yer yer kendini hissettirmektedir.

Figürün giysisinin tam olarak bir Türk kıyafeti olup olmadığı konusunda net bir bakış açısı geliştiremesek de tablonun orijinal isminden ve giysideki bazı ayrıntıların Türk giysilerine olan benzerliklerinden yola çıkarak resmin Türk temalı bir karakter özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, figürün kıyafetinin tam olarak Türk kavramı ile birebir örtüşmemesinin bir sonucu olarak resmin kurgusal bir şekilde tasvirlendiği açıktır. Ayrıca, resimde, 'Türk' kavramı ile ilgili realist imgeler bulunmasına rağmen özellikle giysideki hayali Türk imgelerinin varlığı, sanatçının, o dönemdeki diğer aynı konulu eserleri örnek alarak eserini gerçekleştirdiği kanısına varmamıza sebep olmaktadır.

Eserde, Türk imgesi ile ilgili olarak tartışılabilir en önemli nokta, figürün önünde duran bir fincan kahvedir. Günümüzde Türk kahvesi kullanımında kaşık yer almadığı için figürün, sağ elinde kaşık tutması seyircide ilk bakışta, fincandakinin kahve olmayabileceği ve dönemi itibari ile sıcak çikolata olabileceği izlenimini uyandırmaktadır.

Daha önce de çalışmamızda değinildiği gibi kahvenin, Avrupa'ya Osmanlı topraklarından gitmesi yaklaşık olarak 1615 yılına denk gelmektedir (Ukers, 2009, s. 25- 26). Fakat Avrupa, çay ve kakao ile kahveden daha önce tanışmıştır. Avrupa'nın çay ile tanışması 1610 yılına tarihlendirilirken kakao ile tanışması hepsinden önce,

²⁴⁷ Bu resim ile ilgili bkz. D'Orazio, M., Pia vd. (2008). Jean Baptiste van Loo. In, *Flemish Masters and Other Artists: Foreign Artists from the Heritage of the Fondo Edifici di Culto del Ministero dell' Interno* (pp. 35). (ed. Elena, Montani, Erik, Pender, Dario, Scianetti). Roma: L'erma di Bretschneider.

1528 yılında, İspanyollar aracılığı ile olmuştur (Ukers, 2009, s. 25). Dolayısıyla, 17. ve 18. yüzyıllarda, gündelik kullanımda ve resimlerde her görülen fincanda kahve olacağı fikri, doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Fakat, bu dönemde genellikle çikolata ikramı için kullanılan fincan boyları, Görsel 94'teki 'Çikolatacı Kız' görselinde de görüldüğü gibi, çikolatanın bol köpüklü sunulmasından dolayı, Türk kahvesi servisinde kullanılan fincanlara göre daha uzundur (Görsel 94, 95). Ayrıca, 18. yüzyıl başlarında, çikolata sunulan fincanlar genelde kulpsuz olup, çikolatanın soğumaması için bu fincanların kapaklı olanları da kullanılmıştır (Lange, 2009, s. 64).



Görsel 94: Jean Etienne Liotard, Çikolatacı Kız, parşömen üzerine pastel, 82, 5x 52, 5 cm, 1744- 1745, ©, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Lajer- Burcharth, 2018, s. 54).



Görsel 95: Jean Etienne Liotard, Çikolatacı Kız resminden ayrıntı, parşömen üzerine pastel, 82, 5x 52, 5 cm, 1744- 1745, ©, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Lajer- Burcharth, 2018, s. 54).

Bu noktada, sıcak çikolatanın sadece boyu uzun fincanlarla servis edildiği gibi keskin bir ifade söylemek doğru olamaz. Fakat, Van Loo'nun 'Türk Kıyafetli Kadın (Resim 27)' portresinde betimlediği kaşığa benzer kaşıkların Avrupa resimlerinde, genelde boyu uzun fincanlarla sunulan sıcak çikolata tasvirlerinde kullanıldığı görülmektedir (Görsel 96, 97).



Görsel 96: François Boucher, Öğle Yemeği (Le Déjeuner), tüyb., 81, 5x 61, 5 cm, 1739, © Louvre Müzesi, Paris (Lajer-Burcharth, 2018, s. 48).

Görsel 97: François Boucher, Öğle Yemeği resminden ayrıntı, tüyb., 81, 5x 61, 5 cm, 1739, © Louvre Müzesi, Paris (Lajer-Burcharth, 2018, s. 48).

Resim 27'deki figürün elinde bir kaşık tutması ve sıcak çikolatanın sadece boyu uzun fincanlarla servis edilmediği fikrinden hareketle bu resimde fincandakinin sıcak çikolata olabileceği ihtimali üzerinde durulabilir. Fakat, resmin Türk temalı bir resim olması, Viyanalıları kahve ile tanıştıran isim olan Kolschitzky'nin kahveyi bal ile tatlandırma fikrinden sonra Avrupa'da kahveyi karıştırma gereğinin ortaya çıkması (Szafranek, 2019, s. 46) ve Avrupalıların sıcak çikolatadaki kaşık kullanma alışkanlığını kahveye de aktarma eğilimi gibi nedenlerden dolayı Avrupalılar, kahve içerken de zaman zaman kaşık kullanmışlardır. Buna ek olarak, Avrupalıların, kahvenin yanında kaşık kullanmasının bir diğer önemli muhtemel nedeni ise; o dönemlerde Türklerde de kahvenin yanında kaşığın kullanılmasıdır. Görsel 98'de görülen, Ali İstanbulluoğlu Koleksiyonuna ait 'Osmanlı kahve fincanı ve kaşığı' görselinin bu fikri destekler nitelikte bir örnek olduğu da açıktır.



Görsel 98: Mine işlemeli Osmanlı kahve fincanı ve kaşığı, © Ali İstanbulluoğlu Koleksiyonu (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 181).

Bilindiği gibi, Türkler Avrupalıların aksine kahvelerine, kahvelerinin tadını bozacak süt, krema ve şeker eklememişler, kahvelerini şerbet içerek ya da lokum, şekerleme ve birkaç kaşık reçel yiyerek tatlandırmışlardır (D’Ohsson, t.y., s. 59- 61). Kahve içmeden önce yedikleri reçel için de fincanın içinde ya da yanında kaşık bulundurmışlardır²⁴⁸. Bazı varlıklı ailelerin konaklarında ya da saraylarda bu ritüel için özel olarak görevlendirilmiş uşaklar bile bulunmaktadır. Görsel 99’da, kahve içmeden önce yenen reçeli sol elinde, bu reçeli kabından almak için gerekli olan kaşığı da sağ elinde tutan bir uşak betimlenmiştir. Bu tasvir, o dönemdeki Türk kahve içme ritüelinin bir parçası olması sebebiyle kahve fincanlarının yanında kullanılan kaşıkları da bir anlamda açıklamaktadır.

²⁴⁸ Türklerin, kahvelerine tatlandırıcı maddeler eklememelerine rağmen kahve içmeden önce ya da kahve ile birlikte yedikleri tatlı ürünlerden dolayı kaşık kullanmaları, Avrupalı ressamın kafalarında kurguladıkları Türk kahvesi imajında kahvenin yanında şekerlik kullanımını da beraberinde getirmiştir. Bilindiği gibi Türklerde, kahve ikramının yanında lokum ya da şekerleme sunmak için şekerlik tarzında tabaklar bulunur (Görsel 107) fakat Avrupalı ressamın çalışmalarına yerleştirdiği bu tarz şekerliklerin içinde genellikle küp şekerlerin olduğu gözlemlenmektedir. Viyana Schönbrunn Sarayı yönetiminden elde ettiğimiz anonim bir görselde (Görsel 100) ve Balthasar Denner’in ailesini tasvirlediği eserinde (Görsel 101), masalara yerleştirilen ve içlerinde küp şeker olan tabaklar (Görsel 100, 102) buna verilebilecek güzel örneklerdendir. Türklerin kahve ile birlikte küp şeker kullanma gibi bir alışkanlıklarının olmamasına rağmen Avrupalı ressamın resimlerinde kahvenin yanında bazen küp şekere yer vermeleri, bu ressamın hayali olarak kurguladıkları Türk kavramının bir uzantısı olabilir.



Görsel 99: Anonim, Kahve İçmeden Önce Yenen Reçelleri Taşıyan Uşak, oyma baskı, 1791, Tableau Général de l'Empire Ottoman, © Ömer M. Koç Koleksiyonu (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 142).



Görsel 100: Anonim, Sol elinde kahve fincanı tutan genç Türk hanımı, suluboya, 38x 29 cm, 18. yüzyılın ikinci yarısı, ©Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m.b.H., Schönbrunn Sarayı, Viyana, 2019 (Schönbrunn Sarayı yönetiminden).

Günümüzde Türk kahvesi sunumunda herhangi bir kaşık kullanılmamasından dolayı, Resim 27'ye ilk bakıldığında, seyircinin kafasında fincandakinin kahve olmadığı fikri oluşmaktadır. Fakat o dönemlerde Türklerde kahveden önce ya da kahve ile birlikte servis edilen ikramların yanında onlara eşlik eden bir kaşığın varlığı, Avrupa resimlerinde kahvelerin yanında kaşığın betimlenmesini sağlamış olabilir. Bunu en iyi örnekleyen resimlerden biri de Balthasar Denner'in²⁴⁹ kendisini ve ailesini kahve içerlerken resmettiği eseridir (Görsel 101). Van Loo'nun çalışmasında gördüğümüz kaşığın benzerinin bu görseldeki masada da fincanların yanında bulunması, yine resme

²⁴⁹ Balthasar Denner ile ilgili bkz. Schroeder, William (2004). Balthasar Denner (1685- 1749): Portrait Artist. *Mennonite Historian*, 30 (1), 1- 2.

ilk bakan kişide fincanlardakinin ne olduğu ile ilgili bir kavram karmaşası yaratmakta ve fincanlardakinin ne olduğu sorusu ön plana çıkmaktadır.



Görsel 101: Balthasar Denner, Denner Ailesi, tüyb, 64,3x 77 cm, yak. 1749, © Kunsthalle Hamburg, 2020 (Hamburg Kunsthalle Müze yönetiminden).



Görsel 102: Balthasar Denner, Denner Ailesi resminden ayrıntı, tüyb, 64,3x 77 cm, yak. 1749, © Kunsthalle Hamburg, 2020 (Hamburg Kunsthalle Müze yönetiminden).

Bu görseldeki fincanlarda ne olduğu ile ilgili ihtimaller sıralanacak olursa, öncelikle, fincanların kalın tabanlı olmaması²⁵⁰ ve masada, Avrupa'da o yüzyıllarda sıcak çikolata ve kahve için kullanılan ayaklı bir kabın bulunması, fincanlarda çay olma olasılığını büyük oranda ortadan kaldırmaktadır. Aynı şekilde, resmin sağ alt köşesinde, ressamın imzasının hemen üstünde görünen küp şekerlerin de bu

²⁵⁰ İngilizlerle ve Çinlilerle özdeşleşen çay kavramı için kullanılan porselenler de genellikle bu iki ülke ile anılmakta olup buralarda çay için tercih edilen fincanlar, genelde kalın tabanlı ve geniş ağızlıdır. Dolayısıyla da bu dönemde kullanılan çay fincanlarının çoğu, bu yapıya uygun tasarlanmışlardır (Wang, 2011, s. 16). Liotard'ın resimlediği çay setindeki fincanların tabanlarına bakıldığında, Denner ailesinin kullandığı fincanların tabanlarına göre daha kalın oldukları görülmektedir (Görsel 103). 18. yüzyıl Avrupa çay fincanları için bkz. Roethlisberger, Marcel (1985). Jean- Etienne Liotard as a Painter of Still Lifes. *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13, 109- 120.

fincanlarda sıcak çikolata olma ihtimalini azalttığı söylenebilir çünkü bilindiği gibi sıcak çikolata şekerli bir içecek olması sebebiyle ilave şeker ihtiyacı yoktur. Böylece masadaki içeceğin kahve olabileceği ihtimali netlik kazanmaktadır. Bunu en iyi şekilde ispatlayan bir başka nokta ise, masada en önde duran fincanın fal bakılması²⁵¹ amacıyla tabağına ters çevrilmesidir (Görsel 102). Fal kavramının kahve ile özdeşleşmesinden dolayı da bu resimdeki fincanlarda kahve olduğu ve masadaki kaşıkların kahve karıştırmak için kullanıldığı çıkarımına ulaşılabilir. Bu çıkarımdan hareketle de aynı döneme tarihlenen Van Loo'nun Resim 27'deki 'Türk Kıyafetli Kadın' portresindeki benzer kaşık kullanımının da kahve için kullanıldığını söylemek pek yanlış olmaz.



Görsel 103: Jean-Etienne Liotard, Çay Seti, tüyb, 37, 2x 51, 4 cm, yak. 1783, ©The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Roethlisberger, 1985, s. 118).

²⁵¹ Fal kavramının kökeninin Mezopotamya'ya kadar gittiği düşünülmekte olup Babil döneminde fal yazınlarının Yunanca ve Sanskritçeye çevrilerek Batı Avrupa'dan Çin'e kadar yayıldığı bilinmektedir (Gür, 2012, s. 203). İslamiyet öncesi Türklerde fal olgusunun oldukça yaygın olarak kullanıldığı, kürek kemiği falı, fincan falı, ateş falı gibi pek çok fal çeşidinin Türk kültüründe yer aldığı yazılı kaynaklarda görülmektedir. Örneğin, Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın yanındaki bilge şahsiyetin ismi 'İrkıl Ata' olup 'İrkıl' adının da falla ilgili olduğu düşünülmektedir (Alkan, 2012, s. 691). İslamiyetin kabulünden sonra ise İslam'ın etkisiyle fal kavramı daha farklı bir boyuta taşınarak kehanet, irafet, firaset, Kur'an falı gibi çeşitli türlerde kendini göstermiştir (Duvarcı, 1993, s. 19- 33). Osmanlı Devleti'nin 1516 ve 1517 yıllarındaki Mercidabık ve Ridaniye seferleri sonrasında Türk topraklarına girdiği bilinen kahve (Heise, 2001, s. 13), kahve falı bakmak gibi pek çok ritüelin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kahve falı kavramının Osmanlı sarayındaki cariyeler tarafından oluşturulduğu ve cariyelerin birisi hakkında dedikodu yapacaklarında bunu doğrudan söylemek yerine kahve fincanına bakarak söyledikleri ile ilgili rivayetler olmasına rağmen kahve falının kökeninin tam olarak nereden geldiği bilinmemektedir. Heise'ye göre, Avrupa'da kahve falına bakan kadınlardan ilk kez 1700'li yıllarda Londra ve Paris'te bahsedilmiş, hemen ardından Almanya'da da fala bakan kadınlar çoğalmaya başlamıştır (Heise, 2001, s. 60- 92). Buradan hareketle, Osmanlıdan Avrupa'ya 17. yüzyılın sonlarında gelen kahve (Ukers, 2009, s. 25- 26) sayesinde fal kavramının da yavaş yavaş Avrupa kültüründe yayılmaya başladığı söylenebilir.

Türklerde kahve ikramı yapanın ayrı, tepsiyi taşıyanın ayrı, lokum, şekerleme, vb. ikramı yapanın ayrı olması, kahve sunumundaki törenselliği beraberinde getirmektedir. Bu sebepten dolayı, Türk gelenek ve göreneklerinde önemli bir yere sahip olan ‘misafirperverlik’ kavramının vazgeçilmezi Türk kahvesi, gündelik hayatta tüketilen bir içecek olmasının yanında aynı zamanda insanların birbirleriyle sohbet etmek, sosyalleşmek amacıyla kullandığı ‘sosyolojik bir simge’ haline dönüşmüştür (Arda Onar, 2017, s. 214). Kadınlar arasındaki bir kahve ritüelinin törensel boyutunu oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvirleyen Vanmour’un ‘Kahve İçen Kadınlar’ adlı tablosu (Görsel 104), kahve ile ilgili yukarıda bahsedilen konuları özetlemesi açısından oldukça önemlidir.



Görsel 104: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101).

Eserde, kahve içip fal bakan kadınlar (Görsel 105) ve onlara kahve servisi yapan üç kişi görülmektedir. Bunlardan biri kahve tepsisini (Görsel 106), diğer ikisi de kahvenin yanında ikram edilen lokum ve şekerlemeleri tutmaktadır (Görsel 107). Ayaklı gümüş bir tepsi içinde sunulan bu ikramların üstüne beyaz kaşık ve çatal yerleştirilmesi, Türklerin kahve ritüelinde kaşığın kullanıldığını örneklemektedir.



Görsel 105: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101).

Görsel 106: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, tüyb, 37x 59 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101).

Görsel 107: Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar tablosundan ayrıntı, 18. yüzyılın ilk yarısı, 37x 59 cm, tüyb., ©, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 101).

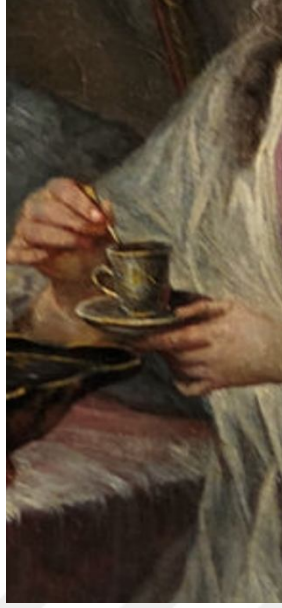
Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty²⁵² imzalı Madam (Kontes) Du Barry'nin²⁵³ tasvirlendiği bir başka çalışmada (Resim 28) ise, eserin orijinal isminde 'kahve' kelimesinin geçmesinden dolayı figürün fincanındaki içeceğin kahve olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu eserdeki bu kullanım, o dönem Avrupa'sında kahvenin kaşıkla sunulabileceği fikrini fazlasıyla kanıtlamaktadır (Görsel 108).

²⁵² Sanatçı bir aileden gelen Fransız Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty (1740- 1786), portre sanatında oldukça başarılı bir isimdir. Hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız ressam, yaptığı Marie Antoinette portreleriyle adını duyurmuştur (Hind, 1963, s. 309).

²⁵³ XV. Louis'nin Madam Pompadour'dan sonraki, en son gözdesi olarak bilinen Madam (Kontes) Du Barry (Jeanne Bécu) (1743- 1793), saraya girdiğinde, soylu olmayan, halktan bir ailenin kızıdır (Stein, 1996, s. 417). Madam du Barry'nin, Marie Antoinette ve saraydaki diğer kadınlar ile arası oldukça kötü olmasına rağmen sarayda ona destek veren isimler de vardır (Graham, 2016, s. 62). Madam du Barry ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hardy, Siméon- Prosper (1912). *Mes Loisirs: Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance (1764-1789)*. Paris: Librarie Alphonse Picard & Fils, 137- 138.



Resim 28: Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty, Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry, bakır klişe, 40, 3x 31, 5 cm, yak. 1770, ©, National Gallery of Art, Washington D. C (Stein, 1996, s. 420).



Görsel 108: Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty, Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry resminden ayrıntı, bakır klişe, 40, 3x 31, 5 cm, yak. 1770, ©, National Gallery of Art, Washington D. C (Stein, 1996, s. 420).

Resimde Madam Du Barry, üzeri beyaz bir tülle süslenmiş, aynalı makyaj masasının²⁵⁴ önünde, yeşile çalan koltuğunda otururken tasvirlenmiştir. Kendisine ikram edilen fincanının tabağını sol eliyle, fincanın içindeki kaşığı da sağ eliyle tutmaktadır. Giysisi ile aynı renk ve kumaştan başlığı ve işlemeli kırmızı ceketi ile elindeki siyah tepsideki kahveyi Madam du Barry'e veren, esmer tenli çocuğun adının Zamor²⁵⁵ olduğu bilinmektedir (Miller, 2008, s. 123). Bu dönem Avrupa

²⁵⁴ Makyaj masalarının diğer adı ile tuvalet masalarının ilk örnekleri, 17. yüzyılda görülmektedir. 18. yüzyıl örneklerinin üzerlerine katlanabilir aynalar yerleştirilerek bu masalar, tafta, ipek, saten gibi kumaşlarla süslenmişlerdir (Altıparmakoglu Sakarya, 2019, s. 651). Dolayısıyla bu dönemde sıkça karşılaşılan bu tasarımlara, çalışmamızda Resim 28'de Madam Du Barry'nin tasvirinde ve Johan Joseph Zoffany'nin Kraliçe Charlotte ve iki oğlunu betimlediği Resim 53'te de rastlanmaktadır.

²⁵⁵ Hindistan'ın Bengal eyaletinde doğan Zamor (1762- 1820), köle tüccarları tarafından satın alınarak, XV. Louis tarafından Madam du Barry'nin hizmetkârı yapılmıştır (Miller, 2008, s. 123; Weber, 2006, s. 60). Resimde sekiz, dokuz yaşlarında olan ve 'egzotik' kostümüyle servis yapan Zamor'un eğitimi ile kendi ilgilenen Madam du Barry, ona genelde abartılı kostümler giydirmiştir. Stein'e göre, bu sayede Zamor, 'harem ağası' edası ile Madam du Barry' e hizmet etmiştir (Stein, 1996, s. 420). Okuma yazmayı seven bir karakter olan Zamor'un monarşiye duyduğu nefret, Madam du Barry'nin karşı- devrimci yanı ile çatışmaktadır. Çakmak'a göre; Madam du Barry, özgür ruhta bir kadın olmasına rağmen karşı devrimci olması, geldiği sınıf ile ilgili değil, geldiği sınıfı inkar etmesi ile ilgilidir (Çakmak, 2007, s. 738). Monarşistlere para yardımı yaptığından dolayı Zamor, Madam du Barry'i Devrim Mahkemesine şikayet etmiş ve Madam du Barry idama çarptırılmıştır. "Birkaç dakikacık daha yaşamama izin verin bay cellat" sözleri ile Madam du Barry'nin idamı gerçekleştirilmiştir (Çakmak, 2007, s. 738).

resimlerinde, gerçek hayatta fazlaca karşılaşıldığı için siyahi tenli peyk kullanımı oldukça sık karşımıza çıkmaktadır.

Omuzlarındaki gri saçlarını ortadan iki yana ayırarak ören Madam du Barry, üzerine yakası göğsüne kadar açık olan elbisesini kapatan, hakim yakalı, kolları fırfırlı geceliği anımsatan bir giysi giymiştir. Madam du Barry'nin bedeni, kendisine kahve uzatan Zamor'a dönük olmasına rağmen başı ve gözleri seyirciye doğru bakmaktadır. Arka fon olarak, Madam du Barry'nin odasının beyaz kaplama duvarı ve ucunda püskülü olan, dökümlü, sarı perdesi görülmektedir.

Eser, form olarak kapalı olmasına rağmen, kompozisyon düzeni açısından açıktır. Bu bağlamda, tabloda kahve servisi yapan Zamor figürünün yarıda kesilmesi, seyircide eserin resim dışında da devam ettiği hissini uyandıran en önemli etkidir. Dolayısıyla da seyirci üzerinde bir bitmemişlik hissi oluşturmaktadır. Asimetrik dengeye sahip olan resmin ana figürünün kahveyi alırken hafif şekilde eğilmesi ile oluşan diyagonalik resmi hareketlendirmektedir. Eserin, iç mekan tasarımı olarak çalışılmasından ve resimde gözüken herhangi bir pencere, kapı gibi doğal ışık sağlayabilecek bir unsurun bulunmamasından dolayı, resim yapay ışık ile aydınlanmaktadır. Figür, sağ tarafından gelen ışık ile aydınlanmakta olup, özellikle arka fonda ve Madam du Barry'nin yansımasının görüldüğü makyaj aynasında bu ışığın sağladığı gölgelendirmeden faydalanılmıştır.

Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty'nin 1775 tarihli 'Versay Sarayında Harp Çalan Marie Antoinette' isimli çalışmasında²⁵⁶ betimlediği Marie Antoinette ile bu eserde tasvirlediği Madam du Barry'nin, üslupsal olarak paralellik göstermesi, sanatçının resimlerinde belli kalıpların dışına çıkmadığını göstermektedir. Ressamın, bu eserde Türk kavramına dair kahveden başka bir öge kullanmamasından, Türk imgelemine gönderme yaptığı başka bir çalışmasının bulunmamasından ve Osmanlı topraklarını ziyaret edip etmediğinin bilinmemesinden dolayı kahve kavramını başka sanatçıların çalışmalarından esinlenerek kullandığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda

²⁵⁶ Bu resim için bkz. Duron, Jean (ed.) (2007). *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*. Wavre: Mardaga, 2.

kahvenin, XV. Louis zamanında Fransa sarayında büyük beğeniyle içilmesi de (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 101, 103; Germaner ve İnankur, 2002, s. 276) sanatçının kahveyi aristokratik bir boyuta taşımasına ve sarayda konu edilen Madam du Barry tasvirinde kahveden faydalanılmasına neden olmuştur. Kralın Madam du Barry'den önceki gözdesi Madam Pompadour'un (Resim 29) Fransa'daki Türköri akımının öncü isimlerinden olması ve kendisini Türk gibi resmettirmesi (Stein, 1997, s. 167), hiç şüphesiz Madam du Barry üzerinde de önemli bir rol oynamıştır.

Bilindiği gibi, 18. yy Avrupa'sı önce Barok ve Rokoko ardından onlara tepki olarak doğan Neoklasizm akımlarına tanıklık etmiştir (Gözmen Çetin, 2018, s. 331). Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty'nin de pek çok eserinde, doğadaki bazı bitkilerden, asmalardan ve deniz kabuklarından esinlenerek şekillenen Rokoko anlayışı hissedilmektedir. Ayrıca, 18. yüzyıl süslemelerine bu doğal formların figüratif sanata kopyalanmış hallerinin yansımalarının yanında bu formların, bu dönemdeki saç stilleri üzerinde de benzer etkilerinin olduğu görülmektedir (Feldman, 1985, s. 190). Dolayısıyla, 18.yy Avrupa'sındaki kadın saç stillerine bakıldığında, Rokoko tarzına paralel olarak oldukça abartılı topuzlar, iri şapkaların altından çıkan bukleler görülmektedir. Madam du Barry'ninki gibi iki yana ayrılan örgü şekli pek görülmez. Figürün saçında böyle bir uygulamaya gidilmesi, Rokoko'nun abartısından Neoklasik anlayışın sadeliğine ve Neoklasik akımın gerektirdiği gibi antik çağ sanatının örgü saçlı figürlerine yönelişi akıllara getirmektedir. Bilindiği gibi XV. Louis'nin gözdesi Pompadour, Rokoko tarzını benimserken (Boer, 1998, s. 104) onun halefi Madam du Barry, Rokoko'ya göre daha sade hatlara sahip Neoklasik üslubu tercih etmiştir (Stein, 1996, s. 420).

Ressamın, eserinde siyahi hizmetkarı ile hanımını resmetmesi ve bunu yaparken de ana figüre kahve içirmesi Doğu'ya yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Özellikle kahvenin o dönem Fransa'sında Türkler ile özdeşleştirilmesi dönemsel olarak sanatçının Türk algısına pek de yabancı olmadığını göstermektedir. Bu nedenle, d'Agoty'nin kafasındaki Türk algısından dolayı eserde Avrupa saç modellerinden uzaklaşarak farklı bir anlayışa gittiği de söylenebilir. Aynı dönemde Leydi Montagu'nun Osmanlı kadını anlatırken saçlarını ördüğünden bahsetmesi,

ressamın zihninde Türk imgesinin bu doğrultuda olmasına sebebiyet vermiş olabilir. Montagu, saç örgüsünün, Türk kadınlarının haremdeki gündelik aktivitelerinin bir parçası olduğunun ve hanımların saçlarının cariyeleri²⁵⁷ tarafından örüldüğünün altını çizmiştir (Lady Montagu, t.y., s. 37). Boer ise, saç örgüsünün Türk kadınları arasında sosyo- kültürel anlamda bir ‘yerleşikliğinin’ olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Boer, Doğu’da saç örgüsünün kadınlar arasında evlilik hazırlıklarının bir parçası²⁵⁸ olduğuna da değinmiştir (Boer, 2004, s. 72). Ressamın, Madam du Barry’i elinde kahvesini tutarken kocaman bir Rokoko topuzu ya da Rokoko şımarıklığını ifade eden lülelerden faydalanarak resmetmediğini, belki de kafasındaki saç örgülü Türk kadını imgelemine kullandığını söyleyebiliriz.

Resmi Rokoko anlayışından Neoklasik anlayışa taşıyan nokta ise, Fransız İhtilali’nin eşiğindeki bir dönemde eserin ırksal kimlik kavramlarına gönderme yapmasıdır. Eserde aristokratik bir ortamda, dekoratif bir objeymiş gibi resmin kenarına sıkıştırılan siyahi hizmetkar, duruşu, itaatkar bakışları ve kompozisyonun içindeki yerleştirilişi ile alt sınıfı sembolize etmektedir. Hizmetkarına doğru bakmayan, saraya sonradan geldiği için doğuştan soylu olamamanın verdiği eziklikle aristokrat bir ortamda yaşamını sürdürmeye çalışan Madam du Barry ise üst sınıfın sembolüdür. Kölelik kavramı, her dönemde var olan bir olgu olmasına rağmen kıtalararası köle ticaretinin sistematik bir hale gelmesi, 15. yüzyılın sonu ile 16. yüzyılın başına denk gelmektedir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise bu alandaki en önemli isimler İngiltere, Fransa ve Hollanda olmuştur (Uluerler, 2018, s. 73). Bu resimdeki Zamor ayrıntısı, özellikle Fransa’nın Afrika’daki sömürgecilik anlayışı ve bunun doğal sonucu olan Afrika köleciliğine güzel bir örnektir. Aslında Zamor Hindistan’ın Bengal eyaletindedir (Miller, 2008, s. 123; Weber, 2006, s. 60), Afrika kökenli

²⁵⁷ Boer, Montagu’nun haremdeki cariyelerin hanımlarının saçlarını ördüğünü, kadınların kendi ya da başkalarının saçlarını örmediğini yazmasından yola çıkarak saç örmenin sınıfsal bir ayrım ile ilgili olabileceğini ileri sürmüştür (Boer, 2004, s. 72). Edward Lane daha da ileri giderek saç örgüsünün orta ve üst sınıf kadınlar için olduğu konusunda net bir tavır sergilemiştir (Lane, 1860, s. 570).

²⁵⁸ Bilindiği gibi Türklerde eskiden, kadınlar arasındaki saç örgülerinin bazı anlamları bulunmaktadır. Uygur kültüründe, evlenmemiş kızların saçları tekli örülürken evlendikten sonra kızlar saçlarını bir çift olarak örmüş, saçın çift olarak örülmesi de o kültürde kadının evli olduğunu sembolize etmiştir (Tanrıdağlı, 2000, s. 47).

değildir. Yine de ressam Zamor gibi siyahi bir peyk üzerinden o dönem Fransasındaki Afrika varlığına ve tüm sömürgecilik faaliyetlerinin yürütüldüğü ülkelere bir nevi gönderme yapmıştır. Çalışmamızda daha önce Resim 19'da Jonathan Richardson'ın 'Türk Giysileri İçinde Leydi Mary Montagu ve Peyk'ini betimlediği tablosunda da bir İngiliz gözüyle siyahi peykin kompozisyonun içinde Montagu'dan daha geride resmedildiği görülmüştü. Ayrıca, Resim 19'da ve Resim 28'de hanımlarına hizmet eden peykların kırmızı giysiler içinde tasvir edildikleri gözlemlenmektedir. Ressamların, peykların kıyafetlerinde kırmızı rengi kullanmalarının nedeni, basit bir şekilde düşünüldüğünde, hanımlarının hizmetkarları için bu renkte giysiler tercih etmelerinden²⁵⁹ dolayı ressamın bu gerçekliği aynen resme aktarmasıdır. Fakat, giysilerdeki kırmızı kullanma nedeni daha metaforik bir yaklaşımla ele alındığında, kırmızı rengin resimsel manada genelde tehlike ve yasakların belirtilmesi için kullanıldığı (Akyüz, 2014, s. 383) da göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının kölelik anlayışına gösterdiği bir başkaldırı ya da bu durumu resim üzerinden daha dikkat çekici bir hale getirme isteğinden kaynaklanmış olabileceği de düşünülebilir.

Türk kahvesi kavramının Avrupalılar arasında bir Türk imgesi olarak kullanıldığı diğer bir örnek de Charles André van Loo²⁶⁰ imzalı, 'Kahve İçen Sultan' tablosudur (Resim 29). Resimde adından da anlaşıldığı üzere sultan gibi giyinen ve Madam de Pompadour²⁶¹ olduğu bilinen (Geczy, 2013, s. 63; İnankur, 2002, s. 276) bir kadın, sarı yer minderinin üzerinde, sağ ayağını uzatarak, sol ayağını da dizden kıvrıyarak oturmaktadır. Sol eli ile ucu hemen yanındaki sehpanın üzerinde, beyaz

²⁵⁹ Stein'in 'egzotik' olarak nitelendirdiği kostümle servis yapan Zamor'un giysilerini, Du Barry seçmekte ve genelde de onun için abartılı kostümler tercih etmektedir (Stein, 1996, s. 420).

²⁶⁰ Charles André van Loo (1705- 1765), diğer adıyla Carle van Loo, Flaman kökenli sanatçı bir aileden gelmekte olup Nice'te doğmuştur. Roma'daki eğitiminin ardından Paris'e giden sanatçı, XV. Louis'in baş ressamı olmuş ve döneminin ünlü isimlerini resmetmesi ile ünlenmiştir (Rogal, 2002, s. 221).

²⁶¹ Orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Paris'te doğan ve Pompadour markizi olmasından dolayı Madam de Pompadour olarak anılan Jeanne- Antoinette Poisson (1721- 1764), XV. Louis'nin en ünlü gözdesi olmuştur (Algrant, 2002, s. 3). 1745 yılından 1764 yılında ölene kadar XV. Louis'ye eşlik eden Pompadour, Fransız Aydınlanması'nın güçlü isimlerindedir (Goodman, 2000, s. 1). Eğitilmiş bir kadın olarak, politika, moda gibi pek çok alanda söz sahibi olan Pompadour, sanatta Rokoko tarzına olan düşkünlüğü ile bilinmektedir (Boer, 1998, s. 104).

mendilin²⁶² yanında duran tütün çubuğunu, sağ eli ile de kendisine uzatılan kahve fincanını tutmaktadır. Eserde, Madam Pompadour'un sağ çaprazında da, ona kahvesini uzatan esmer tenli, dizlerini hafif kırarak eğilmiş hizmetkarı resmedilmiştir.

Madam Pompadour'un üzerinde kırmızı bir şalvar, bele kadar inen sarı, birit ilikli, V yakasından iç gömleği görünen beyaz bir elbise vardır. Bu elbisenin kollarından figürün beyaz iç gömleği çıkararak volan yapmaktadır. Belinde Liotard resimlerinden görmeye alışık olduğumuz iki yuvarlak tokası olan, altın sarısı bir kemer bulunmaktadır. Beyaz elbisesinin üzerine kısa kollu, resimde kadife gibi duran, mavi bir üstlük giymiştir. Başındaki halayık şeklindeki beyaz serpuşunun üstüne kırmızı bir gül takan figür, boğazındaki gerdanlığı, kulağındaki küpesi ve serpuşunun altından çıkan ve beline kadar uzanan kumral, uzun, dalgalı saçlarına taktığı bir sıra boncuk dizisi ile oldukça sade ve zarif görülmektedir.

²⁶² Bir Türk balosunda (bal à la turque) kral mendilini, sıradan Türk geleneklerini severek hayata geçiren Pompadour'un önüne attığında, tüm salon 'mendil düştü' diye bağırmıştır. Geczy, bu olayı aktardığı eserinde bu ritüelin, Türklerde sultanın gözdesini seçerken kullandığı bir yöntem olduğundan bahsetmektedir (Geczy, 2013, s. 63- 64; Durrell, 1987, s. 36). Genelde Avrupalıların literatürüne bu şekilde giren bu mendil ritüeli, muhtemelen bu resimde de Türk geleneklerine yapılan sembolik bir gönderme olarak kullanılmıştır. Fakat böyle bir geleneğin gerçek harem hayatında yeri olmadığını düşünen Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı* adlı eserinde, yabancı kaynaklardan aldığı bir alıntıyı paylaşarak, Avrupalıların bu ritüeli, Geczy'nin bahsettiği gibi kabul ettiğine değindikten sonra Montagu'nun Hafsa Sultan'dan duyarak mektuplarında paylaştığı bir bilgiye yer vermiştir. Buna göre, sultan gözdesi olarak seçtiği kızı mendil atarak değil, harem ağası aracılığı ile haber vererek bilgilendirmektedir (Uzunçarşılı, 2014, s. 137).



Resim 29: Charles André van Loo, Kahve İçen Sultan, tüyb, 120x 127 cm, 1755, ©, Hermitage Müzesi, St. Petersburg (Geczy, 2013, s. 64).

Madam Pompadour'un sağ çaprazında duran ve ona kahvesini uzatan hizmetkarı, çalışmamızdaki diğer esmer tenli peyk örneklerinde olduğu gibi (Resim 19 ve 28) kırmızı renkli bir üstlük ile resmedilmiştir. Figür, bunun içine de Madam Pompadour'unkine benzer, kollarından volanlı iç gömleği çıkan, V yakalı, beyaz bir elbise giymiştir. Sağ eliyle gümüş görünümlü kahvedanlığı tutarken, sol eliyle de Madam Pompadour'a kahvesini uzatmaktadır. Başında Madam Pompadour'un başında da benzeri görülen halayık şeklinde beyaz bir serpuş vardır fakat bu başlıkta Pompadour'un başındaki gibi gül yoktur. Ayrıca taktığı tek dizi inci gerdanlığı ve küpesi Madam Pompadour'un taktıklarına göre biraz daha sıradandır.

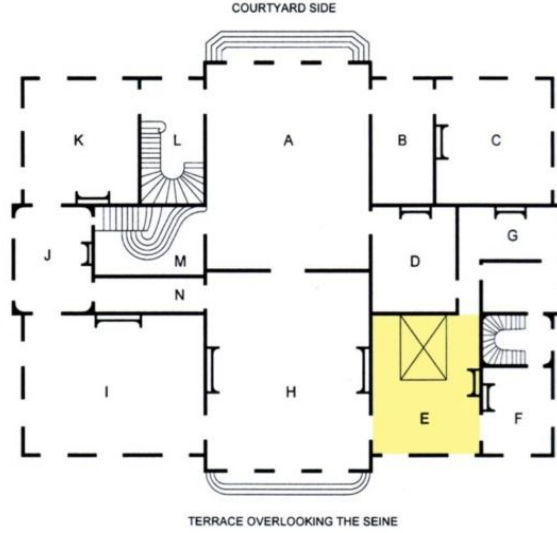
Resim, dekorasyonu itibari ile ihtişamlı bir konağın ya da haremin bir odasında geçiyormuş izlenimi vermektedir. Arka fondaki sarı dökümlü perde, bu dönem Avrupa resimlerinin vazgeçilmez unsuru olarak bu resimde de karşımıza çıkmaktadır. Bu perdenin takılı olduğu pencerenin camındaki dört köşesine kareler yerleştirilmiş sekizgen şeklindeki süslemeler, resme görsel olarak estetik bir ifade kazandırmıştır. Ayrıca, pencere pervazında duran cam bir vazonun içine pembe ve beyaz renkli çiçeklerin yerleştirilmesi de odada bir bahar havasının esmesine yol açmıştır. Bu hava, eserde kullanılan pastel renkler sayesinde de perçinlenmektedir. Çalışmada, sıcak renklerin yoğun olarak kullanılması, bu pastel tonlama sayesinde gözü yormamaktadır. Pencereden gelen doğal ışık kaynağı odayı aydınlattığı gibi resme de hakimdir. Madam Pompadour'un sağından gelen bu ışık, Pompadour'un sağ tarafa doğru dönerek oturmasından dolayı figürün sol profilini de aydınlatmaktadır. Ayrıca, ışığı arkadan alan hizmetkarın gölgesi de bu nedenle Madam Pompadour'un sağ bacağına ve halıya düşmektedir.

Resim, kapalı kompozisyon düzeni ile yapılmış olup figürlerin dağılımı itibariyle oldukça dengelidir. Yüzeyin çizgisel organizasyonu bağlamında, dikey ve yatay çizgilerin çoğunlukta olduğu bir eserdir. Fakat bu uygulama, resmi hareketsiz kılmamıştır çünkü Madam Pompadour'un elindeki tütün çubuğunun duruşu, perdenin verev olarak katlanarak açılması gibi diyagonallik gösteren öğeler resme yedirilmiş, bu da resmin hareketlenmesine yardımcı olmuştur.

Van Loo'nun Madam Pompadour'u betimlediği pek çok portre çalışması vardır. Fakat bunlardan sadece Madam Pompadour'un Van Loo'ya sipariş verdiği bu eser (Boppe, 1998, s. 102) Türk temalıdır. Madam Pompadour'un Bellevue Şatosu'ndaki²⁶³ yatak odası kapı üstü bezemesi olarak tasarlanan bu tablo, 'çift'

²⁶³ XV. Louis'nin son gözdesi Madam Pompadour'a 1751 yılında hediye ettiği bu şatonun (Scott, 2005, s. 264) planına bakıldığında (Görsel 109), markizin yatak odasında olduğu bilinen Resim 29'daki ve Görsel 110'daki kapı süsü bezemelerinin (Williams, 2015, s. 102), büyük ihtimalle bu yatak odasındaki (E) giyinme odası gibi kullanılan alanın (F) giriş kapısının ve hemen onun karşısındaki yemek odasına (H) açılan kapının üzerinde yer aldığı düşünülebilir. Odanın Türköri stilli dekorasyonuna (Stein, 1994, s. 30- 31), dengeli ve simetrik bir anlayış kazandıran bu süslemelerin haricinde, Williams'tan öğrendiğimize göre, bu şatonun planında 'K' harfi ile gösterilen müzik odası için Jean- Baptiste- Marie Pierre'in (1714- 1789) yaptığı 'Türk' konulu bir başka kapı üstü bezemesi daha bulunmaktadır. Bu resim için bkz. Williams, Haydn (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 103. Bu resimlerin dışında, yapısal olarak şatonun büyük oranda tahrip olmasından dolayı şatodan günümüze pek fazla bir bölüm ulaşmamıştır (Williams, 2015, s. 102).

olarak yapılmıştır (Williams, 2015, s. 102). ‘Kahve İçen Sultan’ bezemesinin eşi olan diğer çalışmada ise Van Loo, nakış gergefinin başında oturan kadınları tasvir etmiş olup bu eserde de aynı teknik ve üslubu kullanmıştır (Görsel 110).



A: Giriş, B: Muhafız Odası, C: İsviçre muhafızları odası, D: Ön oda, E: Pompadour'un yatak odası, F: Giyinme odası, G: Kütüphane, H: Yemek odası, I: Salon, J: Küçük galeri, K: Müzik odası, L: Arka merdivenler, M: Büyük Merdiven, N: Tuvalet ve saklama alanı.

Görsel 109: Bellevue Şatosu Planı (Scott, 2005, s. 264).



Görsel 110: Charles André van Loo, Nakış Yapan Sultan, tüyb, 120x 127 cm, 1755, ©, Hermitage Müzesi, St. Petersburg (Stein, 1996, s. 426).

Carle van Loo olarak da bilinen Charles André van Loo'nun (Williams, 2015, s. 103), hem Türk kavramına hayali bir bakış açısıyla yaklaşan hem de Türk kavramını gerçekçi bir şekilde yansıtan eserleri bulunmaktadır. Hayatı ile ilgili sınırlı bilgiye sahip olduğumuz sanatçının Türk topraklarına gelip gelmediği ile ilgili elimizde bir veri bulunmamakta olup Doğu'ya yolculuk yapan Avrupalı ressamı ile ilgili pek çok kaynak²⁶⁴ arasında da Van Loo'nun adına rastlanmamaktadır. Bu noktadan hareketle, yaptığı kurgusal resimler de göz önünde bulundurulduğunda sanatçının, genelde Türk kavramı ile ilgili tuvale yansıttıklarını diğer sanatçılardan ya da Türk topraklarına gelen seyyahların²⁶⁵ yazdığı seyahatnamelerden edindiği bilgiler ışığında gerçekleştirdiği yargısına varabiliriz. Özellikle sanatçının, bu dönemde kadın dünyasını bir kadın olarak en iyi anlatan isim olan Leydi Mary Montagu' nun yazdığı mektuplardan faydalanmış olması oldukça muhtemeldir. Çünkü erkek bir ressamın, kadın dünyasını böylesi gerçekçi bir ifade ile tuvale taşıması ancak kadınların ortamına girmiş bir kadının anlatımlarına dayanarak gerçekleşebilir. Fakat, tabloda tasvir edilen ana figürün Türk olmamasına ve resmedilen konunun Osmanlı sarayı ya da konakları hayal edilerek yapılmış olmasına rağmen tablonun oldukça gerçekçi unsurlara sahip olması, sanatçının kulaktan dolma bilgilerle eserini yapmak yerine, Madam Pompadour gibi Türk kavramı ile yakın bir ilişki içinde olan markizin Osmanlı topraklarından gelen kıyafet, tütün çubuğu gibi hediyelerle poz vermiş olabileceği fikrini de

²⁶⁴ Bu konu ile ilgili bkz. Demirarslan, Deniz ve Savcın, E., Begüm (2017). 17- 20. Yüzyıl Arası Resim Sanatı Örneklerinde İstanbul Tasvirleri ve Kentsel Bellek. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 2 (1), 123- 140; Boppe, Auguste (1998). *XVIII. Boğaziçi Ressamları*. (1. Baskı). (Çev. Nevin Yücel Celbiş). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.; Makzume, Erol, Kocabaşoğlu, Esra (2004). Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) Kral'ın Doğu'daki Ressamı. *Toplumsal Tarih*, 122, 122- 124.

²⁶⁵ 15- 17. yüzyıllar arasında Türk topraklarına gelen ve gördüklerini seyahatnamelerine aktaran isimler arasında Pero Tafur (1410- 1487), Hans Dernschwam (1494- 1568), Pierre Belon (1517- 1564), Ogier Ghislan Busbecq (1522- 1592), Stephan Gerlach (1546- 1612), Salomon Schweigger (1551- 1622), Philippe du Fresne Canaye (1551- 1610), Pietro della Valle (1586- 1652), Jean Baptiste Tavernier (1605- 1689), Jean de Thévenot (1633- 1667), Joseph Pitton de Tournefort (1656- 1708) gibi isimleri sayabiliriz. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kılınç, Aslıhan (2020). XV- XIX. Yüzyıllar Arası Batılı Seyyahların Gözünden Değişen Türk İmgesi, Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul ve Ayasofya. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi (ATDO)*, 7 (3), 1842- 1866; Uçar, Gülsün (2017). 17. Yüzyıl Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Kadını. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, 1 (1), 100- 110.

düşündürmektedir. Bu nedenle, sanatçının hem gerçek öğeleri görerek hem de esinlenme yoluyla bu eserini gerçekleştirdiği söylenebilir.

Bu noktada, Madam Pompadour'a hediye olarak geldiğini düşünebileceğimiz tütün çubuğunun resimde kullanılması oldukça manidardır çünkü o dönem Avrupa'sında, tanınan bir kadının tütün çubuğu ile resmedilmesi, tütünün Avrupa'da ne kadar yaygınlaştığının bir kanıtıdır. Jirousek'e göre, Avrupalılar için Osmanlılar ile özdeşleştirilen tütün çubuğu kavramı, harem hayatının rahatlığını gözler önüne sermektedir (Jirousek, 2019, s. 164). Ayrıca, Étienne Jeaurat'ın²⁶⁶ 'Sarayda Kahve İçen Kadınlar' eserinde (Resim 30), kadınların hemen önünde yerde duran nargileler, Avrupalı sanatçıların sadece tütün çubukları ile değil nargile kavramı ile de tanıştıklarını kanıtlamaktadır.

²⁶⁶ Fransız ressam ve gravürçü Etienne Jeaurat (1699- 1789), Nicolas Vleughels' in (1668–1737) öğrencisidir. Académie de France'ın yöneticisi olan Vleughels'in, Jeaurat üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur (Liedtke, 1984, s. 35). Jeaurat, edebiyata olan ilgisi sayesinde kentsel yaşam sahnelerini, sokak dramalarını eserlerine taşımış ve tür ressamcılığı ile ünlenmiştir. İşçi sınıfının hayatından, dilinden ve adetlerinden ilham alan bir edebiyat topluluğuna üye olması sebebiyle Jeaurat'ı ünlü oyun yazarı Jean Joseph Vadé ile özdeşleştiren Diderot (1713- 1784), Jeaurat için 'resmin Vadési' yakıştırmasını yapmıştır (Stein ve Holmes, 1999, s. 88). Bu konu ile ilgili bkz. Diderot, Denis (2013). *Paris Salon Sergileri 1759- 1761- 1763*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 173; Etienne Jeaurat ile ilgili ayrıca bkz. Puychevrier, M., Sylvain (2010). *Le Peintre Etienne Jeaurat : Essai Historique Et Biographique Sur Cet Artiste (1862) Broché*. Montana: Kessinger Publishing.



Resim 30: Étienne Jeaurat, Sarayda Kahve İçen Kadınlar, tyb, 77x 65 cm, 18. yy, © zel Koleksiyon (Boppe, 1998, s. 83).

Jeaurat'ın 'Sarayda Kahve İçen Kadınlar' isimli tablosunda (Resim 30), orijinal isminde saray adının geçmesinden dolayı bir Türk sarayı düşünülerek betimlenen bir mekanın bir odasında tasvirlenen üç kadın görülmektedir. Kadınlardan ikisi otururken, diğeri ayakta tasvir edilmiştir. Resmin merkezinde, üstüne beyaz koyun postu serili bir minderin üzerinde, bağdaş kurmuş bir şekilde oturan, sol elini bağdaş kurduğu bacaklarının üzerine koyan, sağ eli ile de kahvesini tutan bir kadın figür görülmektedir. Kahverengi pabucunun üzerine giydiği çizgili, gri şalvarının birazı, sarı renkli, çizgili iç entarisinin altından gözükmekte olan figür, bu elbisenin üzerine, şalvarı ve iç elbisesi ile aynı tarzda çizgileri olan yeşil bir elbise daha giymiştir. Bu üst elbisesinin oyuntulu yakasından içine giydiği elbisesinin bir kısmı gözükmekte, aynı şekilde kollarından da sarı iç elbisesinin kol uçlarının volan yaparak çıktığı görülmektedir. Figürün başında ise, alın ortasına bir mücevher yerleştirilmiş ve siyah bir sorguçla zenginleştirilmiş, sarı renkli bir serpuş bulunmaktadır. Figür hemen sağ tarafında bulunan diğerk kadın figüre doğru bakmaktadır. Yerden yükseltilmiş ve üzerine beyaz bir şilte serilmiş bir minder üzerinde oturan bu figür ise, içine giydiği yeşil iç elbisesi, onun üzerindeki kolları volanlı, yakası oyuntulu sarı elbisesi ve kırmızı sorguçlu, arkasına halayık tarzında bağladığı serpuşu ile elindeki mavi renkli gergefi tutmaktadır. Nakış işleyen bu figürün oturduğu yerin hemen sağ tarafında da nakış için gerekli olan rengarenk ipleri görülmektedir. Tablonun sağ tarafında, bu figürlere doğru bakan, onlara hizmet eden hizmetkarları bulunmaktadır. Bu figür, elinde ayaklı, küçük bir sunum tabağı içinde, zarfa yerleştirilmiş gibi görünen bir fincan Türk kahvesi tutmaktadır. Figür, çıplak ayaklarının üzerine dökülen mavi şalvarının üzerine kolları volanlı kırmızı bir elbise giymiştir. Bu kırmızı elbisenin içine giydiği iç elbisesinin bir kısmı da kırmızı elbisesinin etek uçlarından çıkmıştır. Figür, başına da beyaz destar sarılı yeşil bir serpuş takmıştır.

Ara ara açık ve koyu mavi renkli karolarla döşenmiş zeminin merkezinde kahverengi bir paspas ve onun üzerinde de kırmızı renkli bir nargile bulunmaktadır. Bu paspasın sol çaprazında ise belli bir bölgesi siyah tüylü olan, kırmızı tüylü bir papağanın üzerine oturduğu, gövdesinde papağanın oturması için yatay çubuklar bulunan, kahverengi, ayaklı bir tünük görülmektedir.

Odanın köşesine yerleştirilen yer minderlerinin üzerine oturan figürlerin her ikisinin de arkasında kahverengi duvar kaplamalarına yerleştirilen parmaklıklarla küçük karelere ayrılmış pencereler bulunmaktadır. Seyircinin tam karşısına denk gelen pencereden, beyaz bulutlarla kaplı, mavi gökyüzünün altında tek kubbeli, tek minareli, tek şerefeli bir cami ve hemen solunda da küçük bir ev görülmektedir.

Resim teknik açıdan, kapalı kompozisyon düzeninde, hizmetkarın ve tüneğin resme kattığı dikey yönlerin yanında papağanın ve yeşil elbiseli, elinde kahve ile betimlenen figürün duruşu gibi ifadelerin seyircide diyagonalite hissi uyandırdığı, kapalı bir form anlayışı benimsenen, bir iç mekan tasarımıdır. Resim ışık anlayışı bağlamında, insanda ilk bakışta, figürlerin arkasında bulunan pencerelerden dolayı ışık kaynağı olarak doğal bir ışığın tercih edildiği fikrini uyandırsa da resimde sol arka taraftan gelen yapay bir ışık söz konusudur. Bu ışık, resme dengeli bir şekilde dağılarak figürleri doğrudan aydınlatmaktadır. Figürlerin giysilerinde kullanılan sıcak renkler, her figürde yer alan tek bir soğuk renkle dengelenmiş, böylece figürler tekdüzelikten çıkarak daha hareketli, daha vurucu bir hale gelmişlerdir. Bu, elinde kahve tutan kadının yeşil elbisesi ile, hizmetkarın mavi şalvarı ile, en soldaki figürün de açık yeşil iç elbisesi ile gerçekleştirilmiştir.

Jeaurat, Türk topraklarına gelmediği halde Türköri sahneleri yapan bir ressam olarak (Germaner ve İnankur, 2002, s. 18), bu resimde kadınların yer aldığı bir iç mekan çalışması gerçekleştirmiştir. Oldukça gerçeğe yakın bir şekilde tasvirlenen iç dekor, arka plan ve figürler, Türkleri yerinde ziyaret etmemiş, kulaktan dolma bilgiler ışığında ve diğer ressamlardan aldığı ilhamla eserini gerçekleştirmiş bir sanatçı için oldukça başarılıdır. Jeaurat'ın Madame de Pompadour'un resmi ressamı olan François Boucher (1703- 1770) ile çağdaş olmasından dolayı (Goodman-Soellner, 1987, s. 41), Boucher'in yaptığı Madam de Pompadour resimlerinden esinlenerek bu resimde, Türkler ile yakından ilgilenen bir isim olan Madam de Pompadour'u resmetmiş olabileceği düşünülebilir. Goodman- Soellner'den Jeaurat ve Boucher'in tanışıyor olduklarını ve Boucher'in Resim 29 ve Görsel 110'un ressamı Carle van Loo'nun atölyesinde çalışmış olduğunu öğrenmekteyiz (Goodman- Soellner, 1987, s. 48). Boucher'in Van Loo'nun atölyesinde çalışması,

Boucher'in Van Loo'dan etkilenmiş olabileceği ve bu etkinin de Jeurat'ın sanat anlayışına yansımış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Çünkü Resim 29'daki ve Görsel 110'daki Türk temalı Madam de Pompadour tasvirlerinin Jeurat'ın kompozisyonu ile gerek kurulum gerekse tarz açısından benzeştiği açıktır. Görsel 110'da nakış işleyen kadınların tasvir edilmesi, Resim 29'da Madam de Pompadour'un tütün çubuğu ile betimlenmesi, Resim 30'daki Jeurat'ın eserinde farklı şekillerde kendilerine yer bulmuşlardır. Özellikle tütün çubuğunun, Jeurat'ın tablosunda nargileye dönüşmesi ilginçtir. Nargile kavramının kökeninin Hindistan olduğu, sonrasında İran ve Arap topraklarına yayılarak buradan 16. yüzyılda Osmanlı topraklarına, oradan da Batı'ya geçtiği bilinmektedir (Özkan Sarılı, 2019, s. 106). Sanatçının içinde Türk figürlerin bulunduğu Türk dekorlu bir odaya nargile yerleştirmesi, nargile kavramının Batı'ya Osmanlı'dan geçmesinden dolayı muhtemelen sanatçı tarafından bir Türk imgesi olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Ayrıca, resme bir papağan yerleştirilmesi, Doğu egzotizmine yapılan bir vurgu olarak kabul edilebilir. Osmanlı topraklarına hiç gelmeyen Jeurat'ın hayalinde çizdiği Doğu kavramının içinde bu tarz egzotik hayvanların olması, bir anlamda sanatçının kurgusal imgeleminde oluşturduğu senaryodan kaynaklanmaktadır. Türk topraklarına gelse bile böyle bir sahneyi etüt etme imkanı bulamayacak olan sanatçının, gerçeğe oldukça yakın bir tasarım ortaya koyması bu sahneyi doğrudan etüt edemese de bu eserden önce yapılan çalışmaları iyi etüt ettiğinin bir göstergesidir.

4.3. Kurgusal Tasarım Sahneler

Avrupalıların, Türkleri konu alan Türk operalarına gittiği, ellerinde Türk kahveleri ile Türk gibi resmedildikleri, başka bir deyişle Avrupa'da Türk etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği ve Türköri kavramının oluştuğu bir dönemde, Avrupalı sanatçıların Türkleri konu eden çalışmaları zirveye ulaşmıştır. Avrupalıların çoğunun Türk topraklarına gitmeden, sadece anlatılanlardan ve daha önce yapılmış Türk konulu eserlerden yola çıkarak yaptıkları bu çalışmaların pek çoğu birbirine benzeyen ya da kurgusal özelliklerinden dolayı gerçekle pek alakası olmayan

yapıtlardır. İçlerinde gerçekçi olanları da vardır fakat geneli, kurgulanan fantastik eserlerden oluşmaktadır.

İlk Türk- Avrupa ‘kültür alışverişinin’ tohumlarının atıldığı II. Mehmet zamanında, saraya gelen Gentile Bellini’nin (1429- 1507)²⁶⁷ ve Constanzo da Ferrara’nın (1450- 1524)²⁶⁸ yerinde ve iyi analiz ederek çizdikleri resimler Avrupa’daki Türk kavramının belgeli tanıkları olmuş, birçok Batılı ressama da ilham vermiştir (Tez, 2015, s. 215). Dolayısıyla bu dönemde yapılan pek çok eser de bu ünlü ressamın eserlerinin ya kopyası niteliğinde ya da onlara çok benzer özelliklere sahip olmuşlardır. Fakat ilerleyen dönemlerde Türk topraklarına giden sanatçıların sayısının artmasından dolayı daha nitelikli çalışmalar ortaya çıkmıştır.

4.3.1. Türklerin ve Avrupalıların Hayali Bir Tasarımla Resmedildiği Sahneler

17. ve 18. yüzyıllar, Batılı sanatçıların Türkler ile ilişkilerinin ve etkileşimlerinin zirve noktası olmasına rağmen bu dönemdeki Türk algısında hayali kurgular devam etmektedir. Rönesans’tan beri süregelen zihinlerdeki kemikleşmiş Türk algısını, Batı toplumunun kafasında değiştirmek oldukça zordur. Batılıların oluşturdukları Türk kavramına göre, Türkler genelde kaftanlı, sarıklı, bıyıklı, sakallı ve sert görünümlü bir imaj çizmektedirler. Türklerin yaşadıkları topraklar ise Batılıların gözünde gizemli ve otantik yerlerdir. Avrupalıların Türk denilince akıllarında oluşan bu tarz kavramlar yaptıkları eserlere de doğal olarak yansımıştır.

Türk topraklarına gitmeden, oraya gidenlerin anlattıklarından ve daha önce yapılmış Türk temalı eserlerden faydalanarak kendi hayali tasarımlarını oluşturan Avrupalı sanatçıların resmetmeyi en çok sevdikleri konuların başında hiç şüphesiz kadınların dünyasını anlatan çalışmalar gelmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı

²⁶⁷ Gentile Bellini’nin İstanbul’a gelişi ile ilgili bkz. Berk, Nurullah (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2-3), 143-160.

²⁶⁸ Gentile Bellini’nin İstanbul ziyareti, Constanzo de Ferrara’ ya göre daha iyi belgelenmiş olsa da Ferrara’ nın da muhtemelen 1477- 1478 yıllarında Napolili Ferdinand tarafından İstanbul’a gönderildiği ve burada Sultan Mehmet için bronzdan madalyonlar hazırladığı bilinmektedir (Ayvazoğlu, 2013, s. 561).

haremindeki yaşantı Batılı sanatçıları cezbetmiş, kadınların bile giremediği, dışarıdan izole bir hayat sürdürülen haremdeki sahnelere, özellikle erkek ressamların bakışı tamamen kurgusal bir algı üzerine olmuştur. Arapçada ‘korunan ve mukaddes olan şey veya yer’ anlamına gelen harem sözcüğü (Özaydın ve Bozkurt, 1997, s. 132), dilimize de bu anlamın uzantısı olarak ‘saray ve konaklarda sadece kadınlara ayrılan yer’ yada ‘bu bölümde oturan kadınların hepsi’ olarak girmiştir (TDK, 1998a, s. 947). Türk kültüründe bile zihinlerde gizemli bir algı uyandıran harem teşkilatının, Batılılarca da sırlarla dolu bir kavram olarak görülmesi elbette ki beklenen bir durumdur. Haremin dış dünyaya kapalı bir yer olmasından dolayı hareme saraydan olan erkekler bile giremezken Avrupalı erkeklerin buraya girerek resim yapmalarının imkansızlığı da bu alanda çalışma yapma isteğini arttırmıştır.

Önemli bir eğitim kurumu olan ve genç kızların, bilim, edebiyat, sanat gibi konularda iyi eğitim aldıkları harem, Batılıların gözünde egzotizmi, dişiliği, vb., fikirleri çağrıştırmaktadır (Croutier, 1989, s. 26). Batılılar, haremi ilk kez gerçekçi anlamda 1717- 1718 yıllarında İstanbul’da yaşamış olan Leydi Mary Wortley Montagu’nun yazdığı mektuplar sayesinde öğrenmişlerdir (Baysal, 2009, s. 591-592). Batılıların zihnindeki haremi Montagu şu cümleler ile ifade etmiştir:

“Bilhassa büyük konakların ve sarayların haremlerinde kadınların yaşadığı hayat, çoklarının muhayyilesinde binbir gece masallarındaki gibi birer egzotik manzara haline girmektedir; kalın duvarlar ve kapalı kapıların ardında cariyelerle yapılan sefahat alemleri, despot kocaların elinde inleyen, gün yüzü görmeyen kadınlar, bu masal aleminin esas figüranlarıdır” (Lady Montagu, t.y., s. 11).

Fakat Montagu, Avrupalıların zihinlerindeki bu düşüncelerin tamamen yanlış olduğunu, Türkiye’deki evlere ve hareme erkeklerin ve özellikle de Hıristiyan erkeklerinin giremeyeceğini, seyyahların ancak evlerin dış kısımlarını anlatabileceklerini belirtmiştir (Lady Montagu, t.y., s. 73). İstanbul’a gelen Fransız seyyah Jean Baptiste Tavernier de haremden şu şekilde bahsetmiştir:

“İçeriye girişin erkeklere bu kadar kesinlikle yasaklandığı hiçbir Hıristiyan kızlar manastırı yoktur” (Aktaran: İnankur, 2010, s. 91).

Buradan hareketle, batılı seyyahların haremin içi ile ilgili yazdığı yazıların hayal ürünü ve kurgusal olduğu, bunun doğal sonucu olarak da Avrupalı ressamların, bu kurgusal yazılara kendi hayali yorumlarını da ekleyerek resimlerini oluşturdukları söylenebilir. Bir başka kadın, 1960'lı yıllarda haremin restorasyonunda çalışan Fransız tarihçi Robert Anhegger'in eşi Mualla Anhegger de, *Topkapı Sarayında Padişah Evi-Harem* isimli çalışmasında, harem ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Fark ettim ki yüzyıllar boyu Avrupalıların çizdiği haremin gerçekte ilgisi yoktur. Harem, sultanın istediği kadınlarla beraber olması için kurulmuş bir düzen değildir ve haremin mimarisi de bu amaç için yapılandırılmamıştır. Sultanın haremdeki kadınları görüp içlerinden birini seçmesi mümkün değildir. Kapılar, odalar ve geçişler bu amaca göre planlanmamıştır. Bu kadınlar, bir kadın efendi disiplinde yirmi beş kişilik büyük odalarda kalmışlardır. Valide Sultan kendi bölümünde, sultanın kadınları kendi bölümlerinde ve sultan da kendi odasında kalmaktadır. Sultanın annesi, sultanın müstakbel eşini seçip ona sunardı. Sultanın kadınların bölümüne geçmesi için kanatları olmalıydı” (Anhegger, 1987, s. 48).

Bu bağlamda, Anhegger'in de burada üzerinde durduğu gibi, Batılıların harem deyince kafalarında oluşturdukları, gerçekte örtüşmeyen kurgusal algıyı, görsel olarak en iyi resim sanatının ifade ettiğini söyleyebiliriz. O dönem Avrupa resimleri, Türkleri henüz 'Oryentalist' kimlikle ele almamış, onlara 'Türköri' bakış açısıyla yaklaşmıştır. Harem bağlamında, Türköri kavramı, oryantalist resimlere göre daha az erotizm vurgusu yapmıştır. Oryantalizmde kadın daha feminen bir algı ile ele alınırken Türköri'de kadın daha sofistikedir.

Osmanlı İmparatorluğuna gelmiş bir isim olan Melling'in²⁶⁹ 'Sultanın Hareminin İçi' başlıklı çalışması (Görsel 111), Batılıların gözüyle haremin nasıl

²⁶⁹ Ressam, mimar ve gezgin olarak bilinen Antoine Ignace Melling (1763- 1831), yirmi yıla yakın bir zamanını İstanbul'da geçirmiş ve bu süreçte, bazı devletlerin elçiliklerinde, III. Selim'in (1789- 1807) ve kardeşi Hatice Sultan'ın (1768- 1822) emrinde çalışmıştır. İstanbullu levanten bir ailenin kızıyla evlenen Melling, İstanbul'da pek çok mimari yapıya imza atmış, Fransa'ya döndüğünde de *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* adlı ünlü çalışmasını gerçekleştirmiştir (Artan, 2013, s. 775). Antoine Ignace Melling ile ilgili bilgi için bkz. Kayaalp, Ali (2019). Antoine Melling: Hayatı, Eserleri ve 'Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore' Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies Historical Analysis*, 14 (2), 233- 288.

görüldüğü noktada haremi ifade etmeye çalışan en iyi yapıtlardan biri olup haremın hayali anlatımını özetler niteliktedir.



Görsel 111: Antoine- Ignace Melling, Sultanın Hareminin İçi, gravür, 42x 26 cm, 1806, ©, Kunstbibliothek, Berlin (O'Quinn, 2019, s. 383).

Oryantalizmin ön hazırlığı olarak sayabileceğimiz Türköri kavramının farklı bir örneği olan Melling'in bu çalışmasında, haremdeki gündelik yaşam ele alınmıştır. Namaz kılan kadınlar, yer sofrasında yemek yiyenler, kırmızı kaftanı ve sarığı ile ayakta duran harem ağası bile resimde kendine yer bulmuştur. Pek çok sanatçıya ilham veren²⁷⁰ Melling'in bu gravürünün bir diğer ilgi çeken noktası da ele alınan figürlerin haremın mimari dokusu içine yedirilerek sunulmasıdır. Alışılmış harem sahnelerinden oldukça farklı olan bu eser, kadın imgesini ön plana çıkarmak yerine, haremın genel yaşantısını sunmaya çalışan bir eserdir. Bir erkek olarak Melling'in giremeyeceği, sadece tahayyül ederek çizebileceği bir yeri neredeyse gerçeğe yakın bir tarzda tasvir etmesi ayrıca ilgi çekmektedir. Resimdeki figürlerin işlenişinin realist bir tarza yakın olmasına rağmen resmin kurgusal boyutu haremın mimarisi ile ilgilidir.

²⁷⁰ Kendisinden sonra gelen sanatçılara esin kaynağı olan Melling'in, bu çalışması hala önemini korumakta ve günümüz sanatçılarına da örnek teşkil etmektedir. Çağdaş Türk sanatçılarımızdan İnci Eviner'in (1956- ...), 2019 yılı Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi'nin Türk Pavyonu için hazırladığı eserinde, Melling'in bu gravüründeki kadınları hareketlendirerek yorumladığı görülmektedir. Bu çalışma için bkz. <https://www.inceviner.net/en/harem-2009.html> (Erişim tarihi: 10. 06. 2021). İnci Eviner'in çalışmaları ile ilgili ayrıca bkz. Sağlık, Esra (2021). Dinamik, Kırılgan ve Güçlü: Güncel Sanatta 'Çizgi'yi Geçen Kadınlar. *Akdeniz Sanat*, 15 (27), 16- 17.

Topkapı Sarayı'nın haremde kadınların yaşadığı bölümler incelendiğinde bu tarz mimariye sahip bir bölümün bulunmadığı görülmektedir²⁷¹. Fakat başlarındaki zülüflerden dolayı 'Zülüflü Ağalar' olarak adlandırılan 'Baltacı Sınıfının' sarayda hizmete alınmasıyla haremde önemli kısımlarından biri haline gelen Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun²⁷² (Toruk, 2006, s. 167) Melling'in gravüründeki mimariye çok benzeyen bir yapısı vardır (Görsel 112, 113). Topkapı Sarayı'ndaki bu koğuşun eğimden dolayı kot farkı oluşan avlusundan zemin kata geçilir ve buradan da merdivenler yardımıyla üst kata, galerilerin olduğu kısma çıkılır (Toruk, 2006, s. 176). Kırmızı ve yeşil boyalı, ahşap direkler üzerine ahşap kirişleme ile kapatılan koğuş, malzemesi, renkli ahşap örtüsü ve ahşap strüktür öğeleri göz önünde bulundurulduğunda Türk ev geleneği ile uyumludur (Görsel 112, 113) (Toruk, 2006, s. 176).

²⁷¹ Bu konu ile ilgili bkz. Eldem, S., Hakkı, Akozan, Feridun (1982). *Topkapı Sarayı Bir Mimari Araştırma*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 31- 38; Kocaaslan, Murat (2014). *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi İktidar, Sınırlar ve Mimari*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 107- 134; Freely, John (2011). *A History of Ottoman Architecture*. Southampton: WIT Press, 141-142.

²⁷² Zülüflü Baltacılar Koğuşu ile ilgili bkz. Necipoğlu, Gülru (2006). *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. (Çev. Ruşen Sezer). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 106; Atasoy, Nurhan (1979). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koğuşu. *Birinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi, Tebliğler*, 627- 650, 15- 20 Ekim 1973. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü; Öz, İlban (1984). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı. *Sanat Dünyamız*, 29, 2- 5.



Görsel 112: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndan genel görünüm (T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan).



Görsel 113: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndan ayrıntı (T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'ndan).

Melling'in gravüründe de Zülüflü Baltacılar Koğuşu'ndaki gibi ahşap direkler üzerinde yükselen, merdivenlerle birbirine bağlanan galeriler bulunmaktadır. Fakat bu gravürde, Zülüflü Baltacılar Koğuşu'nun zemininin üzerindeki tek katlı galeri sisteminden farklı olarak zemin üzerine çıkılmış iki kat galeri sistemi kullanılmıştır. Bu farklılığa rağmen genel olarak bakıldığında, her ikisinin de mimari bağlamda benzerliklerinin olduğu açıktır.

Melling'in, III. Selim ve Hatice Sultan için çalıştığı dönemlerde (Artan, 2013, s. 775) Topkapı Sarayı'na giderek burada harem teşkilatının bir bölümü olmasına rağmen erkeklerin girebileceği bir kısım olan Zülüflü Baltacılar Koğuşunu görmüş ve buranın harem bir bölümü olması sebebiyle haremi kafasında bu koğuşa benzer bir şekilde canlandırmış olabileceği muhtemeldir. Bu sebeple de çalışmasına zihninde kurguladığı bu harem imgesini yansıttığını söylememiz yanlış olmaz. Osmanlı haremindeki kadınları haremdaki halleri ile resmetmek pek mümkün olmadığı için bu dönemdeki bu tarz eserlerde genelde gayrimüslim modellerden faydalanılmıştır (İnankur, 2010, s. 91). Dolayısıyla, Melling'in bu çalışmasında da bu uygulamadan yararlandığı kuvvetle muhtemeldir.

Batılı ressamların gözüyle haremi betimleyen ilginç bir çalışma da Hermann²⁷³, Gemminger ve Mueller'in²⁷⁴ beraber yaptıkları 'Türk Hareminden Bir Sahne' isimli eserdir (Resim 31). Bu tablo, 1628- 1629 yıllarında Bab-ı Ali'ye gelen Kutsal Roma İmparatorluğu elçi heyeti başkanı Baron Hans Ludwig von Kuefstein'in (1582-1656) İstanbul'daki yaşam sahnelerini resmettiği bir dizi yağlıboya çalışmadan biridir. Bu dizinin bir bölümü, Kuefstein ailesine ait Greillenstein Şatosu'nun 'Türkenaal' adı verilen Türk odasında bulunmaktadır²⁷⁵ (Williams, 2015, s. 139; Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46).

Resimde, dışa kapalı bir yer olan haremdaki kadınların kendi aralarında gerçekleştirdikleri eğlenceleri konu edilmiştir. Bilindiği gibi, o dönemde kadınların yaptıkları bu tarz sazlı ve oyunlu eğlenceler, onların hayatlarında önemli bir yere sahiptir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 153- 154). Resme ilk bakıldığında resim,

²⁷³ Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller hakkında, Hans Ludwig von Kuefstein'in mahiyetinde İstanbul' a gelmeleri ve ülkelerine döndüklerinde kendilerine ısmarlanan bir dizi yağlı boya tabloda biri olan bu çalışmayı yapmaları (Williams, 2015, s. 139; Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96; Germaner ve İnankur, 2002, s. 155; Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46; Renda, 2005, s. 49) dışında başka bir bilgiye ulaşılamamıştır.

²⁷⁴ Franz Hermann, bu resmin de dahil olduğu bu tablo dizisini yapmaya başladıktan sonra Valentin Mueller'i kendine yardımcı olarak almıştır (Renda, 2005, s. 49).

²⁷⁵ Bu tablo dizisinin, Greillenstein Şatosu'nda olanlarının dışında daha küçük ebatlı olanları Viyana yakınındaki Perchtoldsdorf Müzesi'nde bulunmakta, kalan bölümü de bazı özel koleksiyonlarda yer almaktadır (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46).

seyircide sanki enlemesine ikiye bölünmüş bir minyatüre bakıyormuş hissi uyandırmaktadır. Resmin üst kısmında, kiremit rengine çalan kırmızı trabzanlarla çevrelenmiş sekiyi andıran bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümün üç tarafı desenli, dikdörtgen şeklindeki yastıklarla süslenmiş yer minderleriyle donatılmıştır. Duvardaki parmaklıklı pencereler, harem hayatının gizliliğine ve haremdeki kadınların özgürlüklerinin kısıtlı olmasına gönderme yapmaktadır. Bu pencerelerden görünen doğa manzarası muhtemelen, istenen ama gidilemeyi, başka bir deyişle dışarıya duyulan özlemi sembolize etmektedir. Resimde, ortadaki pencere ile sağ taraftaki pencere arasında duvara asılmış bir kafesin içinde sarı bir papağan bulunmaktadır. Ayrıca, resmin sağ tarafındaki trabzanlarda da uzunca bir iple belinden bağlanmış, siyah bir maymun dikkati çekmektedir. Bu iki hayvan, o dönem Avrupa’ında oldukça rağbet gören ‘egzotik süs hayvanlarıdır’ (Germaner ve İnankur, 2002, s. 155). Oryantalist resimlerde de sıklıkla karşımıza çıkan ve o dönem için Avrupa’nın yabancı olduğu bu tür hayvanlar, Batılı ressamın resimlerinde genelde Doğu’nun egzotik yönünü sembolize etmek için kullanılmıştır.



Resim 31: Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, Türk Hareminden Bir Sahne, tüyb, 130x 193,5 cm, 1654²⁷⁶, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96).

Yerde, oldukça gösterişli, Anadolu halılarında kullanılan kök boya uygulamasındaki kadar canlı renklere sahip, bitkisel bezemeli bir halı bulunmaktadır.

²⁷⁶ Bazı kaynaklarda bu resmin tarihi 1634 olarak geçse de (Germaner ve İnankur, 2002, s. 154; Williams, 2015, s. 140), resmi aldığımız kaynak, resmin bulunduğu Pera Müzesi’ne ait bir yayın olduğu için, o kaynaktaki geçen tarih göz önünde bulundurulmuştur (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96).

Kırmızı, sarı ve bej renklerin ağırlıklı olduğu halının iç ve dış kenar bordürlerinde, aşırı olarak stilize siyah lotus, kırmızı palmet ikilisi kullanılmıştır. Bu halının üzerinde dört tanesi sol tarafta oturur bir pozda, iki tanesi de ayakta dans eder bir şekilde tasvirlenen kadınlar görülmektedir. Oturan kadınların ellerinde müzik enstrümanları olmasından dolayı sazende oldukları anlaşılmaktadır. İki tanesi rebab, diğer ikisi de def ve santur çalmaktadır. İçlerinden def çalanı oldukça esmer bir tene sahiptir. Bu figür muhtemelen seyirciye haremdeki kadın çeşitliliğini göstermek, haremdeki kadınların farklı dinlere, dillere ve ırklara ait olabileceğini kanıtlamak için resme yerleştirilmiştir. Ayakta dans eden kadın figürlerin ikisinin de elinde yemeni vardır. Beyaz üzerine çiçek motifi işlemeli bu yemenilerini başlarının arkasında verev bir şekilde tutarak dans etmektedirler. Resmin üst kısmındaki figürlerin giysileri tek tip bir tarzda resmedilmiştir. Kırmızı, mavi, sarı ve beyaz renkler kullanılan bu giysiler genelde en içte gömlek, üstünde iç entari ve onun da üstünde, önünde küçük düğmeleri olan, yarım kollu hırka tarzındadır. İç entarilerin etekleri, belden aşağıya doğru genişlemektedir. Ayrıca, figürlerin serpuşları ise birbirlerinden farklıdır. Dans edenler ve rebab çalanlardan biri arakçin²⁷⁷ ile, santur çalan figür beyaz bürümcük şeklindeki sade destarı ile resmedilmiştir. Diğer rebab çalan sazendede ise benzer destarın üzerine yerleştirilmiş kırmızı külah şeklinde bir serpuş bulunmaktadır. Def çalan figür ise herhangi bir başlık takmamıştır.

Eleanor Sims'e göre; Kuefstein bu resmi yaptırırken resmin daha anlaşılır olması için resme açıklamalı 'lejantlar' eklenmesini istemiştir (Sims, 1988, s. 39). Resmin sol üst köşesine eklenen bu lejantta şöyle yazmaktadır:

“Seçkin Türk hanımlarının evlerinden çıkmaları ya da yabancılarla tanışmaları adet olmadığından onlar birbirlerini evlerine davet eder ve dans, komedi ve benzeri eğlencelerle kendilerini oylarlar” (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46; Germaner ve İnankur, 2002, s. 155; Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96; Williams, 2015, s. 140).

²⁷⁷ Arakçin ile ilgili bkz. Koçu, E. Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, 13- 14.

Resmin üst kısmında sadece kadınlar arasındaki eğlence tasvir edilmesine rağmen, resmin alt bölümünde eğlence tasvirinin yanında bir de karşılama sahnesi betimlenmiştir. Bu bölümün yukarısında birbirini takip eden sahneler bütünü gözlemlenmekte olup, bu sahnelerin ilki, en solda, dışarıdan geldiği için yüzü neredeyse ayaklarına kadar uzanan beyaz bir tülbentle örtülü olan figür ile başlamaktadır. Bu figürün karşısında ellerini açarak onu buyur eden diğer figür görülmekte olup, bu figürler ikinci sahnede birbirlerini kucaklamaktadırlar. Üçüncü sahnede ise ev sahibi, gelen misafirin tülbentini kendi elleriyle açmaktadır. Dördüncü ve beşinci sahnelerde de misafirin def çalan ev sahibine dans ederek eşlik ettiği görülmektedir. Resmin seyirciye yakın olan kısmında da artık karşılama ritüelinin tamamen bitmiş olduğunu ve altı tane kadın figürün raks ettiğini görmekteyiz. Bilindiği gibi Türklerin örf ve adetlerine göre ev sahibi misafirin herşeyi ile yakından ilgilenir, onu en iyi şekilde misafir eder. Buradan hareketle, bu sahnelerin iyi etüt edilmiş sahneler olduğunu söylemek mümkündür. Bunda Avrupalı ressamların bu tabloyu yapmadan önce, İstanbul'da bulunmuş olmalarının (Williams, 2015, s. 139; Rifat vd. (ed.), 2010, s. 96; Germaner ve İnankur, 2002, s. 155; Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46; Renda, 2005, s. 49) ve Türk misafirperverliğini yakından görmüş olmalarının payı büyüktür.

Üst seki ile alt bölümün her açıdan birbirleri ile uyum içinde olduğu görülmektedir. Figürlerdeki renk ve duruş bakımından görülen benzerlik yerdeki halıda da aynı şekilde hissedilmektedir. Her iki halıda da benzer renkler ve bitkisel motifler tercih edilmesine rağmen ikisinin arasında bazı farklılıklar da vardır. Örneğin, yukarıdaki halının merkezinde sarı üzerine bitkisel motifler çalışılmışken, alttaki halının merkezindeki zemin, yeşil olarak tercih edilmiştir. Ayrıca yukarıdaki halının bordürlerinde görülen stilize siyah lotus, kırmızı palmet dizisi burada yerini stilize siyah lotus, sarı palmet ikilisine bırakmıştır.

Figürlerin giysilerinde ve başlıklarında renk bağlamında benzer uygulamalara gidilmiş olup tarz olarak da aynı üslup kullanılmıştır. Önde raks eden figürlerin başlarında herhangi bir başlık yokken, misafir, uzun beyaz tülbentini arakçinine takmış, ev sahibi de yukarı bölümde de sıkça tekrarlanan büzgülü beyaz destarlı

külâh şeklinde bir serpuş giymiştir. Karşılama ritüeli sahnesinde, ev sahibinin diğerlerinden farklı tutulması için ressamın onun üzerine kolsuz, yeşil bir üstlük giydirmişlerdir. Ayrıca alt bölümde dans eden figürlerin giysileri resmin geneline hakim olan bir giyim tarzındadır. Gömlek, iç entari ve hırka kombininden oluşan bu kıyafetlerdeki iç entarinin etekleri belden aşağıya doğru bollaşan, kloş etek stilindedir. Bu figürlerden çalpara çalan ikisinin etek kesimi ise diğerlerine göre daha geniştir. Germaner ve İnankur'a göre, ressamın raks edenlerin eteklerini, dönüyorlarmış gibi görmeleri için şişkin tasvirlemişlerdir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 157). Bu resimde, harem içi kadın giysi tasarımlarına yabancı olan sanatçıların bazı figürlere Türk giysi geleneği ile bağdaşmayan bu tarzda etekler giydirmesi, kendilerine anlatılanlardan hareketle hayali imgelerini kendi gerçekleri ile harmanlayarak tuvale aktardıklarını göstermektedir. Ayrıca, sanatçıların bu çalışmada o dönem Avrupa'sında oldukça moda olan 'krinolinli etek'²⁷⁸ stillerini andıran tarzda etek kullanımları, Türk giysi imgesini kendi Batılı görüş filtrelerinden geçirerek bir sentez oluşturdukları anlamına gelmektedir.

Resimde, seyirciye yakın, önde olan figürler arkadaki figürlerden daha küçüktür. Bu da, resme primitif bir bakış açısıyla bakıldığında, seyircide Gotik bir predella²⁷⁹, perspektif kavramına uzak bir minyatür ya da perspektif kavramını yeni yeni kazanan bir erken Rönesans resmi hissi uyandırmaktadır. Ayrıca, bu uygulama primitif bir şekilde algılanabileceği gibi modern sanatın ayak izleri olarak da kabul edilebilir. Genelde 19. yüzyıla anılan modern sanat, Rönesans'tan hemen sonra resimde görülen bazı değişikliklerle ilk sinyallerini vermeye başlamış (Öznülür, 2019, s. 163), bu değişikliklerden biri de perspektif bağlamında olmuştur. Bu dönemde matematiksel hesaplamaların getirdiği bilimsel perspektiflik rafa kalkmış,

²⁷⁸ Krinolin (crinoline), özellikle 18. yüzyılda Avrupa'da, bir sınıf göstergesi olarak kabul edilen, etekleri kabarık gösteren, kafesi anımsatan ve günümüzde 'tarlatan' olarak bilinen etek içliklerine verilen addır (Waugh, 2015, s. 122). Krinolin ile ilgili bkz. Lord, W., Barry (2007). *The Corset and the Crinoline An Illustrated History*. New York: Dover Publications, Inc., 143-144.

²⁷⁹ Predella, altar resminin hemen altında yer alan çerçevede bulunan, ana konuyla ilintili, küçük boyutlu resimler ya da heykellerdir (Young, 1991, s. 8). Predella ile ilgili bkz. Taubert, Johannes (2015). *Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conversation*. (ed. Michele D. Marincola). Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 189.

Rönesans'taki derinliğin yerine figürler öne doğru gelmeye başlamış ve arkadaki figürler de normalden daha büyük resmedilmişlerdir (Öznülür, 2019, s. 164- 165). Bu eserin de 17. yüzyıl eseri olması sebebiyle, bu tür etkilerden nasibini almış olabileceğini söyleyebiliriz. Aynı modern sanatta olduğu gibi, bu resimde de önemli olan kavram, figürlerin tuval üzerine yansıtılışındaki boyut ve derinlik değil, anlamının ne olduğudur (Öznülür, 2019, s. 165). Böyle bir durumda da resimdeki espas, renkler, tonlar, motifler ve figürler arasındaki mesafeyle sağlanmıştır. Resmin alt bölümündeki figürlerin belli aralıklarla, belli bir sıra dahilinde tasvirlenmesi de bu bağlamda espası vurgulamaktadır.

Resmin anlatım gücü, resimdeki plastik anlayışı biraz daha geride bırakmaktadır. Resme bu bağlamda bakıldığında, resmin kapalı kompozisyon düzeninde olduğu, dikdörtgen bir kurgulamayla, çizgisel bir formda, simetrik denge göz önünde bulundurularak yapıldığı görülmektedir. Genel olarak, dikey ve yatay yönlerden faydalandığı, diyagonal açıdan eksikliklerin söz konusu olduğu da açıktır. İç mekan resmi olan çalışmada kullanılan ışığın kaynağı tek değildir. Resimde, pencereden süzülen ışıktan faydalandığı gibi yapay bir ışık kaynağı da kullanılmış, ayrıca boyaların tonları sayesinde istenilen yerde istenilen ışık kullanılarak sert geçişleri olan bir ışık yerine yumuşak bir ışık resme hakim olmuştur. Renklerde ise ışık kullanımının aksine oldukça sert geçişler tercih edilmiş, sıcak renklerden soğuk renklere ani geçişler kullanılmıştır. Özellikle, figürlerin giysilerinde bu sert geçişler oldukça net bir şekilde gözlemlenmektedir.

Avrupa'daki Doğu kavramının, genelde Türkler ile özdeşleşmesinden dolayı, Batı'daki harem imajı da ilk olarak Türk haremi ile ilişkilendirilmiştir. Harem ile ilgili resimlere bakıldığında; Avrupa'da Türköri kavramının yaşandığı dönemlerde, hareme daha ürkek, daha korumacı ve daha muhafazakar yaklaşıldığı, Oryantalizm ile birlikte ise harem sahnelerinin boyut değiştirdiği görülmektedir. Oryantalistlere göre harem anlayışı “erotize edilmiş uyuşuk kadınları”, resmin merkezine taşır (Kaya, 2017, s. 655). Germaner ve İnankur'a göre; Oryantalist çalışmalarda genelde, şiddet ve erotizmin tasvir edildiği esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde abartılı, onur kırıcı ve önyargılı bir ifade şekli görülmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 39; Kaya, 2017, s. 655).

Türköri kavramı için iyi bir örnek olan, Türk imgesini yerinde gören ve dolayısıyla onu oldukça gerçekçi bir şekilde tasvirleyen isimlerden olan Vanmour bile harem çalışmaları için belli kalıpların dışına çıkamamıştır. Bilindiği gibi, harem sahneleri yerinde etüt edilerek yapılamadıkları için bu sahnelerde gerçekçilikten pek bahsedilemez. Bu sahnelerin ya gerçeğe daha yakın olanı ya da abartılı bir şekilde hayal ürünü olanı olmaktadır.

Harem kavramı ile ilgili yaptığı resimler içinde sadece kadınları betimlediği ‘Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti’ isimli resminde Vanmour (Resim 32), kadınlara özel bir ritüeli, bir erkek olarak oldukça başarılı anlatmıştır. Hep kullanageldiği mekanının içine sadece kadınları yerleştiren Vanmour, yeni doğum yapan bir lohusayı ve onu ziyarete gelen yakınlarını tasvir etmiştir. Resimde, ana figür olan lohusa, şahnişin sağ tarafında bir döşeğin içinde kırmızı örtüsü ile kapattığı ayaklarını uzatarak oturmakta ve bu figürün sol tarafında yer alan üç tane kadın da yerdeki bebek beşiğinin yanında bebek ile ilgilenmektedir. Beşiğin, yeni doğum yapan annenin uzağında olması ve başka kadınlarca bebeğe bakılıyor olması, Türk geleneklerinde lohusanın dinlenmesi gereğine olan bir gönderme olarak algılanabilir. Beşiğin önünde, Türk halı motiflerine ustaca benzetilmeye çalışılmış süslemelere sahip halının üzerindeki pirinç mangalda bulunan ibriğe elini uzatırken betimlenen kadının mangalda kahve pişirdiği düşünülebilir. Mangalın diğer tarafında, yerde doğum için gerekli olan leğen, ibrikler ve kullanılmış bir havlu bulunmakta, bu da bize doğumun yeni gerçekleştiği algısını vermektedir. Lohusanın başını hafifçe eğerek yorgun bir ifade ile durması da bu fikri desteklemektedir. Resmin solundaki sehpa da bulunan kaseleri düzenleyen kadın, muhtemelen Türk geleneklerinde doğumlarda ikram edilen lohusa şerbetinin²⁸⁰ hazırlıklarını yapmaktadır. Resmin merkezindeki bir diğer kadın da elindeki tepside bulunan delikli tütsülüğü dumanı kadınlara doğru gelecek şekilde odada gezdirmektedir. Elinde tepsi tutan bu figürün

²⁸⁰ Lohusa şerbeti, Türk geleneğinde, yeni doğum yapan anneyi kutlamak, sütünün bol olmasını sağlamak ve bebeğini ağız tadıyla büyütmesi için yapılan kırmızı renkli bir içecektir. Doğumdan sonra lohusaya ziyarete gelenlere ikram edilen bu şerbetin kırmızı renkli olması, lohusaya kırmızı kurdele bağlanması gibi adetler lohusayı ‘şeytan basması’ olarak tabir edilen kötülüklerden korumak içindir. (Özdoğan, Işık, 2008, s. 1070). Bu şerbet, mevsime bağlı olarak sıcak ve soğuk olarak servis edilebilir (Cerrahoğlu, 2002, s. 432).

hemen arkasında, misafirlerin ellerine ve yüzlerine sürmeleri için içinde muhtemelen gül suyu bulunan bir şişe ile betimlenen bir başka kadın daha yer almaktadır. Yer minderinin üzerinde, misafir olduklarını tahmin ettiğimiz beş tanesi net olarak görülen, bir tanesi de elinde şişe bulunan kadının arkasında olmasından dolayı tam seçilemeyen altı tane kadın figür görülmektedir. Bu misafirlerden yer minderinin en solundakinin kucığında çocuğu bulunmaktadır. Resimdeki tüm kadınları Vanmour, üzerlerinde şalvar, gömlek, elbise ve başlık ile resmetmiştir. Lohusanın ayak ucunda oturan kadın da beyaz şalvar, beyaz gömlek, yakası oyuntulu yeşil elbise, iki tokalı, sarı kemer, kenarları kakum kürklü, kısa kollu bir kaftan ve serpuş giymiştir. Bu kadının, diğer figürlere göre daha fazla ışıklandırılarak daha belirgin çizilmesi, muhtemelen ev sahibi olması ile alakalıdır. Yeni doğum yapan gelini için gelen misafirleri ile ilgilenen bir kayınvalide olması olasıdır.



Resim 32: Jean Baptiste Vanmour, Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti, tüyb, 55, 5x 90 cm, 1720- 1737, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Arda Onar, 2017, s. 221).

Çalışmadaki mekan, ufak tefek bazı dekor farklılıkları dışında Vanmour'un diğer resimlerinde (Resim 36, Resim 37, Görsel 114) kullandığı fonlarla benzerlik göstermektedir. Fakat bu resimde Vanmour, benzer mekanı kullandığı diğer resimlerinden farklı olarak yere kadar olan pencereleri, olayın bir lohusa ritüeli olması açısından ve mahremiyeti vurgulamak adına yeşil bir perde ile sımsıkı

örtmüştür. Sadece sahnenin solunda yer alan pencerelerin birinin perdesi çok az aralanmış, şahnişin içinde sol taraftaki pencerenin de perdesi, muhtemelen lohusanın ışık alması için açık bırakılmıştır. Ayrıca, lohusanın bulunduğu yeri vurgulamak için lohusanın döşeginin arkasında ise perdenin tiyatro sahnesindeki perdeler gibi iki yana toplanarak düğümlendiği, çadıra benzeyen bir fon uygulaması görülmektedir. Arda Onar bunun, Türklerin yataklarında geleneksel olarak görülen 'sayeban' uygulaması olduğunu ifade etmiştir (Arda Onar, 2017, s. 222). Vanmour, iki yanda düğümlü bu perdenin içine üç, sağ ve soluna iki tane olacak şekilde tepeleri düğümlenerek asılmış başörtüsüne ya da büyükçe mendile benzeyen renkli örtüler asmıştır. Ayrıca sahnenin solunda, perdesi aralanmış pencerenin hemen sağına da pembe renkli bir havlu asılmıştır. Perde ile ayrılan bölümün üst tarafındaki alanda Resim 36'da, Resim 37'de ve Görsel 114'te görülen içleri bitkisel süslemelerle bezeli panolar yerine Vanmour, burada cami mimarisinde sıklıkla görülen alçı pencerelere benzetilmeye çalışılan bir uygulama yapmıştır.

Teknik olarak incelendiğinde, kapalı kompozisyon düzeninde olan eser, çoğunlukla yatay ve dikey yönlerin hakimiyetinde olmasına rağmen lohusanın ve lohusanın ayak ucunda oturan figürün hafif yana doğru eğilmesi tarzındaki duruşlar ile diyagonallik kazanmıştır. Figürlerin tuval üzerindeki dağılımları oldukça simetriktir, bu da resmi dengeli bir hale getirmektedir. Yer yer kadınların giysilerinde açık lekese bir form izlense de tablo, genelinde kapalı çizgisel bir formdadır, kontur çizgileri belirgindir. İç mekanda çalışılan bu resimde, sağ taraftan gelen yaygın bir ışık söz konusudur. Özellikle döşekteki lohusayı ve kayınvalidesi olabileceğini düşündüğümüz figürü vurgulamak için bu figürlerin olduğu bölüm belirgin bir şekilde aydınlatılmıştır. Resim, başta kırmızı renk olmak üzere krem ve sarı gibi sıcak renklerin yoğunluklu çalışıldığı bir eserdir. Bunda, doğum olayının mutluluk ve neşe veren etkisinin yanında bazı toplumsal nedenlerden dolayı lohusanın kırmızı renk ile özdeşleştirilmesi de rol oynamış olabilir. Fakat, kayınvalide izlenimi veren yeşil elbiseli, güçlü bir figürün ve mavi yelekli bir kadının resmin tam merkezine yerleştirilmesi, resmi sıcak renklerin tekdüzeliğinden kurtarmış, resme bir ivme kazandırmıştır.

Osmanlı toplumsal yaşantısını oldukça ayrıntılı anlatan bir isim olan Abdülaziz Bey, *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri* isimli kitabında, lohusalar için düzenlenen hazırlıklar için şu cümleleri kullanır:

“Lohusanın yatağının kaldırılacağı yedinci günün gecesi, ya kına gecesi denilen gece eğlencesiyle yetinilir ve ertesi günü sabah erkenden yatak kaldırılır ya da yine gece eğlencesiyle beraber ertesi günün akşamı beşik alayı²⁸¹ tabir edilen mutantan bir merasim tertiplenir” (Abdülaziz Bey, 1995, s. 17).

Bu tarz Osmanlı adetleri ve merasimleri için yapılan tasvirleri, Türk topraklarında Türk gibi yaşayan gayrimüslim kadınların anlattıklarını ve İngiliz büyükelçisinin eşi Leydi Mary Montagu'nun verdiği bilgileri referans alan Vanmour (Nefedova, 2010c, s. 113), Türklerin günlük yaşantılarındaki özel günlerini, bir ritüel havasında başarıyla tuvale aktarmış, Osmanlı'da kapalı kapılar ardında yaşayan kadınların dünyasına, bir erkek olarak oldukça başarılı bir şekilde ayna tutmuştur. Özellikle, Montagu, yakın arkadaşı olan Fransız büyükelçisinin eşi Madeleine Françoise d'Usson de Bonnac (1692- 1739) ile beraber gittiği haremelerde gördüklerini günlüğüne aktarmış, bu da Vanmour'a resimleri için sağlam bir malzeme kaynağı olmuştur (Nefedova, 2010c, s. 113).

O dönem Osmanlı'sında lohusalık dönemi gibi oldukça özel bir anı, ev içinde, kadınların peçesiz hali ile resimlemek, erkek bir ressam için oldukça çılgın bir davranış olsa da Vanmour bu tarz betimlemeleri seven bir ressamdır. Vanmour'un bir Rum düğününü betimlediği çalışmasında (Görsel 114) da Resim 32'ye çok benzer bir tasvir kullanılmıştır.

²⁸¹ Beşik alayı ile ilgili bkz. Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 17-23; Uzunçarşılı, İ., Hakkı (2014). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. (4. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 153- 157.



Görsel 114: Jean Baptiste Vanmour, Rum Düğünü, tüyb, 55, 5x 90 cm, 1720- 1737, ©, Rjksmuseum, Amsterdam (Nefedova, 2010c, s. 120- 121).

Bu görselde Vanmour, kompozisyonun merkezinde oturan, oldukça süslü bir başlık ile betimlenen gelinin önüne kırmızı bir örtü ile örtülmüş, yüksek bir tepsi yerleştirmiştir. Gelini ziyarete gelen misafirlerin hediyelerini bırakmaları için yerleştirildiğini düşünebileceğimiz bu tepsi uygulamasını, kim tarafından yapıldığı belli olmayan ‘Düğün Ertesi: Paça Günü’²⁸² isimli tabloda da görmekteyiz (Görsel 115). Vanmour’un Görsel 114’teki çalışmasından esinlenilerek yapıldığını tahmin edebileceğimiz bu çalışmada, düğünün hemen ertesi günü tebrikleri kabul eden bir gelin ve çevresindekiler resmedilmektedir. Arka fonda, pencerenin yanında, gelinin²⁸³ kırmızı duvağı ve kakum kürklü kaftanı asılı olup, gelin kucağında muhtemelen aile büyüklerinin hediye ettiği kemeri ve inci kolyeyi tutmaktadır.

²⁸² Paça günü, Osmanlılarda düğünün ertesi günü yani Cuma günü gerçekleşen bir törendir. Bu ritüele göre; damat sabah erkenden evden ayrılır ve gelin paçalık denilen şık kıyafetlerini giyerek yüz görümlüğünü takar ve kadın misafirlerini ağırlar (Okumuş, 2016, s. 13). Paça günü ile ilgili bkz. Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 131- 133.

²⁸³ 17. yüzyıl Osmanlı düğün giysilerinin özellikleri için bkz. Sevüktekin Apak, Melek, Onat Gündüz, Filiz, Öztürk Eray, Fatma (1997). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 114.



Görsel 115: Anonim, Düğün Ertesi: Paça Günü, tüybu, 53, 5x 76 cm, 18. yüzyıl ortaları, © Pera Müzesi, İstanbul (Demirbaş Koyun, 2016, s. 93).

Vanmour'un düğün gelenekleri ile ilgili iç mekanda geçen tasvirlerinin yanında Türk ve Ermeni düğünlerini betimlediği dış mekan çalışmaları²⁸⁴ da bulunmaktadır. Vanmour aynı mekanın içine benzer figürler yerleştirerek çalışmalarının bazılarını gerçekleştirmiş olmasına rağmen bu resimlerin her birinde ayrı bir anlam, ayrı ritüeller ve ayrı olaylar anlatmaktadır. Oldukça gerçeğe yakın tarzda yaptığı bu resimler, Osmanlı toplumsal alanına dair ipuçları vermesi açısından önem taşımaktadır.

Sadece kadınların olduğu bir tasvir de Türk teması ile oldukça ilgilenen Van Loo ailesinin fertlerinden Charles Amédée van Loo'dan²⁸⁵ gelmiştir. Van Loo, bu resminde (Resim 33), bir konağın ya da sarayın haremi düşünülerek yapılan bir odanın içinde nakış işleyerek sohbet eden kadınları betimlemektedir. Eserde, yerin hemen üzerine yerleştirilmesinden dolayı Türk kültüründeki yer minderi kavramına gönderme yaptığını düşündüğümüz ama yastıklarının oldukça yüksekte olmasından dolayı da Avrupalı tarzda koltuklara benzeyen bir oturma yerinde oturan dört tane

²⁸⁴ Bu çalışmalar ile ilgili bkz. Nefedova, Olga (2010c). The Art and Life of Jean Baptiste Vanmour. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (pp. 116- 117, 119). Milano: Skira.

²⁸⁵ Babası Jean Baptiste van Loo'nun yanında resme başlayan Charles- Amédée- Philippe van Loo (1719- 1795), alegorik sahnelerle ünlenmiştir. Eğitiminin ilk yıllarına, eski ustaların eserlerini kopyalarak başlayan ressam, sonrasında Fransız Akademisine geçiş yapmıştır. İtalya'ya giden sanatçı, 1738 yılında Prix de Rome'u kazanmış, sonrasında Fransa'ya dönerek iki sene boyunca babası ile birlikte Aix- en- Provence'de yaşamıştır (Conisbee, 2009, s. 419- 420). Diderot, Van Loo'nun sanat anlamında ailedeki en zayıf kişi olduğunu iddia etse de (Diderot, 2013, s. 191), Perrin Stein, amcası Carle van Loo'nun yaptığı Türk temalı Pompadour resimleri ile karşılaştırıldığında Amédée'nin eserlerinin daha başarılı olduğunu ifade etmiştir (Stein, 1996, s. 417).

kadın görülmektedir. Dördünün giysileri de dönemin Osmanlı giysi geleneği ile uyumlu olup hepsi, pastel tonlardaki şalvarlarının üzerine iç entarisi ve onun da üzerine elbiseler giymişlerdir. Ayaklarında ise hafif topuğu olan, bej renkli ve genelde Batılıların tercih ettiği tarzda ayakkabılar bulunmaktadır. İçlerinden, sahnenin sol tarafında bulunan iki tanesinin başlıkları, Avrupai etkiler taşımalarına rağmen yine de sahnenin sağ tarafında oturan diğer iki kadın figürün başlıklarına göre daha çok Osmanlı serpuşlarına gönderme yapmaktadır çünkü sağdaki kadınlar tamamen Avrupai tarzda şapkalar takmaktadırlar. Ayrıca en sağda oturan kadının şapkasının altından, iç entarisinin üzerine giydiği yarık kollu elbisesinin üzerine sarkıtılan bir tül çıkmaktadır. Oturan kadınların içinde başlığı daha özenli betimlenerek şapkasının altından tül çıkarılan bu figür, diğerlerine göre biraz daha itinalı tasvir edilmiştir. Aynı uygulama resmin merkezinde ayakta, Türk halısı izlenimi verilmeye çalışılmış, turuncu üzerine kıvrım dallar arasına yerleştirilmiş beyaz ve pembe çiçeklerle ve bordüründe irili ufaklı sarı, mavi ve pembe çiçeklerle bezeli halının üzerinde duran kadın figürde de görülmektedir.



Resim 33: Charles Amédée Philippe van Loo, Odalıkların İşlerine Komuta Eden Sultan, tüyb, 45,7x 55, 2 cm, yak. 1770- 1773, ©, Musée Chéret, Nice (Stein, 1996, s. 423).

Bu kadınlardan merkezdeki kadın figüre doğru bakan en soldakinin sağ elinde iğne, sol elinde mendil bulunmakta ve figür, dikiş dikmektedir. Onun hemen yanındaki, tüm dikkatini sol elinde tuttuğu yuvarlak gergefe vererek nakış işleyen kadın gibi nakış işleyen fakat bu sefer bunu önlerindeki ayaklı gergefle yapan sağdaki figürler ise ayakta, sağ eli ile kaftanını tutan, sol elinin işaret parmağı ile de ayaklı gergefi gösteren kadına doğru bakmaktadırlar. Ayaktaki bu figür, krem renkli, topuklu pabuçları, beyaz şalvarı, yakası oyuntulu, kol ve kenarlarına, yeşil ve kırmızı taşların aşırılmalı olarak yerleştirildiği ve sırma harç geçirilen, üç etek tarzındaki, beyaz elbisesi ile diğer figürlerin giysilerine göre daha özenli betimlenmiştir. Ayrıca, beyaz elbisesinin beline taktığı, iki tokalı, gri kemeri, göğüs kısmındaki kırmızı renkli, ucundan damla şeklinde bir inci sarkan, mücevher izlenimi veren aksesuarları, içi kakum kürkten astarlı, kısa kollu, mavi kaftanı ve sorguç tarzında, siyah bir tüyle zenginleştirilmiş serpuşu ile seyircide bir sultan izlenimi uyandırmaktadır. Resmin orijinal isminden de anladığımız kadarıyla sanatçı, zaten bir sultanı ve onun kontrolündeki odalıkları²⁸⁶ resmine konu etmiştir. Osmanlı topraklarına gelmediği bilinen Van Loo'nun (Stein, 1996, s. 421) bu resimde, hayali sultan imgesini oldukça başarılı gerçekleştirdiği görülmektedir.

Resmin sol alt tarafında, oturuşuna bağlı olarak yüzü tam olarak görülmeyen, saçlarını arkasına iki taraflı örerek başına beyaz halayık tarzında bir eşarp takan, hardal renkli elbisesini mavi kemeri ile tamamlayan, ayaklarını sağ yanına toparlayarak yerde oturan bir figür görülmektedir. Önündeki çıkırığından ve yanındaki, içinde kırmızı ve yeşil ipler bulunan sepetinden anladığımız kadarıyla ip eğiren bu figürün tam karşısında, iki kanadı da açılmış oda kapısı bulunmakta, onun da yanında sol ayağından zincirle bağlandığı tüneğin üzerinde oturan mavi ve sarı tüylü bir papağan durmaktadır. Papağanın üzerinde durduğu ayaklı tüneğin gövdesinde papağanın oturması için yatay çubuklar bulunmakta, bu tüneğin genişçe

²⁸⁶ Odalık kelimesi, Türkçede kadın köle anlamına gelen cariye sözcüğü ile aynı anlama gelmektedir (Aydın ve Hamidullah, 2002, s. 237). Odalık kelimesi ile ilgili ayrıca bkz. Yürekli, Tülay (2020). İslamlaşma Sürecinde Türk Halk Kültüründe Cariyelik. *Dini Araştırmalar*, 23 (59), 309- 320.

bir tepsiyi andıran ayağının kenarında ise büyük harflerle eserin ressamının adı yazmaktadır. Bu şekilde sanatçı, farklı bir tarzda, bir nevi resme imzasını atmıştır.

Kapının aralığından, beyaz destarlı mavi serpuşlu ve mavi elbiseli bir kadının yuvarlak kemerli bir girişte, ayakta durduğu görülmektedir. Bu kadın, sağ eli ile elbisesini kıvrıyarak elini beline koymuş, sol eliyle de bastonunu tutmuştur. Ayrıca, sarı çizme, kırmızı pantolon, sarı gömlek giyen ve beline mavi kemer takan beyaz kavuklu, esmer tenli bir çocuk, dizlerini hafif kırmış bir şekilde kapının sol kanadını tutarak kapıya yaslanmaktadır. Kapı, oda tavanının yüksek olmasından dolayı yüksek tutulmuş, kapının hemen üzerine tamamı kadrāja giremeyen, iki kenarında salkımı anımsatan süslemeler bulunan, Avrupalı tarzda, boş bir ayna çerçevesini anımsatan, dekoratif bir obje yerleştirilmiştir. Bu obje ile kapı arasına da muhtemelen penceredekilerle aynı renkte fakat ışık nedeniyle rengi onlara göre bir ton açılmış gibi duran, rustik tarzında pembe bir perde yerleştirilerek bu perdeler, kapının kanatlarının yanlarına indirilmiştir. Yan yana oturan kadınların arkasına fon oluşturan iki geniş pencerenin arasına ve yanlarına, şekil verilerek yerleştirilen pembe perdeler odaya ve her bir pencereden görünen, pencerelere ince çitalarla bağlantılı, uçları dilimli, yeşil ve beyaz çizgili tente kullanımı da odanın dışarısını zengin göstermiştir.

Resim, kapalı kompozisyonlu olup figürlerin yerleştirilişi itibari ile simetrik bir anlayışa doğru giden asimetric bir denge izlenimi vermektedir. Kapalı çizgisel bir formda olan, yatay ve dikey hatların dengeli kullanıldığı, merkezdeki karakterin ve çocuğun sağ ayağının hafif eğimli duruşu ile diyagonallik kazanan çalışma, iç mekan tasarımı olarak gerçekleştirilmiştir. Eser, Rokoko'nun zirvede olduğu bir dönemde yapılmasından dolayı dekorasyonda bu akımın getirdiği bazı ayrıntılara rastlamak mümkündür. Çalışmada, resmin geneline yayılan bir ışık anlayışı olmasına rağmen, ışığın resimde başladığı nokta, ip eğiren kızın bulunduğu yerdir. Sonrasında, ışık merkezdeki kadına ve sağ tarafta oturan kadınlara doğru gönderilerek resimde vurgulanmak istenen yerler daha bariz aydınlatılmıştır. Resmin geneline birbiriyle akraba olan sıcak renkler hakim olup bu renkleri hareketlendirmek için aralara mavi gibi soğuk bir renk serpiştirilmiştir. Bu da resmin renk bağlamında tekdüze ilerlemesine engel olmuştur.

1770'in başında Charles Amédée van Loo, 'Le Costume Turc' olarak bilinen dört tane halının oluşturduğu bir dizinin resim taslaklarından²⁸⁷ biri olan bu resmi yapmaya başlamıştır. Bu serinin, 18. yüzyıl Fransız Türköri kapsamındaki önemi, geniş ölçekte ele alınabilir olmasından ve resmi bir sponsora sahip olmasından kaynaklanmaktadır (Stein, 1996, s. 417). Bu bağlamda, pek çok kişinin ortak düşüncesi, bu serinin yapılmasında söz sahibi olan komisyonun arkasında politik bir isim olan Madam du Barry' nin olduğudur (Nefedova, 2010d, s. 215). Fakat Stein bu görüşe katılmayarak, bu taslakların Gobelins fabrikasında dokunması emrini Madame de Pompadour'un verdiğini ve bazı sebeplerden dolayı bu işleme ancak 1777 yılında başladığını, bu yıldan çok önce zaten XV. Louis'nin vefat ettiğini, Madam du Barry'nin de sürgünde olduğunu ve bu resimlerin yapılması emrini veremeyeceğini ifade etmiştir (Stein, 1996, s. 418). Bu tablonun, Charles Amédée van Loo'nun amcası Charles André van Loo'nun Madam Pompadour'u resmettiği 1755 tarihli 'Nakış Yapan Sultan' isimli tablosunun (Görsel 110) detaylandırılmış hali olması da (Stein, 1996, s. 425) Stein'in bu fikrini destekler niteliktedir.

O dönemde Avrupa resim sanatında, gergefte nakış işleyen ve ip eğiren figürlere sıkça rastlanmaktadır. Jean Baptiste Vanmour'un ve okulunun Charles Amédée Philippe van Loo'nun Resim 33'ünden ve Charles André van Loo' nun 'Nakış Yapan Sultan' resminden (Görsel 110) önce yaptığı 'Gergefte Nakış İşleyen Türk Kadını (Görsel 116)' ve 'Nakış İşleyen Kadınlar' tablosu (Görsel 117), bu kavram ile ilgili oldukça başarılı olan çalışmalardandır. Van Loo'nun tablosunu yaparken amcasının resminden etkilendiği, resmin yapım aşaması ile ilgili bilinen bir gerçektir ama amca Van Loo'nun eserini yaparken Vanmour ve ekolünden etkilenmiş olabileceği de göz ardı edilemez.

²⁸⁷ Bu resim taslakları için bkz. Stein, Perrin (1996). Amédée Van Loo's Costume turc: The French Sultana. *The Art Bulletin*, 78 (3), 421, 423, 429.



Görsel 116: Jean Baptiste Vanmour, Gergefte Nakış İşleyen Türk Kadını, tüyb, 33, 5x 26, 5 cm, 18. yüzyılın başı, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 231).

Görsel 117: Jean Baptiste Vanmour, Nakış İşleyen Kadınlar, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2008, s. 43).

Resim 33'te, sultanın dediklerini dinleyip onları yapmaya çalışan cariyelerin yanında, kapıya yaslanmış bir şekilde ürkek bakışlarla içeriye bakan küçük, esmer tenli bir erkek çocuğu²⁸⁸ ve daha geride, elinde bastonu ile betimlenen bir kadın figür görülmektedir. Çalışmamızda daha önce Resim 19'da ve Resim 28'de gördüğümüz, resimlerin orijinal isimlerinde peyk olarak geçen bu siyahi çocuklar, Avrupalıların Türk algısında bazen başvurduğu bir kavramdır. Peykler, özellikle belli bir statüde olan Avrupalı hanımların yanlarında resimlenmekte ve genelde bu peykların üzerlerinde, bu resimde de görüldüğü gibi, kırmızı renkli giysiler kullanılmaktadır. Çalışmamızda, daha önce de belirttiğimiz gibi kırmızı renk, resimsel boyutta genelde tehlike ve yasakların belirtilmesi için kullanıldığından (Akyüz, 2014, s. 383), sanatçının kölelik kavramına bir başkaldırı niteliğinde bu rengi tercih etmiş olabileceği düşünülebilir. Stein'e göre, sultanın ayakta, 'kibirli ve buyurgan' tavrıyla odalıklara emirler vermesi, resimde hiyerarşik bir düzenin varlığına işaret etmektedir (Stein, 1996, s. 427). Resimdeki sultanın emirlerini rahatça verebilmesinden dolayı,

²⁸⁸ Mısır'dan, Habeşistan'dan ve Orta Afrika'dan gelen bu siyahi çocuklar içinde hadım edilmiş olanlar seçilerek hareme alınmışlardır. Bu çocuklar, harem şartlarında eğitilmişler ve eğitimleri bittiklerinde de harem içinde çeşitli şekillerde görevlendirilmişlerdir (Akgündüz ve Öztürk, 1999, s. 334).

sultanın kendine ait bir ortamda olduğu, muhtemelen haremde olduğu resimden anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi, sarayda cariyelerin amiri olan ‘kahya (kethüda) kadın’, elinde gümüş kaplı bir bastonla dolaşarak haremın düzenini sağlamaktadır (Canatar, 2002, s. 333). Dolayısıyla da kapı aralığından görünen bastonlu bu figürün, kethüda olabileceği ve haremın düzenindeki sınıfsal kademelendirmeye örnek olarak verilmiş olabileceği düşünülebilir.

Bu tabloda, merkezde cariyelere emir veren sultanın sol çaprazında, baş köşeye oturan, diğerlerine göre daha özenli giydirilen ve Avrupai tarzda bir şapka takan kadının öbür figürlere göre biraz daha farklı tutulması, bu figürün haremden olmayıp, dışarıdan sultanı ziyaret için gelen biri olabileceğini akıllara getirmektedir. Bazı üst düzey kişilerin ve Leydi Montagu’nun Türk temalı tasvirlerindeki peyk kullanımlarından ve Leydi Montagu’nun 10 Mart 1718 tarihli Leydi Mar’a yazdığı ve II. Mustafa’nın (1695- 1703) eşi Hafize Sultan’a yaptığı ziyareti anlatan mektuptan yola çıkarak bu figürün Montagu düşünülerek yapılmış olabileceği söylenebilir. Çünkü Montagu, yazdığı bu mektubunda Hafize Sultan’ın giysilerini, Avrupalı bir erkeğin, daha önce hiç görmediği bir Osmanlı kadın giysisini tasvir edebileceği kadar ayrıntılı anlatmış ve sultanın giysilerinin, takılarının ve kakum kürkünün ihtişamından oldukça etkilenmiş bir şekilde bahsetmiştir (Lady Montagu, t.y., s. 111- 112, 114). Dolayısıyla, Van Loo’nun, amcasının eserindeki (Resim 29) Türk giysili Madam de Pompadour tasvirinden ilham almasının yanında, Montagu’nun mektubundaki bu ayrıntılı anlatımından da yola çıkarak Montagu’yu resmine dahil etmiş olma ihtimalinden söz edilebilir. Resimdeki figürlerin oldukça başarılı anlatılmasına rağmen odanın mimari ve dekoratif dokusuna bakıldığında seyirci üzerinde pek de Türk’ü anımsatan bir atmosfer oluşturmadığı görülmektedir. Türk kadınlarının günlük hayatlarını geçirdiği mekanlar anlatılırken bu kadar geniş bir pencere sistemi kullanılması ve pencerelerin parmaklıksız tasvir edilmesi, Van Loo’nun Türk topraklarına gitmemesine bağlı olarak o topraklardaki yaşayış tarzını da tam olarak sindirememesinden kaynaklanmaktadır.

Resim 30’da Jeaurat’ın ‘Sarayda Kahve İçen Kadınlar’, Resim 31’de Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller’in beraber yaptıkları ‘Türk

Hareminden Bir Sahne' ve Resim 55'te François de Troy 'un 'Maine Düşesi Anne-Louise- Bénédicte de Bourbon- Condé'nin Portresi' isimli çalışmalarında gördüğümüz egzotik hayvan kullanımı, bu resimde de sahnenin sağ tarafına yerleştirilen papağan ile gerçekleştirilmiştir. Resim 31'de bir kafesin içinde görülen papağan, bu eserde ayağından ince bir zincirle bağlanarak Resim 30'daki gibi tüneğinde resmedilmiştir. Resimlerdeki bu tarz, Avrupalıların yabancı olduğu egzotik hayvan kullanımları, Doğu'nun egzotik yönünü vurgulamak için kullanılmıştır. Daha ileriki dönemlerde, Oryantalist resimlerin vazgeçilmezi olacak bu hayvanların bu dönem resimlerinde kullanılması Oryantalizmin uzaktan duyulan ayak sesleri olarak algılanabilir.

O dönemde, Doğu'nun egzotik havasını yansıtan resimlere sadece haremeler değil hamamlar da konu edilmektedir. Avrupalılara farklı gelen hamam kavramı, Türköri döneminde daha masum bir anlatışa sahipken Oryantalist dönemde genelde daha kurgusal ve erotik sahneler içermektedir. Resim 31'de, 32'de ve 33'te bahsedilen, sadece kadın figürlerin yer aldığı tasvirlerle ilave edebileceğimiz bu hamam tasvirlerinin gerçeğe yakın anlatımlı olanları bulunduğu gibi kurgusal olanları da vardır. Gerçeğe yakın anlatıma sahip bir örnekte Liotard, Türk giysileri içinde bir kadını ve hizmetçisini tasvir etmiştir (Resim 34). Resmin sağ tarafında, sol eliyle tütün çubuğunu tutan ve sağ elini yanındaki çocuk hizmetçiye uzatarak ona doğru bakan bir kadın görülmektedir. El parmakları kınalı olan bu figürün ayağında sarı çarığa benzer çoraplar ve onun üzerinde tahta uzun topukları olan takunyalar²⁸⁹ bulunmaktadır. Çalışmamızdaki önceki Liotard örneklerinde (Resim 10, 11, 14, Görsel 33, 34) olduğu gibi çiçekli, beyaz şalvar giyen figür, üzerine sarı, iri çiçekleri olan üç etek tarzında turuncu bir giysi giymiş, beline sarı renkli, genişçe bir

²⁸⁹ Nalın olarak da bilinen takunya kelimesi, Arapçada ayakkabı anlamına gelen 'Na'leyn' kelimesinden gelmektedir (Develioğlu, 1997, s. 803). Alt kısmı, iki ayaklı bir köprüyü andran, yükseklikleri 6 ile 15 cm arasında olan, genelde şimsir, abanoz, vb. sert dokulu ağaçlardan tek parça halinde oyulan takunyaların üzerleri çeşitli tellerle işlenmiş, inci, ayna kırıkları gibi malzemelerle de süslenmişlerdir (Koçu, 1969, s. 179- 180). Nalınlar ile ilgili bkz. Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 230; Taş, Hülya (2017). *Kayıbolmakta Olan Bir Maddi Kültür Geleneği: Bursa'da Takunyacılık*. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6 (4), 2580- 2582.

mendilden kemer yapmış ve bu kuşağın araları pembe olan, yeşil çizgili kenar bölümünü üçgen şeklinde ön tarafına doğru sarkıtmıştır. Bu figür, yakası V şeklinde birleşen ve bu birleşim noktasında dikdörtgen şeklinde, mücevheri andıran bir aksesuar bulunan, beyaz iç gömleğinin üzerine yakası, omuzları ve kenarları beyaz kürkle kaplı, önü belde, arkası şalvarına kadar inen yeşil bir libas giymiştir. Bu üst giysisinin bele kadar olan kısmının üzerinde sarı işlemler, kollarında ve şalvara kadar uzanan arka kısmında ise sarı ve yeşil şeritler bulunmaktadır. Ayrıca bilekte biten uzun kollarından içine giydiği üç eteğe benzeyen giysisinin kolu çıkartılarak kol ağzının üst kısmına doğru ters çevrilmiştir. Figür, boynuna, şalvarının motiflerini anımsatan bir fular bağlayarak ucunu sağ omzunun üzerine bırakmıştır. Başına, ortası mavi, belli bölümleri beyaz olan, siyah noktalarla süslenmiş turuncu bir başörtüsünü halayık tarzında, uçlarını saçlarının altından geçirerek bağlamıştır. Figür, yanındaki hizmetçiye uzattığı kolunun bileğine trabzon burması tarzında bir bilezik, sol elinin baş parmağına bir yüzük, kulağına zümrütü anımsatan bir küpe ve gömleğinin üstünden beline doğru iki sıra halinde sarkan, sarı liralardan oluşan kolye benzeri bir takı takmıştır.



Resim 34: Jean Etienne Liotard, Türk Elbiseleri İçinde Bir Kadın ve Hizmetçisi, tüyb, 72, 39x 57, 15 cm, yak. 1750, ©The Nelson- Atkins Museum of Art, Kansas City (Thornton, 1994, s. 74).

Resmin isminden sağ taraftaki figürün hizmetçisi olduğu anlaşılan, tablonun solundaki genç kızın ayağına, hanımının ayağındaki takunyalardan giydiği görülmektedir. El ve ayak parmaklarında kına olan bu genç kız, beyaz şalvar, iç gömleği, pembe ve yeşil boyuna, ince çizgileri olan üç etek tarzında bir libas giymiş, beline de iki tokalı, yuvarlak pirinç görünümlü bir kemer takmıştır. Başına taktığı serpuşunun ortası kırmızı olup kenarına sarı ve yeşil çizgileri olan ve uçları başının arkasında bağlanan bir tülbent sarmıştır. Kulağına hanımına göre oldukça sade olan bir küpe takan figür, içinde sabun ve kildan²⁹⁰ olduğunu düşündüğümüz bakıra çalan bir hamam tasını iki eliyle kavrayarak tutmakta ve hanımına doğru bakmaktadır.

Resmin arka fonunda, ayaklı bir kurna görülmektedir. Bu kurna, onun hemen üstündeki duvara monteli çeşmenin teknesi gibi düşünülerek yerleştirilmiştir. Dikdörtgen formlu bu çeşmede herhangi bir taç kısmı bulunmamakta olup, sivri kemerle çevrelenmiş çeşme nişinin içine musluğu yerleştirilmiştir.

Olay örgüsünün sahnede tamamlanmasından dolayı kapalı kompozisyon olan resim, sağdaki figürün, soldakine göre daha uzun ve farklı betimlenmesinden dolayı seyirciye asimetik bir denge sunmaktadır. Figürlerin duruşundaki dikey yönler, fondaki yatay yön ve sağdaki figürün kolunu uzatışındaki ve tütün çubuğunu tutuşundaki diyagonal yönler, eserin çizgisel organizasyonunu oluşturarak resme hareket kazandırmaktadır. Kapalı çizgisel bir form kullanılan resim, iç mekanda geçmektedir. Dolayısıyla, resimde yapay bir ışık hakimdir. Sağ taraftan, doğrudan figürlere gönderilen bir ışıkla aydınlatılan resimde, sıcak ve soğuk renkler oldukça dengeli kullanılmıştır. Hizmetçinin üzerindeki soğuk- sıcak renklerin dönüşümlü kullanıldığı çizgili giysi, başındaki serpuşa sarılmış soğuk- sıcak renklerle

²⁹⁰ Kildan ya da gildan, kese, sabun, lif gibi hamam gereçlerini taşımak için kullanılan, genellikle bombeli, oval gövdeli, kilitli bir kapağı ve kulbu olan bir kaptır (Köşklü, 2005, s. 112). Bu kutunun isminin kildan olma sebebi, hamama giderken içine konulan killi topraktan kaynaklanmaktadır. Bu toprak, hamamda su ile yumuşatılarak saçlara, yüzlere sürülmektedir (Aktaran: Subaşı, 2018, s. 42). Kildan olduğunu düşündüğümüz bu kap, o dönemdeki kildan örneklerine göre biraz daha ince uzun bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçının, bu kavrama yabancı olmasından dolayı bu kabı, bu şekilde tasvir ettiği düşünülebilir. Kildan örnekleri için bkz. Subaşı, Ebru (2018). Sivas Düğünlerinde ‘Gelin Hamamı’na ‘Gelin Bohçası’ Hazırlama Geleneği. *Arış Hali, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 13, 37- 45.

oluşturulan kenar tülbenti, sağdaki figürün kıyafetindeki turuncu, yeşil dağılımı eserin renk bağlamında oldukça dengeli olduğunu göstermektedir. Düz ekru rengin seçildiği fondaki duvarın özellikle üst kısımlarına siyah renk kullanılarak gölgelendirme yapılmış ve bunun sonucunda da duvarda gri bir renk oluşmuştur. Arka fonda daha az dikkat çeken, daha geri planda tutulan böyle bir ton uygulamasına gidilmesi, seyircinin ilgisini tamamıyla resmin ön planındaki ana sahneye yönlendirmek amacıyla.

Müze bilgilerinde ‘Türk Elbiseleri İçinde Bir Kadın ve Hizmetçisi’ olarak adlandırılan bu tablo için müze, birkaç alternatif isim²⁹¹ daha kullanmıştır. Bunlardan biri de ‘Frenk²⁹² Kadın ve Hizmetçisi’dir’. Buradan hareketle resimdeki sağdaki kadın figürün Osmanlı tebaasına ait bir gayrimüslim olduğu anlaşılabilir. Ayrıca, bu figürün giysilerinin, figürün zimmi olmasını desteklediği de açıktır. Bilindiği gibi Osmanlı İmparatorluğunda, gayrimüslimlerin kıyafetleri bazı kriterlerle sınırlandırılmıştır. Çalışmamızda, daha önce ayakkabılar bağlamında ele alınan, Osmanlı İmparatorluğu’nda gayrimüslimlerin giymelerine kısıtlama getirilen renkler konusu sadece ayakkabılar açısından değil, giysilerde ve serpuşlarda da kendini göstermektedir. Tüccar Hans Ulrich Krafft (1550- 1621), yazdığı notlarında, 1574 yılında Osmanlı topraklarında bulunduğu süre zarfında, Hıristiyanların özellikle Ermenilerin, kırmızı ve mavi çizgileri olan bir başlık taktığını ifade etmiştir (Krafft, 1997, s. 62). Hemen sonrasında, 1580 yılında, çıkarılan bir fermanla Yahudilerin kırmızı, Hıristiyanların siyah serpuş giymeleri zorunlu hale gelmiştir (Altınay, 2000, s. 89-90). Buradan da anlaşıldığı gibi, zimmilerce kullanılması zorunlu olan renkler, dönemsel olarak bazı farklılıklar göstermektedir. Fakat, bazı keskin hatlarla belirlenen renklerin ve giysilerin her dönemde gayrimüslimlerce kullanılması yasaktır. Örneğin, sadece Müslümanlara ait olan beyaz türban kullanımının

²⁹¹ Bu isimler için bkz. <https://art.nelson-atkins.org/objects/3567/>. (Erişim tarihi: 20. 07. 2021).

²⁹² Frenk kelimesi, XV. yüzyıla ait Osmanlı kaynaklarında sıklıkla geçmekte olup bu kelime, Venedikliler başta olmak üzere, Macarların dışında kalan tüm Katolik Hıristiyanları için kullanılmıştır (Şakiroğlu, 1996, s. 197). Frenk kelimesi ile ilgili ayrıca bkz. Kocasavaş, Yıldız (2017). Haçlı Seferleri Döneminde Müslüman Şairlerin Gözüyle ‘Frenkler’. *Tarih Dergisi*, 66 (2), 1- 14.

zimmilerce kullanılması kesinlikle yasak olup ancak içlerinde din değiştirerek Müslümanlık'ı seçenler başlarına beyaz sarık takabilmişlerdir (Lubenau, 2012, s. 371). Ayrıca, ünlü seyyah İbn Battuta'ya (1304- 1369) göre; Anadolu'da kadınlar, başlarına büyük sargılar dolamışlardır (İbn Battuta, 2013, s. 279). Bu nedenle, resmin sağındaki figürün başına taktığı serpuşun rengi ve stili göz önünde bulundurulduğunda, seyircide gayrimüslim olabileceği algısı uyandırmaktadır. Ayrıca, Türk temalı resimleri başarılı bir gerçeklikle tuvale aktaran bir isim olan Liotard'ın, model olarak zimmi bir kadın seçmiş olabileceğinden dolayı figür bazında bu kadar realist bir çalışmanın çıktığı söylenebilir. Çünkü Avrupalı bir ressamın o dönemde, müslüman bir kadını erkeklerin giremeyeceği bir kadın hamamında betimlemesi mümkün değildir. Ayrıca, Liotard'ın tüm çalışmalarında olduğu gibi bu eserinde de Vanmour'un Ferriol (1652- 1722) için hazırladığı çizimlerinin ve Türk minyatür sanatının etkisi de görülmektedir (Smentek, 2010, s. 93). Smentek, bu resim için Türk minyatür sanatının etkisinin çok fazla görüldüğü bir eser olduğunun altını çizerek resimdeki boş arka planın ve kostümlerin minyatür sanatı ile olan yoğun etkileşimine vurgu yapmıştır (Smentek, 2010, s. 94).

Çalışmanın isminde eserin sol tarafındaki kızın, sağdaki figürün hizmetçisi olduğu belirtilmektedir. Bu kızın, hanımının hamam eşyalarını taşımaya gibi bir görsel ipucu ile betimlenmesi de bu fikri desteklemektedir. Hizmetçi kızın ayağında çorap yokken, sağdaki figürün eserin bir hamam tasviri olmasına rağmen çorapla betimlenmesi düşündürücüdür. O dönemde, Osmanlılarda berber çıraklarının yaz kış çıplak ayakla nalın giyerek çalışmak zorunda oldukları bilinmektedir (Koçu, 1969, s. 180; Bora, Erkoçak (der.), 2015, s. 121; Taş, 2017, s. 2581). Berberlerin yanında hizmet eden çırakların böyle bir zorunluluğa tabii olmalarından yola çıkarak hanımına hizmet eden bir hizmetçinin de ayağına çorap giymeden, sadece nalın geçirerek görevini gerçekleştirebileceği ve ressamın eserini gerçekçi bir şekilde betimlemiş olduğu fikri düşünülebilir. Bundan da sosyolojik olarak daha düşük sosyal statüye sahip bir kişinin resimlerde bile bunu ifade eden sembolik göndermelerle betimlendiği düşüncesi akıllara gelebilir.

Bilindiği gibi, o dönemde Osmanlı'da Müslümanlardan ayırt edilebilmeleri için Hıristiyanlar'a ve Yahudiler'e hamamlarda nalin giymeleri yasaklanmıştır (Kepecioğlu, 2010, s. 265; Eğri, 2003, s. 270). Bu da 'Frenk Kadın ve Hizmetçisi' ismi ile de anılan ve özellikle serpuşundan dolayı Frenk olduğunu düşündüğümüz bu figürün gayrimüslim olup olmadığı ile ilgili şüpheyeye düşmemize sebep olmuştur. Fakat, eserdeki figürün umumi bir hamam hayal edilerek değil de kendi konağının hamamında tasarlanılarak betimlendiği ve sadece Türk temasının seyirciye geçirilmesi adına görsel bir bütünlük hedeflendiği düşünüldüğünde Liotard gibi bu konularda oldukça realist bir üslupla çalışan bir sanatçının bile konuyu bu kadar derinlemesine ele almayacağı yargısına varılabilir. Ayrıca, Avrupalı bir sanatçının hamam denince kafasında oluşan imgenin içinde nalinların olması kaçınılmazdır. Bu nedenle de Liotard'ın çok fazla ayrıntıya inmediği ve Frenk bir kadını hamam kavramının genel ritüeline uygun bir şekilde tasvir ettiği söylenebilir.

Liotard'ın bu oldukça gerçekçi hamam sahnesini daha kurgusal bir boyuta taşıyan bir diğer örnekte, Jean- Marc Nattier²⁹³, Matmazel Clermont'u²⁹⁴ resmetmiştir (Resim 35). Bu resim, Resim 34'e göre daha hayali bir anlatıma sahip olsa da Oryantalist eserlerdeki hamam tasvirleri ile karşılaştırıldığında daha az kurmaca kavramlara sahiptir.

²⁹³ Sanatçı bir aileden gelen Fransız ressam Jean- Marc Nattier (1685- 1766), portrecilikle ünlenen bir isimdir. Kraliyet Akademisi'ne girdikten sonra Peter Paul Rubens'e ait bazı resimlerin çizimlerini yapmış ve bu da ressamın daha çok tanınmasına yardımcı olmuştur. Roma'daki Fransız Akademisi'ne kabul almasına rağmen gitmemiştir (Wrightsman, 2005, s. 176). I. Petro (1672-1725) ve XV. Louis'nin saraylarındaki kadınları mitolojik figürler şeklinde tasvir eden sanatçı (Almelek İşman, 2017, s. 396) için Diderot, Doğu tasvirli resimlerde Doğuluların giysilerini oldukça başarılı betimlediğini ifade etmiştir (Diderot, 2013, s. 174). Jean- Marc Nattier ile ilgili bkz. Baetjer, Katharine (2018). *French Paintings in the Metropolitan Museum of Art from the Early Eighteenth Century through the Revolution*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 79.

²⁹⁴ Matmazel Clermont olarak bilinen Marie Anne de Bourbon (1697- 1741), Bourbon Dükü Louis ve Louise Françoise de Bourbon'un kızıdır. Hayatının dönüm noktası olarak, 1725 yılında Fransız soyluları arasından seçilen kişilerin kabul edilebildiği, bir çeşit kıdemli nedimelik görevi olan 'Surintendante de la Maison de la Reine' rütbesine getirilmesi sayılabilir. Gizlice evlendiği sevgilisi M. de Melun, 1724 yılında Matmazel Clermont'un ailesine ait bir evde verilen bir av partisine katılarak orada kaybolmuş ve bir daha da bulunamamıştır. Bu olay, Matmazel'i oldukça derinden etkilemiştir (Law, 2020, s. 62). Matmazel Clermont için ayrıca bkz. Madam de Genlis (2021). *Mademoiselle de Clermont*. Paris: Gallimard.



Resim 35: Jean-Marc Nattier, Sultan Kılığında Matmazel Clermont, tüyb, 109x 104, 5 cm, 1733, ©, The Wallace Collection, Londra (Germann, 2016, s. 83).

Resmin orijinal isminde, ana karakterin adının geçmesinden dolayı Matmazel Clermont olduğunu öğrendiğimiz figür, resmin merkezinde, sağ ayağını diğer ayağının üzerine atmış, sağ elini koltuğa yaslamış ve seyirciye doğru hafif dönmüş bir şekilde, oturarak poz vermektedir. Sanki yanında kimse yokmuşçasına, seyirciye oldukça derin bakmaktadır. Bu da figürün, seyirci ile oldukça yoğun bir bağ oluşturmasını ve seyircinin de resme hemen dahil olmasını sağlamıştır. Ayakları sarı pirinç görünümlü, kenarında sarı saçakları olan, yeşile çalan mavi renkte bir koltuğa oturan figür, truvakar kollu, yakası göğse kadar oyuntu yapan, beyaz bir elbise giymiş, bu elbisenin eteklerini de dizinin üstüne kadar sol eli ile sıvamıştır.

Elbisesinin üzerine giydiği kısa kollu, ağızları ve kenarları kakum kürkü ile çevrelenmiş, kırmızı renkli, kaftana benzer tarzda betimlenen libasın etekleri, figürün sağ tarafına, özenli bir şekilde, katlanarak yerleştirilmiştir. Arkasına bağladığı saçları ve hafif pembeleştirilen yanakları ile o dönemin tipik Fransız soylularını örneklendirmektedir. Yere değen ayağında, bej renkli, üzerinde iki geniş bandı olan, burnu açık ve çok yüksek olmayan, yuvarlak topuklu bir ayakkabı bulunmaktadır. Bacak bacak üzerine atmasından dolayı havada duran diğer ayağında ise terlik yoktur. Resimdeki ipuçlarına göre, yeni yıkandığını düşündüğümüz Matmazel Clermont'un hizmetçisi, matmazelin sağ ayağını, elindeki, kenarı kırmızı renkli, geniş, beyaz havlu ile kurulamaktadır. Matmazel Clermont'un sağ elinde tuttuğu, kenarlarında kırmızı çizgiler olan beyaz mendil ile kurulandığı bu havlu birbirleri ile oldukça uyumludur. Figürü kurulayan bu hizmetçi, başının sağ tarafındaki sorguca benzeyen, siyah bir tüyle zenginleştirilen sarı serpuşunun renginde, yakası göğse kadar oyuntu yapan bir elbise giymektedir. Bu hizmetçinin hemen yanında, başındaki sarı başörtüyü halayık tarzında bağlayan, kulağındaki damla şeklindeki iri beyaz inci kolyesi ve bileğine çift sıra halinde doladığı zincir şeklindeki bilezikli eli ile pirinç gibi görünen bir bakraçtan tablonun sağ alt kısmına sıkıştırıldığı için tamamı görülemeyen bir havuza su dökerken betimlenen siyahi bir başka hizmetçi daha gözlemlenmektedir. Matmazel Clermont'un sağ yanında, yerde oturan, sarı bluzu ve pantolonu, Afro Afrikalılar tarzında sardığı beyaz başlığı ile hanımına bakan, siyahi bir hizmetçi daha bulunmakta olup bu figür, yanındaki süslemeli kutudan çıkardığını tahmin ettiğimiz inci gerdanlığı, yeni yıkanan Matmazel Clermont'a takmak için hazırlık yapıyor gibi görünmektedir. Matmazel Clermont'un hemen arkasında iki tane daha figür betimlenmiştir. Bunlardan daha önde olan siyahi figürün sırtı seyirciye dönüktür ve bundan dolayı yüzü seçilememektedir. Kısa saçları, boynuna taktığı gerdanlığı görmemize izin veren bu figür, Matmazel Clermont'un ayağını kurulayan hizmetçinin giydiği elbiseye çok benzer bir elbise giymiştir. Bu figürün sol yanında, eserdeki tek erkek figür tasvir edilmiştir. Bu erkek figür, yeşil elbisesi, belindeki yeşil kuşağı ve aynı renk serpuşu ile sol elini Matmazel Clermont'un oturduğu koltuğa yaslamakta ve sağındaki figür ile yuvarlak kemerli kapının pervazına yaslanarak içeriye seyreden kadına bakmaktadır. Kapıya yaslanan figür de resimdeki diğer kadınlara benzer şekilde bir giysi ve serpuşla betimlenmiştir. Bu

figürün, eserin merkezine, Matmazel Clermont'a doğru değil de onun arkasındaki figürlere doğru bakması, esere bir derinlik kazandırmaktadır.

Resimden sanatçının, figürlerini oldukça gösterişli, Avrupalı bir mimari tasarıma sahip bir konağın ya da sarayın salonuna yerleştirdiği izlenimine ulaşılabilir. Ana figürün sol çapraz arkasındaki kapıdan yuvarlak bir kemer içinde dışa doğru taşma yapan bir kısım görülmektedir. Bu bölüme, yere kadar uzanan, küçük kare bölümlere ayrılmış bir pencere ve üzerine de küçük bir gül pencere yerleştirilmiştir. Bu kısma bakan bir seyirci, kendini yuvarlak hatlı bu strüktürel öğelerden dolayı Romanesk, gül pencerenin etkisiyle de Gotik bir apside bakıyormuş gibi hissedebilir. Matmazel Clermont'un oturduğu yerin arkasındaki bölüm de aynı mimari anlayışla devam etmekte olup, buradaki duvara Matmazel Clermont'un yıkanmasına gönderme yapmak için beyaz bir havlu asılmıştır. Resimde belki de en önemli Türk imgesi, yere serili olan halıdır. Oldukça canlı renklere sahip olan halının kenarı, resmin sağ alt köşesinde az bir bölümü görünen havuzdan ıslanmaması için, desenleri üstte kalacak şekilde katlanmıştır. Halının merkezindeki motifler tam olarak seçilememesine rağmen halının bordüründe irili ufaklı mavi ve kırmızı renkli çiçeklerin olduğu net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Görülebildiği kadarıyla halının merkezinde ise, herhangi stilize edilmiş bir süsleme olmayıp, kırmızı ve yeşil renkli zemin üzerinde yıldız motiflerine benzer bir uygulama söz konusudur. Dolayısıyla halının dönemi ile uyumlu olarak Yıldızlı Uşak Halılarına²⁹⁵ benzediği söylenebilir.

Eser, plastik analizi açısından ele alındığında, figürlerin yarıda kesilmesinden dolayı eserin açık kompozisyon düzeninde olduğunu, ana figürün sahnenin sol tarafına doğru kaydırılmasından dolayı da resimde asimetrik bir dengenin bulunduğunu söyleyebiliriz. Yüzeyin çizgisel organizasyonu açısından ise eserde daha çok dikey yönler ağırlık verildiği görülürken figürlerin eğimli duruşları, ana karakterin ve yanındaki hizmetçisinin bacak duruşları gibi bazı diyagonal ifadelerin resme devingenlik kattığı açıktır. Kapalı çizgisel bir formda olan tablo, iç mekanda

²⁹⁵ Yıldızlı Uşak Halıları ile ilgili bkz. Perdahcı, Nurcan (2011). XVI- XVIII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı'nda Uşak Halıları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 278- 279.

geçmektedir. Resmin sol ağırlıklı dengesel kurulumuna bağlı olarak ışık, esere soldan, yapay bir şekilde gönderilmiştir. Ana sahneyi aydınlatan bu ışığın, arka fonda etkisini azalttığı görülürken figürlerin arkasındaki kapıdan görünen bölüm ise, pencereden gelen doğal bir ışıkla aydınlatılmaktadır. Resimde genelde sıcak renklerle çalışılmıştır. Resmin baş karakterindeki ve hizmetçilerdeki giysilerin çoğunlukla sıcak renklerden oluştuğu, Matmazel Clermont'un oturduğu çok azı görülen koltuktaki, bu koltuğun arkasındaki erkek figürün giysilerindeki ve halıdaki birbirine yakın tonlu yeşil renklerin resmin sıcak- soğuk renk dengesini oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir.

Rokoko'nun yaygın bir şekilde görüldüğü bir döneme tarihlendirilmesinden ve resmin genel atmosferinden dolayı eser, Rokoko akımına dahil edilebilir. Resme ilk bakıldığında, seyirci kendisini Rokoko'nun sembol yapıtlarından olan Fragonard'ın 'Salıncak' isimli çalışmasındaki²⁹⁶ ruh ve armoninin içinde gibi hissedebilir. Fragonard'da terliği havada uçuşan kadının ayağını havaya kaldırışındaki rahatlık, Matmazel Clermont'un duruşunu andırmakta, Fragonard'da salıncığı sallayan uşağın ifade ediliş şekli ve salıncaktaki kadına hayranlıkla bakan yerdeki beyefendinin duruşu da Nattier'in hizmetçilerinininki ile benzeşmektedir. Eserin, Rokoko'nun seyirciye sunduğu bu rahatlık hissi ile Türk imgelerini harmanlaması, o dönem Avrupa'sındaki Türk algısında farklı bir anlayışa gidildiğini göstermektedir.

Resimde, ana figürün etrafındaki ona hizmet eden hizmetçilerin Matmazel Clermont'un teninden daha esmer olarak tasvir edilmesi, resmin sosyolojik yönüne vurgu yapmaktadır. Kendisine hizmet edilen ve soylu olduğu bilinen Matmazel Clermont (Law, 2020, s. 62), burada soyluları temsil eden bir sembol halindeyken özellikle siyah ten renkli olarak seçilen hizmetçiler de alt grubu sembolize etmektedir. Dolayısıyla, resimde bir sınıfın diğer sınıfa olan üstünlüğü, bir alt mesaj olarak verilmeye çalışılmıştır. Sarayda, 'Surintendente de la Maison de la Reine (kıdemli nedimelik)' rütbesi ile hizmet eden Matmazel Clermont'un (Law, 2020, s.

²⁹⁶ Bu resim için bkz. Girgin, Figen (2020). Geçmişle Bağını Koparmayan Çağdaşlar: Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos ve Herman Braun- Vega. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5 (10), 69.

62), bu kamusal kimliğinden ve üst düzey statüsünden dolayı eserde üstün sınıfi sembolize ettiği açıktır. Matmazel Clermont'un yanındakilerin pozisyonları itibariyle eğik olarak tasvir edilmeleri, Matmazel Clermont'a hayranlıkla bakmaları, kompozisyonda matmazelin daha yüksekte, bir koltuk üzerinde bulunurken hizmetçilerinin yerde oturmaları, Matmazel Clermont'un ana karakter olarak betimlenirken diğerlerinin ona destek veren figürler olarak tasvir edilmeleri, bu sınıfsal hiyerarşiyi desteklemektedir. Ayrıca, Matmazel Clermont'un bilinçli olarak diğer figürlere göre daha büyük betimlenmesi, bu figürün 'görsel hiyerarşi' olarak diğer figürler üzerindeki otoritesinin altını çizmektedir (Garcia, 2019, s. 4). Resimde, hizmetçilerin siyahı bir ten rengine sahip olmaları ve Matmazel Clermont'un diğer figürlere göre 'porselen beyazı' ten rengine sahip olması tabloda bir zıtlık oluşturmakta ve resmin ana karakterini vurgulamaktadır (Garcia, 2019, s. 4). Eserin isminden anlaşıldığı üzere Matmazel Clermont'un sultan giysileri ile bu sınıfsal sembole dönüşmesi de o dönem Avrupa'sındaki Türk algısının ne derece yüksekte düşünüldüğünün bir kanıtıdır. Resimde çok fazla Türk'e dair imge görülmesi de resim, halısıyla, bazı giysi ayrıntıları ile ressamın kurgusal imgeleminde oluşturduğu sultan kavramını bize göstermesi açısından önemlidir.

Çalışmanın sağ alt köşesinde, sadece kenarının görüldüğü ve havuz olduğunu tahmin ettiğimiz yere, bir hizmetçi bakraçtan su dökmektedir. İlk olarak, mekan seyircide bir konağın ya da sarayın salonu ya da oturma odası olarak canlansa da bu havuzun kenarlarının herhangi bir yükseltisinin olmaması ve havuzun yer seviyesinde tutulmasından dolayı bu havuzun bir süs havuzu olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca tablodaki bazı ipuçlarından da yola çıkarak, buranın sanatçı tarafından hayali bir kurguyla tasarlanan bir hamam olabileceği algısı ağırlık kazanmaktadır. Bu hayali hamam tasarımının yanında ressamın, eseri kafasındaki senaryo ile gerçekleştirdiği ile ilgili diğer bir kanıt da yerdeki halıdır. Sanatçının kafasında Türk denilince uyanan muhtemel imgede halının bulunması sanatçının eserine, mekan hamam bile olsa, bir halı yerleştirmeye itmiştir. Ayrıca bu halının ölçüsünün, tam olarak havuza denk gelmemesi, kenarının kıvrılarak suyun ancak bu şekilde havuza dökülmesi gibi absürt bir durumun varlığı da bu hayali imgelemin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nattier, alegorik giysiler giyen saray kadını tasvirlerini oldukça seven bir ressamdır (Palmer, 2014, s. 242). Resim 35'i yapmadan önce 1729 yılında gerçekleştirdiği 'Chantilly Maden Suyunda Matmazel Clermont'un Portresi' isimli eserinde (Görsel 118), Nattier aynı ismi farklı bir tema ile maden suyu tanrıçası olarak tasvir etmiştir (Ruano, 2017, s. 94). Resim 35'te kullanacağı bazı görsel ifadelerden ve imgelerden de ilk önce bu çalışmada faydalanmıştır. Bu resimde, Resim 35'teki gibi benzer bir pozisyonda oturan Matmazel Clermont'a bu sefer etrafındaki açık tenli kişiler hizmet etmekte ve bir küpün içinden akan su vurgulanmaktadır. 18. yüzyılda, bu resme konu edilen Fransa'nın Chantilly komününde, bir maden suyu kaynağı keşfedilmiştir (Richter, 1913, s. 66). Dolayısıyla dönemin ressamı Nattier'in bu olaydan etkilendiği, kavramsal olarak bu olayı resimlerine taşımasından anlaşılmaktadır. Nattier, bu kavramı sadece Resim 35 ve Görsel 118'e taşımakla kalmamış, 'Madame Marie- Henriette Berthelot de Pléneuf'un Portresi' isimli çalışmasında²⁹⁷ da bu kullanımdan faydalanmıştır. Görsel 118'deki içinden su akan küpü sanatçı, aynı şekilde Madam Pléneuf'un sağ kolunun altına da yerleştirmiştir. Bu da, bize ressamların dönemlerinin sosyolojik, ekonomik ve çevresel faktörlerinden ne kadar derin etkilendiklerini kanıtlamaktadır.



Görsel 118: Jean- Marc Nattier, Chantilly Maden Suyunda Matmazel Clermont'un Portresi, tüyb, 195x 161 cm, 1729, © Condé Müzesi, Chantilly (Français, 2019, s. 22).

²⁹⁷ Bu tablo için bkz. Anonim (1983). *Masterpieces of the National Museum of Western Art, Tokyo*. Tokyo: The National Museum of Western Art, No: 33.

Resim 35'teki sosyolojik hiyerarşi kavramı, o dönem Fransası açısından oldukça ilginç bir yere sahiptir çünkü resme bir 'odalık' imgesi olarak yerleştirilen Matmazel Clermont, Türk odalığı olarak resmedilen ilk Fransız kadınıdır (Nicholson, 2003, s. 79). Bu sebeple, bu çalışmanın kendisinden sonra gelen ve bu konuyu işleyen Fransız sanatçılara ilham kaynağı olduğu ve Oryantalist dönemde sıkça işlenecek olan odalık ve siyah köle kavramının temelini atan tablolardan olduğu söylenebilir.

Bazı sanatçıların resimlerinde, sadece kadınları tasvir ettiği harem ve hamam sahnelerinin varlığına karşın kadın ve erkeğin aynı resimde olduğu Türk temalı eserler de söz konusudur. Elbette ki o dönem için böyle bir sahne tasarlamak oldukça kurgusal olsa da ressamın gerek gayrimüslim modeller kullanması, gerekse özellikle Vanmour gibi Türk topraklarında yaşayarak bu toplumu içine sindiren ressamın bu tarz konuları betimlemeleri, bu resimleri biraz daha gerçekçi kılmıştır.

Vanmour'un erkek ve kadın figürünü aynı kadraja sığdırdığı örneklerden olan 'Harem'de Eğlence' isimli çalışmasında, bir harem eğlencesi tasvir edilmektedir (Resim 36). Resmin isminden haremde geçtiği anlaşılmasına rağmen Osmanlı sarayı mı betimlenmeye çalışılmış yoksa başka bir konağın haremi düşünülerek mi bu çalışma yapılmış tam olarak bilinmemektedir. Fakat resmin çoklu figürle anlatımından ve cariye sayısının çokluğundan yola çıkarak Vanmour'un bu eseri Osmanlı sarayını hayal ederek gerçekleştirdiğini düşünebiliriz.

Resme bakıldığında, bitkisel bezemeli halı üzerine yerleştirilen yeşil örtülü, U şeklindeki yer minderinin uzun tarafı, eyvan tarzında tasarlanan odanın şahniş bölümünde bulunmaktadır. Buranın seyirciye göre sağ tarafında, sağ ayakları altlarında, diğeri dizden bükülmüş, klasik bir oturuşla betimlenen bir erkek ve bir kadın figür görülmektedir. Evin beyi ya da sultan ve gözdesi olan bu figürlerin hemen önünde ayakta, elinde sineklik sallayan bir cariye ve sol arkalarında da ayakta, ellerini göbeklerine koymuş, el pençe divan bir şekilde bekleyen iki kadın cariye daha yer almaktadır. Minderin üzerinde diğer figürlerden ayrı bir şekilde

ortada, alışıl gelmiş Vanmour bağdaş tasvirine²⁹⁸ uygun bir tarzda bir kadın figür oturmaktadır. Minderin sol tarafında ise aynı pozisyonda oturan ve resmin merkezinde bulunan iki rakkaseyi seyreden beş kadın figür daha betimlenmiştir. Sahnenin sol tarafında, bedeninin sadece yarısı resme dahil edilmiş siyahi bir harem ağası ve hemen önünde bağdaş kurup oturarak def ve ud çalan sazandeler görülmektedir. Sahnenin sağında ise yemek için hazırlıklar yapılmaktadır. Cariyenin biri, tamamen Osmanlı modelleri ile uyumlu ayaklara sahip bir sehpanın üzerindeki sini ile ilgilenmektedir. Başka bir cariye elinde tepsi tutmakta, bir diğeri de siyahi halayıktan tabak almak için hafif ona doğru eğilirken görülmektedir.



²⁹⁸ Bağdaş kurmak, Türkler ile anılan ve özellikle Türk hükümdar geleneğinde çokça benimsenen bir şemadır (Esin, 1970, s. 231). Bağdaş kurmanın kökeninin çok eskiye dayandığı bilinmektedir. Bu kavram ile ilgili genel kanı, Budist kültürü ile başlayan bir gelenek olduğudur. Esin'e göre ise bu oturuş şekli, Budist toplumdaki dini bir ritüelin bir parçası olan, 'vajrāsana ya da vajrāparyanka' denilen, ayakların bacakların arasından geçirilerek tabanların yukarıya çevrildiği özel oturuş biçiminden farklıdır. Ona göre; vajrāsana ya da vajrāparyanka oturuşu sonlandırılırken yapılan 'paryanka' pozisyonu, bağdaş ile daha yakındır ve bu duruşa Budist ikonografisinden çok Proto-Türk ve Türk devri sanatında rastlanır (Esin, 1970, s. 233). Bu oturuşun sultanlarla özdeşleştirilmesi, güç ve otorite sembolü olarak simgeleştirilmesi açısından da önemlidir (Esin, 1970, s. 231). "Gök Tanrı bir imparatorluk tanrısıdır ve hükümdar da Gök Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi ya da gölgesidir" ifadesini kullanan Roux (Roux, 1994, s. 90- 91) bu konu ile ilgili, bir figürün bağdaş kurduğu bir sahne için de "Türk usulü" oturuş yakıştırmasını yaparak (Roux, 1982, s. 84) Batılı bir bakış açısıyla bu kavramın Türklerle ait olduğunu vurgulamıştır. Vanmour, Türk tasvirlerinde genelde bu oturuş şekline faydalandığı gibi (Görsel 119) Vanmour resimlerinden ilham alan pek çok sanatçı da figürlerini bu oturuşla betimlemişlerdir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 276- 281) (Görsel 120).

Bağdaş geleneği ile ilgili bkz. İndirkaş, Zühre (2012). Türk Oturma Kültüründe 'Bağdaş Geleneği' Üzerine İkonografik Belirlemeler. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 4, 1665- 1675.



Resim 36: Jean Baptiste Vanmour, Haremde Eğlence (Haremde Rakkaseler), tüyb, 78x 108 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Azize Taylan Koleksiyonu, İstanbul (Renda, 2003, s. 62).

Resimdeki tüm kadınlar şalvar üzerine, yakaları oyuntulu, ince bir kumaştan yapılmış bir elbise giymişler ve bellerine taşlı ya da işlemeli kemerler takmışlardır. Figürlerin başlarında Osmanlı modası ile uyumlu serpuşlar bulunmaktadır. Minderin sol tarafında oturan kadınların üzerinde bu elbiselere ilave olarak bir de kaftana benzetilmeye çalışılmış mavi üstlükler bulunmaktadır. Minderin ortasında ayrı oturan figürün, evin beyinin ya da sultanın ve gözdesinin üstünde ise diğerlerinden farklı olarak kakum kürklü kaftanlar tercih edilmiştir. Rakkaselerin, sazandelerin ve hizmet eden cariyelerin üzerinde, çalıştıklarından dolayı elbiselerinden başka bir şey bulunmamakta olup burada, Vanmour'un hiyerarşik bir sınıflamadan dolayı bir kategorizasyona gittiği söylenebilir. Dolayısıyla minderin orta kısmında diğerlerinden ayrık duran figürün önemli bir kişi olabileceği, mekanın saray olduğu varsayılırsa belki de bu figürün valide sultan bile olabileceği düşünülebilir.



Görsel 119: Jean Baptiste Vanmour, Sedirde Kahve İçen Türk Kızı, gravür, 35, 7x 24, 9 cm, yak. 1714- 1715, Özel Koleksiyon (Ceco (haz.), 2013, levha 48).



Görsel 120: Anonim, Kahve Keyfi, tüyb, 112x 101, 5 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 106).

Resme konu olan erkek figürün sultan olduğu farz edildiğinde ve tarih de göz önünde bulundurulduğunda mekanın Topkapı Sarayı haremde yer alan Hünkar Sofası²⁹⁹ olabileceği düşünülebilir (Görsel 121). Bunun sebebi olarak da padişahın yabancı kabullerini bu salonda gerçekleştirmesine bağlı olarak Vanmour'un bu mekanı bu kabuller esnasında görerek zihnine harem imgesi olarak burayı oturtmasını ve çalışmasında bu imgeden faydalanmış olma ihtimalini söyleyebiliriz.



Görsel 121: Topkapı Sarayı Hünkar Sofası'ndan genel bir görünüş (Germaner ve İnankur, 2002, s. 159).

²⁹⁹ Hünkar Sofası, padişahın sarayda eğlendiği, dinlendiği, yemeğini yediği, çalıştığı, kabullerini gerçekleştirdiği yaşam alanıdır. I. Abdülhamit dönemine (1774- 1789) kadar Hünkar Sofası olarak anılan bu mekan, bu tarihten itibaren Mabeyn-i Hümayun adıyla anılmaya başlanmıştır (Akyıldız, 2003, s. 284; Göncü, 2016, s. 50). Mabeyn-i Hümayun ile ilgili ayrıca bkz. Şenyurt, Oya, Gülser, Zeynep (2019). İki Oda Arasından Yönetim Merkezine: Bir Mimarlık Terimi Olarak 'Mabeyn'. *Avrasya Terim Dergisi*, 7 (1), 22- 23.

Eserin fonundaki duvar, enine iki bölüme ayrılmakta, alt taraftaki geniş bölümde pencereler, üst kısımda da panolar bulunmaktadır. Çalışmada, kenarlarda kesilmiş bir şekilde görülen iki, şahnişin içinde iki tanesi karşılıklı olacak şekilde yerleştirilmiş beş, şahnişin dışındaki yan duvarlarda da iki tane olmak üzere toplam dokuz adet, yere kadar uzanan, dikdörtgen pencere görülmektedir. Her bir pencerenin üzerine, pencere pervazlarında olduğu gibi kalem işleri ile bezeli, iç içe geçen, altın sarısı iki çerçeve ile çevrelenmiş, dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bunların içleri de geometrik ve bitkisel motiflerle doldurulmuş sivri kemerlerle bezelidir. Pencerelere, çok küçük kareler oluşturacak kadar sık parmaklıklar geçirilmesine rağmen bu pencerelerden masmavi gökyüzü ve yemyeşil uzun ağaçlar görülebilmektedir. Sanatçı, pencereden görünen manzarayı iç açıcı renk tonları ile oldukça kışkırtıcı resimlemiştir. Bu da ressamın harem içinde yaşanan izole hayattan dolayı haremden yaşayanların dış dünyaya duyabileceği özleme yapılan bir gönderme olarak algılanabilir.

Dikdörtgen bir kurgulamaya sahip olan resim, kenarlardaki figürlerin yarıda kesilmesinden dolayı, seyircide bitmemişlik hissi uyandırdığından, açık kompozisyon düzeninde gerçekleştirilmiştir. Eserde, özellikle mimari öğelerde dikey ve yatay çizgisel hatlardan faydalanılmasına rağmen soldaki rakkasenin arkaya doğru eğilme hareketi, sağ tarafta sini ile ilgilenen cariye'nin hafif dizlerini büküşündeki açı ya da ayaktaki cariye'nin havaya kaldırdığı elindeki sinekliği tutuşundaki eğim gibi ayrıntılar çalışmaya hem diyagonallık hem de hareket kazandırmıştır. Çalışmanın sağ ve sol taraflarına ayrı ayrı bakıldığında resme simetrik bir dengenin hakim olduğu görülür. Bu simetrik düzen, pencere dağılımları gibi figürlerin yerleştirilmeleri gibi bazı ayrıntılarla da sağlanmıştır. Kontur çizgileri oldukça belirgin olan eserde, kapalı bir form tercih edilmiş, sol taraftan gelen ışıkla da resim aydınlatılmıştır. Doğal bir ışık kaynağı ile aydınlatılıyormuş hissi uyandıran eserde pek çok pencere olmasına rağmen soldaki pencereden gelen ışığın odaya hakim olduğu izlenimi verilmiştir. Bir iç mekan tasarımı olmasına rağmen resimde, bu yaygın ışığın sağladığı aydınlık bir ortam mevcuttur. Bu aydınlık ortam, ara ara soğuk renk geçişlerine rağmen sıcak renklerin çoğunlukta olmasının sağladığı canlılıktan da kaynaklanmaktadır.

Flaman ressam Vanmour bu eserinde, bu tarz resimlerde görmeye pek alışık olmadığımız bir şekilde kadınları, sultan ile birlikte tasvirlemiştir. Haremin mahrem bir olgu olması, Avrupalı ressamın resimlerine de bu şekilde yansımış ve sanatçılar genelde harem diyince zihinlerindeki kadın imgesini kullanarak erkek ve kadının yan yana geldikleri sahneleri tercih etmemişlerdir. Daha masum sahnelere sahip Türköri resimlerinde bu uygulamadan faydalanıldığı gibi erotik yükü ağır olan Oryantalist resimlerde de aynı durum söz konusudur. Buradan Avrupalı ressamın zihninde de bu mahrem teşkilatın belli sınırları olduğu algısı çıkarılabilir. Fakat Vanmour eserlerinde, bu genellemenin sıklıkla dışına çıkıldığı görülür. Uzun yıllar Türk topraklarında yaşamış bir sanatçı olan Vanmour'un belli kalıpların dışına çıkması da zaten beklenen bir durumdur.

Bu örneğe benzer, Vanmour okuluna ait, erkek ve kadın figürleri yan yana tasvir eden bir diğer örnek de 'Sohbet' isimli tablodur (Resim 37). Vanmour ekolünün tüm belirgin özelliklerini taşıyan bu tabloda, dört kadın, bir erkek ve bir de kız çocuğu resmedilmiştir.



Resim 37: Vanmour okulu, Sohbet, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 112- 113).

Klasik bir Vanmour mekanında geçen resimde, ihtişamlı bir odanın içinde evin beyinin, eşi, çocuğu ve onlara hizmet eden hizmetkarları ile betimlendiği görülmektedir. Sahnenin sağ tarafında, belindeki kemeri, üzerindeki gri elbisesi ve Vanmour'un bakış açısından resimlenen Türk serpuşu ile efendisine doğru sineklik sallayan bir cariye, sol tarafta ise iki iri tokalı, sarı kemeri, Vanmour yorumu katılarak yapılan Türk serpuşu, mavi, truvakar kolları volan yaparak sonlanan mavi elbisesi ve onun üzerine giydiği kırmızı yeleği ile elinde ibrik tutan bir başka cariye görülmektedir.

Odanın şahniş olarak tasarlanan yerinde, sarı yastıklı, beyaz şilteli U şeklindeki yer minderinin uzun kısmı bulunmaktadır. Bunun seyirciye göre sağ tarafında, sağ baş köşede bağdaş kurmuş şekilde oturan bir kadın figür yer almaktadır. Oturuşuna bağlı olarak sağ ayağı açıkta kalan figürün beyaz içliğine uygun bir şekilde beyaz pabuç giydiği görülmektedir. Bu içliğin üzerine de mavi renkli, saten görünümlü bir kumaştan, genelde erkek giysilerinde görmeye alışık olduğumuz çaprast benzeri bir uygulama yapılmış bir elbise giymiştir. Türk kadın giysi geleneğinde, elbise yaka oyuntuları genelde göğse kadar olsa da bu örnekte, elbisenin yakasının bele kadar oyuntu yaptığı görülmektedir. Ayrıca figür, beline üzeri renkli taşlarla bezeli, iki yuvarlak tokalı, sarı bir kemer ve elbisesinin üzerine de omuzlarından kakum kürklü astarı görünen bir üstlük giymiştir. Sol elini, sol yanında ona yaslanarak oturan, pembe giysili kız çocuğunun boynuna dolayarak sağ eli ile de sağ tarafındaki erkek figüre çiçek uzatmaktadır. Evin beyi olduğunu düşündüğümüz, yanındaki kadının ona çiçek uzattığı figür ise kırmızı şalvarının ve beyaz entarisinin üzerine, yakasına ve kol kenarlarına beyaz kürk geçirilmiş, kısa kollu, açık pembe bir üstlük giymiş, hemen arkasındaki yastığa da o dönemde zenginliğin sembolü olan kakum kürklü üst giysisini koymuştur. Beline, genelde Türk kadın giysi geleneğinde gördüğümüz iki iri tokası olan, sarı bir kemer takmış, başına da genelde Tatar Türklerinin taktığı orta kısmı kırmızı kumaşla, kenarı siyah kürkle kaplı bir kalpak giymiştir. Bağdaş kurarak oturan bu figür, eşinin ona uzattığı çiçeğe karşı duyarsız kalmamakta ve sağ elini kalbine götürerek onun bu davranışına kibarca karşılık vermektedir. Bu figürün sağ tarafında, minder üzerinde bir sehpa ve sehpanın üzerinde de bir vazo içinde çiçekler bulunmaktadır. Ressam, buradaki ve kadın figürün elindeki çiçeği

kullanarak resme bir canlılık ve gerçeklik katmakta, seyircideki haz duygusunu perçinlemektedir. Ayrıca, yer minderinin sol tarafında, yakası kahverengi kürklü mavi üstlüğü, saçının önünü ve arkasını açıkta bırakan, iki ucunu başının üzerinde birleştirdiği beyaz eşarbi ile tütün çubuğundan tütün içen bir kadın tasvir edilmektedir.

Bu tabloda, pek çok Vanmour resminde yer alan bu odanın diğer Vanmour resimlerine göre daha yakın plan alınarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu odadaki, ana figürlerin oturduğu şahnişin karşı duvarında üç, yan duvarında da bir tane parmaklıklı, dikdörtgen pencere yer almaktadır. Aynı tarzdaki diğer Vanmour resimlerinde yan duvarlardaki karşılıklı pencereler net şekilde görülürken, bu resimde şahnişin içinde solda bulunduğunu varsaydığımız pencere tam olarak seçilememektedir. Ayrıca, benzer Vanmour resimlerinde pencere çerçevelerine uygulanan kalem işleri, bu resimde bulunmamakta, diğer resimlerde pencerelerin üzerine yerleştirilen pano uygulamasının, bu resimde benzerlerinin yapılmaya çalışıldığı fakat resmin kadrajına sığmadıkları görülmektedir.

Pencerelerinden mavi gökyüzünün ve yeşil ağaçların gözüktüğü odanın şahnişinin, odanın diğer duvarlarına geçişinde altın yaldızlı bir bitkisel süsleme kuşağı yer almakta olup, sol taraftaki süslemenin hemen yanında koyu yeşil renkte bir perde bulunmaktadır. Figürlerin oturdukları minderler sarı sırt yastıklarının üzerinde, bu perde ile aynı renkte bitkisel bezemeler yer almaktadır. Sahnenin sağ tarafında, bir sehpanın üzerinde ibrik, sürahi ve kaseler olduğu görülürken, odanın ortasında, içinde cami mimarisini anımsatan bir fiskiyeye sahip, kare şeklinde bir süs havuzu bulunmaktadır. Havuzun kenarlarının dört köşesine ejder figürlü çörtlenleri anımsatan tarzda küçük boyutlu fiskiyeler, onların aralarına da ikişer tane denk gelecek şekilde sekiz adet fiskiye yerleştirilmiştir. Bu sekiz fiskiye, havuzun içindeki camiye benzer yapının üzerinde yer alan ince, uzun fiskiye başlıklarına benzemektedirler.

Plastik anlayış bağlamında, kapalı kompozisyon kuruluşu ile gerçekleştirilen eserin yön ögesi incelendiğinde, yüzeyin çizgisel organizasyonu, ana yönü kesen ve kendi aralarında zıtlık oluşturan ara yönlerle sağlanmıştır. Resimde simetrik bir

denge oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu da, eserin sağ ve sol taraflarına cariyelerin yerleştirilmesi, minderin üstüne çiçekli vazunun bulunduğu sehpanın konulması ve sahnenin sağında üzerinde kaseler, ibrik ve vazunun bulunduğu sehpanın yerleştirilmesi ile sağlanmaya çalışılmıştır. Kapalı çizgisel bir form anlayışıyla yapılan eser, iç mekan tasarımı olarak tasarlanmıştır. Çoklu figür resmi olan bu çalışmada, soldan gelen ışık resmin bütününe yayılmaktadır. Sol tarafta bir pencerenin olduğu varsayılarak ışık oradan geliyormuş hissi uyandırılrsa da çalışmanın yapay bir ışıkla aydınlatıldığı açıktır. Tabloda, soğuk ve sıcak renkler iç içe geçirilerek kullanılmıştır. Elinde ibrik tutan cariyenin mavi elbisesinin üzerine kırmızı bir yelek giydirilmesi ve evin beyinin kırmızı şalvarının, evin hanımının mavi elbisesi ile yan yana kullanılması, sıcak soğuk dengesinin oluşturulmasını sağlamıştır.

Çalışmamızda daha önce Resim 14’te adı geçen ve 1718 yılında İstanbul’a geldiği bilinen tütün tüccarı İngiliz Francis (Bay) Levett (Earle, 1989, s. 42, 44; Smentek, 2010, s. 90; Kadioğlu, 2020, s. 65; Nefedova, 2010c, s. 137) düşünüldüğünde, Resim 37’nin yapılış tarihi, bu resimdeki figürün fizyonomisi, aşağı doğru düşen bıyıkları gibi bazı fiziksel özellikleri ve özellikle başlık seçiminde Tatar kalpağı³⁰⁰ tercih etmesi de göz önünde bulundurulduğunda resimdeki figürün Bay Levett olabileceği varsayımında bulunulabilir. Bilindiği gibi, Johann Christoph von Reinsperger’in yaptığı ‘Tatar Giysileri İçinde Francis Levett’ isimli gravürde (Görsel 40) Bay Levett, Resim 37’deki figürün taktığı kalpağın çok benzerini takmıştır. Vanmour’un ve okulunun böylesi Türk temalı eserlerdeki erkek figürlere genelde sarık taktırmalarına rağmen bu resimde bu tarz bir Tatar kalpağı tercih etmeleri de bu fikri destekler niteliktedir.

Ayrıca, Liotard’ın Bay Levett’i Héléne Glavany ile birlikte tasvir ettiği tablosunda (Resim 14) Bay Levett, elindeki tütün çubuğu ile resmedilmiştir. Resim 37’de de tablounun sol tarafında tütün çubuğu ile resmedilen figürün ağızından çıkan

³⁰⁰ Tatar kalpağı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Koçu, E., Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, 142.

dumanlar bir anlamda tütüne yapılan vurguyu göstermektedir. Başka bir deyişle, bu iki resimde de tütün çubuğu kullanımının Bay Levett'in tütün tüccarı olmasına yapılan bir gönderme olarak algılanabileceği düşünülebilir. Bay Levett'i yaptığı işle ilişkilendirmek için onu betimleyen resimlerde tütün çubuğu ögesine yer verilmesi durumuna Nefedova'ya göre Vanmour'un 'Bilinmeyen Asilzade' isimli resminde³⁰¹ de rastlanmaktadır. Bu resimde, Nefedova'ya göre Bay Levett olduğu düşünülen figürün hemen yanında da tüm bu resimlerde olduğu gibi bir tütün çubuğu bulunmaktadır (Nefedova, 2010c, s. 137). Bu ipuçlarının tamamı göz önünde bulundurulduğunda, Resim 37'deki figürün Bay Levett olma olasılığı da artmaktadır.

Vanmour okuluna ait Resim 37'nin, Vanmour'un 'Türk Haremi'nde Resepsiyon' adlı çalışmasına (Görsel 122) olan benzerliğinden dolayı eserin bu görselden ilham alınarak kurgulandığını söyleyebiliriz. Vanmour'un eserine göre daha az profesyonel bir çalışma olmasına rağmen, yine de 'Sohbet' tablosu Vanmour ruhunu yansıtmaktadır.

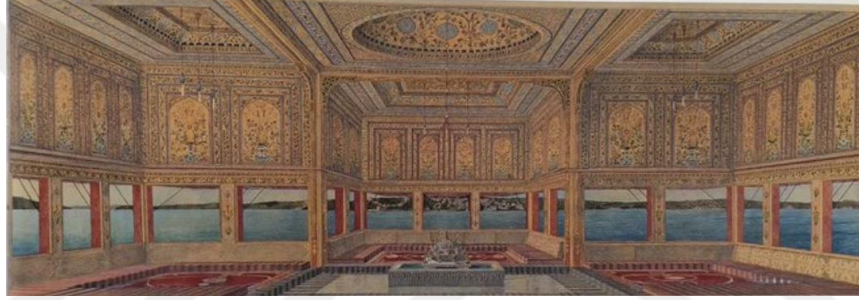


Görsel 122: Jean Baptiste Vanmour, Türk Haremi'nde Resepsiyon, tüyb, 58x 89, 2 cm, 18. yy, © Christopher Gibbs Ltd. Koleksiyonu, Londra (Thornton, 1994, s. 102- 103).

'Türk Haremi'nde Resepsiyon' isimli eserinde (Görsel 122) Vanmour, Resim 37'dekine çok benzer bir şekilde resmin merkezine bir süs havuzu yerleştirmiştir. Vanmour'un ve okulunun Resim 32'de, Resim 36'da, Resim 37'de, Görsel 114'te ve Görsel 122'de tercih ettiği mekanlar birbirlerine oldukça benzemektedirler. Vanmour'un 'Harem'de Eğlence' tablosu (Resim 36) incelenirken bu mekanın saray olma

³⁰¹ Bu resim için bkz. Nefedova, Olga (2010c). The Art and Life of Jean Baptiste Vanmour. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (pp. 132). Milano: Skira.

olasılığın dolayısıyla resimdeki odanın Hünkar Sofası olma ihtimali üzerinde durulmuştur. Fakat Vanmour okulunun Sohet’inde (Resim 37) ve Görsel 122’de odanın ortasında yer alan süs havuzu, bu mekanların farklı bir yerden esinlendiği düşüncesini akıllara getirmekte ve Resim 36’ya dönüp resimdeki mekanı tekrar irdeleyerek sorgulama zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, bahsedilen resimlerdeki gerek mimari öğeler, gerekse süslemeler göz önünde bulundurulduğunda ve resimler bütüncül olarak ele alındığında, bazı noktalarda eksikler ya da farklılıklar olmasına rağmen, farklı bir bakış açısı geliştirilerek bu resimlerdeki mekan ile Kanlıca ile Anadolu Hisarı arasında yer alan, Boğaziçi’nin en eski yalısı olarak bilinen³⁰² Amcazade Hüseyin Paşa³⁰³ Yalısı’nın Divanhanesi (Görsel 123, 124) arasındaki şaşırtıcı benzerlik fark edilmektedir.



Görsel 123: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi, Orhan Çakmaklı’ya ait restitüsyon (Kuban, 2001, s. 49).

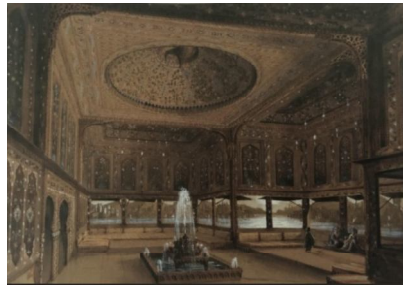
³⁰² Pek çok isim, bu yalının Boğaziçi’nin ilk yalısı olduğu konusunda hemfikir olmasına rağmen (Yücel, 1966, s. 2832; Şehsuvaroğlu, 1986, s. 336; Kuruyazıcı, 2003, s. 70) Orhan Erdenen, bu yalının Boğaziçi’nin ikinci yalısı olduğunu savunmuştur (Erdenen, 2007, s. 425). Fakat, yine de bu yalı ile ilgili genel kanı, Boğaziçi’nin en eski yalısı olduğudur. Veziriazam Amcazade Hüseyin Paşa tarafından yaptırılan bu yalının (Eyice, 1991, s. 11) yapım tarihi ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Genelde, yapımı için verilen tarihler 1697- 1702 tarih aralığında olmasına rağmen 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ile ilgili kararları görüşmek için İstanbul’a gelen Avusturya elçisinin 29 Nisan 1700 yılında (Eyice, 1991, s. 11) ve Leh elçisinin 15 Haziran 1700’de yalıda misafir edilmeleri (Yıldız, 2011, s. 398), yalının bu tarihte tamamlanmış olduğunu göstermektedir. Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ünver, Süheyl, Eldem, S., Hakkı (1970). *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu; Eldem, S., Hakkı (1974). *Köşkler ve Kasırlar II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 151-178.

³⁰³ Köprülüzade ailesinden olan Amcazade Hüseyin Paşa (1697- 1702), Köprülü Fazıl Ahmet Paşa’nın amca oğlu olduğu için tarihe Amcazade ünvanı ile geçmiştir. Çocukluk ve gençlik yılları hakkında pek fazla bilgiye sahip olmadığımız Amcazade Hüseyin Paşa, IV. Mehmet (1648- 1687) zamanında çeşitli devlet kademelerinde görev almış, II. Mustafa (1695- 1703) zamanında da sadrazamlık görevine getirilmiştir (Yücel, 1969, s. 249). Amcazade Hüseyin Paşa’nın hayatı ile ilgili bkz. Özkan, S., Hilmi (2010). *Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa (1644- 1702)*. Vezirköprü: Vezirköprü Belediyesi, 37- 42.



Görsel 124: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi'nden ayrıntı, Orhan Çakmaklı'ya ait restitüsyon (Kuban, 2001, s. 49).

Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın üç kollu, T plan formundaki divanhanesi, merkezinde mermer döşeli, ortasında ajurlu şekilde oyularak işlenmiş cami biçimli fıskiyeli bir havuzu olan, kare bir alana sahiptir (Biol, 2005, s. 455; Eyice, 1991, s. 11). Günümüzde çok fazla tahrip edilmiş bu yalının orijinal hali ile ilgili ipuçlarına Catennaci'nin gravüründe³⁰⁴ ve bu gravürden yola çıkılarak yapılmış resimlerde (Görsel 125) rastlamak mümkündür. Bu gravüre göre, divanhanenin orta kısmından bursa kemeri ile ayrılan üç çıkması bulunmakta, orta kısımdan üç eyvan şeklinde açılan bu alanlarda da sekiler üzerine sedirler yerleştirildiği görülmektedir. Divanhane, gravüründen görüldüğü kadarıyla bile iç tezyinatı³⁰⁵ ile göz kamaştırmaktadır.

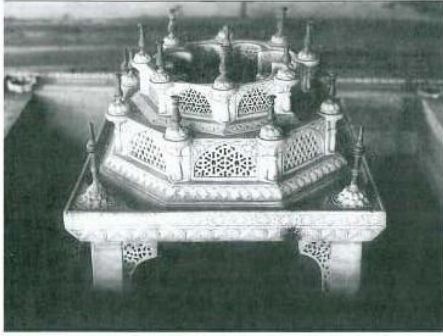


Görsel 125: Anonim, Köprülü Hüseyin Paşa Yalıköşkü'nün Divanhanesi, kağıt üzerine suluboya, 37x 52 cm, 19. yy, © Azize Taylan Koleksiyonu, İstanbul (Germaner, İnankur, 2002, s. 78).

³⁰⁴ Bu gravür için bkz. Tamer, Cahide (2001). *Amcazade Yalısı ve Manzumesi Onarımları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 10.

³⁰⁵ Amcazade Hüseyin Paşa Yalısının iç tezyinatı ile ilgili bkz. Biol, İnci (2005). Sivil Mimarimizin İncilerinden Amcazade Hüseyin Paşa Yalısının Bezemeleri. *Vakıflar Dergisi*, 29, 451- 462.

Özellikle Resim 36'da daha net bir şekilde gördüğümüz figürlerin oturduğu şahniş bölümüne geçişte, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi'ndekine benzetilmeye çalışılmış, üzeri bitkisel süslemelerle ve ayakları zencerek tarzı bezemelerle tezyin edilmiş bir Bursa kemeri uyarlaması görülmektedir. Ayrıca Resim 37'deki ve Görsel 122'deki, camiye benzetilmeye çalışılan süs havuzlarının fiskiyelerinin, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi'ndeki cami şeklindeki fiskiye ile mantık olarak benzedikleri de açıktır (Görsel 126 ve Görsel 127).

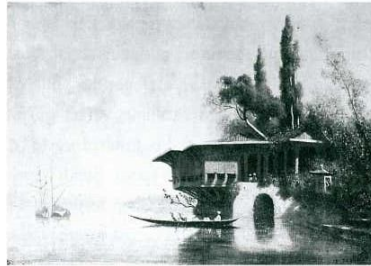


Görsel 126: Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Divanhanesi Fiskiyesi (Tamer, 2001, s. 10).



Görsel 127: Vanmour okulu, Sohbet tablosundan ayrıntı, tüyb, 44x 62 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 112- 113).

Vanmour ve okulunun yaptığı resimlerde, pencerelerden görünen manzarada deniz yerine ağaç tasviri kullanılması, yalının denize doğru çıkma yapan bir bölümünün ağaçlıklı bir alana bakmasından (Görsel 128) kaynaklanıyor olabilir. Yalıdaki pencere düzeninin enine, resimlerdeki pencere düzeninin boyuna olmasının da resmin teknik kurgusu ile alakalı olabileceği düşünülebilir. Ayrıca, sanatçının hafızasından ya da bu mekanı ziyaret eden elçilerin anlattıklarından faydalanarak yaptığı bir tasvirin, o mekan ile birebir aynı olması zaten beklenemez.



Görsel 128: Th. Fzère, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'na ait olduğu düşünülen bir tablo, 19. yy (Eldem, 1974, s. 154).

1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması'ndan sonra Osmanlı Devleti, savaş meydanlarında kaybettiği saygınlığı, diplomasi anlamında geri kazanmak istemiş ve İstanbul'a gelen yabancı devlet elçilerini devletin en üst makamında ağırlamıştır. Bu ağırlamalar, padişahın mekanlarında olduğu gibi gelen misafirlerin mevkilerine göre sadrazama ait mekanlarda da gerçekleşmiştir. O dönemde, sadrazamın önemli konuklarını ağırlayabileceği mekanlar arasında, Molla Gürani'deki konağı, Eyüp'teki sarayı, Kağıthane'deki Kara Mustafa Paşa Yalısı ve o tarihlerde inşaatı yeni biten Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı gelmektedir (Yıldız, 2011, s. 398- 399). Dolayısıyla bu bağlamda, protokol bağlamında prestij kazanmak için yeni yapılan Boğaziçi'ndeki bir yalı, hiç şüphesiz ağırlanacak misafirleri oldukça etkileyecektir.

Bilindiği gibi Vanmour, 1699 yılında, İstanbul'a elçi olarak gelen Fransız büyükelçisi Marquis de Ferriol ile İstanbul'a gelmiş ve hayatının geri kalanını İstanbul'da geçirmiştir (Jackall, 2010, s. 121; Nicolaas, 2011, s. 37- 38; Boppe, 1998, s. 4, Bull, 2003, s. 26; Rifat vd. (ed.), 2010, s. 154; Küçükasköylü, 2018, s. 199). Vanmour, de Ferriol'dan sonra gelen pek çok Avrupa ülkesi elçisi için de çalışmıştır (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 154). Karlofça Antlaşması'ndan sonra 1700 yılında Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nda verilen ziyafetlere katıldığını bildiğimiz Avusturya ve Leh büyükelçilerinin (Eyice, 1991, s. 11; Yıldız, 2011, s. 398) dışında, padişahların ve pek çok elçinin³⁰⁶, Amcazade Hüseyin Paşa'nın vefatından sonra da burada ağırlandıkları bilinmektedir (Yıldız, 2011, s. 411). Vanmour'un himayesine girdiği elçiler vasıtasıyla Vanmour'un da bu yalıda ağırlanmış olabileceği ihtimalinden ya da bu yalıya ziyarete giden elçilerin anlattıklarından yola çıkarak bu yalının Vanmour'un resimlerine ilham kaynağı olabileceği fikrini söyleyebiliriz.

Genellikle, sadece kadınların tasvir edildiği harem sahnelerinde ve harem izlenimi veren sahnelerde, Vanmour'un yukarıda bahsedilen örneklerinde olduğu gibi, erkek ve kadınları birlikte resmeden başka sanatçılar da bulunmaktadır. Bu

³⁰⁶ Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nda ağırlanan elçiler için bkz. Yıldız, Murat (2011). Türk Sivil Mimarisinin En Eski Yapılarından Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın Tarihî Serüveni. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Mecmuası*, 21, 407- 413.

sanatçıların, o dönem Osmanlısındaki müslüman kadın ve erkeği gözlem yoluyla aynı eserde resimleyemeyeceği oldukça açıktır. Dolayısıyla, figürler tek tek sanatçının kafasında kurgulanarak tuval üzerinde hayali tasarımlarla canlandırılmışlardır.

Jean- Baptiste Pater'in³⁰⁷ 'Harem'deki Sultan' isimli tablosu (Resim 38), o dönemde Vanmour örnekleri dışındaki hayali harem algısını gösteren, kadın ve erkeğin birlikte resmedildiği diğer örneklerden biridir. Eserin ana figürü olan Osmanlı sultanı, tavana bağlanarak yere doğru sarkıtılmış, Türk çadırlarını andıran, kenarları arkaya doğru toplanmış, kırmızı, cibinlik tarzındaki bir tasarımın altında iki ayağını altına almış bir şekilde arkaya doğru kaykılarak, yerden çok hafif yükseltilmiş bir alanda oturmaktadır. Başındaki beyaz kavuğu, pembe iç entarisi ve içi kürklü yeşil kaftanı ile tam bir Osmanlı sultanı gibi tasvir edilmiştir.

³⁰⁷ Bir heykeltıraşın oğlu olan Jean Baptiste Joseph Pater (1695- 1736), kendisi gibi Valenciennesli olan ünlü ressam Antoine Watteau'nun (1684- 1721) yanında çalışmaya başlamış ve bu nedenle de Watteau'dan oldukça etkilenmiştir (Wintermute, 2001, s. 334). O dönemde önemli bir üne ulaşan Pater'in eserlerinin kırktan fazlasını, Prusya Kralı II. Frederick (Frederick the Great) (1740- 1786) satın almıştır (O'Neill (ed.), 1984, s. 116). II. Frederick, topladığı bu eserleri Rheinsberg'te sergilemiştir (Baer, Baer, 1995, s. 39).



Resim 38: Jean- Baptiste Pater, Harem'deki Sultan, tüyb, 63, 5x 76, 6 cm, yak. 1730, © Özel Koleksiyon (Rüstem, 2019, s. 43).

Harem kavramının vazgeçilmezi olan kadınlar, resmin farklı bölgelerinde, üç grup halinde betimlenmişlerdir. Çalışmanın sol ön tarafında, padişahın hemen sağında betimlenen ilk gruptaki kadınlar, sultana oldukça yakın tasvirlenmeleri ve grubun en önündeki kadının kolunun altında çocuğunu tutması sebebiyle, seyirci üzerinde sultanın gözdeleleri oldukları gibi bir his uyandırmaktadırlar. Çocuğu ile resmedilen kadın, kiremit rengi, hemen arkasındaki kırmızı, onun da arkasında bulunan kadın ise yeşil renkli giysiler tercih ederken, sultana daha yakın resmedilen figürün üzerinde diğerlerinden farklı olarak, kenarları beyaz kürklü, kısa kollu bir kaftan bulunmaktadır. Bu da, sanatçının bu figürü diğerlerinden farklı tutma çabasını hissettirmektedir. Dolayısıyla, ressamın kafasından valide sultan betimi geçirecek, bu figürü tasvir ettiği düşünülebilir. Bu bölümde yer alan kadınların ve resmin genelindeki kadınların, Türk temalı resimlerde sıkça tasvir edilen tarzda yakası oyuntulu giysiler giydiği görülmektedir. Ayrıca, başlarına aynı şekilde bağlanmış renkli destarlar ve bu destarları tutan fularlar dolamışlardır. Bu grupta yer alan

kadınların önünde büyükçe, karşısında daha küçük boyutlu, Osmanlı dekorasyonuna uygun şekilde tasarlanan iki sehpa görülmektedir. İkisinin de üstünde ikram için gerekli olan eşyalar durmaktadır. Soldaki sehpanın sağ yanında, biri koyu kahverengi ve ağzı kapaklı, diğeri kapaksız ve pirinç görünümlü iki tane mangal bulunmaktadır. Bu sehpanın başında ise, seyirciye arkası dönük, belini eğerek hizmet eden, üzerinde kırmızı şalvar ve üstlük olan bir saray görevlisi bulunmaktadır. Başına Osmanlı mücevvezelerini andıran tarzda bir serpuş takmıştır. Bu başlığın aynısı, resmin sağ kenarındaki esmer tenli hizmetlide de görülmektedir. O dönem Osmanlı haremde, bazı hizmet işlerine kadın hizmetlilerin yanında, hadım edilen ‘Ak Hadımların’ ve ‘Siyah Hadımların³⁰⁸’ bakmakta (Turan, 1999, s. 129) olduğu bilgisinden yola çıkarak, bu resimde görülen siyahi tenli erkek hizmetkar figürlerin de Siyah Hadımlar sınıfına dahil olduğunu söyleyebiliriz.

Sultanın sol yanında bulunan, ikisi ayakta, ikisi otururken tasvir edilmiş figürler de resimdeki ikinci grup kadınları oluşturmaktadır. Giysi bağlamında, diğer kadın figürlerle benzerlik gösteren bu kadınlardan sultana yakın ve önde oturanının yanında, resimdeki diğer çocuk figüre göre yaşça biraz daha büyük olan bir genç bulunmaktadır. Bu kadının ve gencin arkasında, iki elini önde birleştirmiş bir şekilde duran bir kadın daha oturmakta olup bu figürlerin hemen arkalarında ise biri siyahi olmak üzere iki tane kadın figür ayakta durmaktadır. Bu figürlerin ayakta durmalarından, onların oturan kadınların hizmetinde oldukları anlaşılabilir.

Resmin sağ tarafında, biraz daha kalabalık bir şekilde betimlenmiş bir kadınlar topluluğu daha görülmektedir. Bu sahnenin seyirciye yakın tarafında bulunan esmer tenli bir halayık, eserdeki diğer kadınların başlıklarından farklı bir şekilde bağladığı beyaz destarı, kırmızı üç eteği anımsatan giysisi ile önündeki sehpa doğru eğilerek ikramları hazırlamaktadır. Bu halayığın hemen arkasındaki iki kadın ise birbirleriyle konuşmaktadırlar. Bu kadınlardan soldakinin elinde kapaklı bir servis tabağı bulunmasından dolayı bu kadınların halayığa yardım ettikleri anlaşılabilir. Bu kadın

³⁰⁸ Osmanlı harem teşkilatındaki ‘Ak Hadım’ ve ‘Siyah Hadım’ sınıfı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özcan Demir, Nilüfer (2003). Osmanlı Devletinde Harem Kurumu. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (28), 84.

grubunun, sultana bakan bölümünün en önünde sağ eli havada, sol eli ile eteğini tutarak dans eden bir rakkase betimlenmiştir. Onun arkasında, yeşil bir perdenin fon olarak kullanıldığı bölümde, birbirleri ile sohbet eden altı kadın figür yer almaktadır.

Çoklu figür anlatımı ile zenginleştirilmiş olan bu çalışmanın konusu, Osmanlı hareminden bir kesiti ifade etmesine rağmen eser, seyircide strüktürel olarak Batılı bir imaj uyandıran, mimari bir yapı içinde geçmektedir. Resmin fonunun merkezinde bulunan iki sütuncenin arasına, bulutlarla kaplı bir gökyüzüne eşlik eden ağaçların görüldüğü, yuvarlak kemerli bir pencere yerleştirilmiştir. Bu arka fona biri, soldaki kadınların arkasında, diğer üçü³⁰⁹, bu pencerenin sağında ve solunda olmak üzere toplamda dört tane yuvarlak hatlı niş açılarak bunların içine de ayaklı çiçeklikler üzerine yerleştirilmiş, kenarlara doğru sarkan çiçekli saksılar yerleştirilmiştir. Bu bölümün hemen üstünde, balkon tarzında oluşturulmuş ve kenarı estetik bir korkulukla çevrelenmiş, ikinci bir kat bulunmaktadır. Dışarının ağaçlarının görüldüğü pencerenin tam üstüne de stilize edilmiş, tam olarak ne olduğu anlaşılmayan ama iri gözlere sahip bir yaratık izlenimi veren bir heykel yerleştirilmiştir. Resimde böyle bir heykelin kullanılması, yapıda gerçekten böyle bir heykel tasarımı olmasından dolayı sanatçının aynı heykeli eserine aktarmış olabileceği ihtimalinden ya da sanatçının dönemine bağlı olarak resme böyle bir ögeyi hayalinden yerleştirmiş olabileceği ihtimalinden kaynaklanıyor olabilir. Bilindiği gibi, Barok resmin ustası Rubens'in (1577- 1640) eserlerine bakıldığında, eserlerin pek çok yerinde farklı tasarımlı heykellerin varlığı dikkati çekmektedir. Pater'in bu ve diğer eserlerinde de heykel kullanımına rastlanması da Pater'in kendisinden önce yaşamış usta ismin etkisinde kalmasına yorulabilir. Bunda elbette

³⁰⁹ Muhtemelen, sultanın oturduğu yerin arkasında, odanın tasarımının simetrik ve doğal akışının gereği olarak, çiçekli saksıyla zenginleştirilmiş, bir tane daha niş bulunmaktadır. Fakat sultanın üzerindeki çadırı anımsatan cebinliğin, bu olası nişi kapatmasından dolayı nişin resimdeki yerleştirilişi seyirci tarafından tam olarak görülememekte bu sebeple de çalışmada bu olası nişten bahsedilmemektedir.

ki, Pater'in Watteau'nun yanında çalışmasının ve Watteau'nun da Rubens'ten oldukça etkilenmiş³¹⁰ bir isim olmasının payı da büyüktür.

Resim, özellikle sağ tarafta yer alan esmer tenli hizmetlinin yarıda kesilmiş bir şekilde betimlenmesinden dolayı seyircide bitmemişlik hissi uyandırmakta, bu nedenle de açık kompozisyon düzeni ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Eserde, yatay ve dikey hatlardan faydalanılmasına rağmen genelde diyagonal yönler baskındır. Sultanın arkaya doğru yaslanması, önde hizmet eden hizmetçilerin eğilmeleri, rakkasenin ve diğer figürlerin duruşlarındaki diyagonal eğimler, resmi hareketlendirmekte ve resmin durağanlığının önüne geçmektedir. Resim, figürlerdeki ve fondaki kurulum olarak oldukça dengelidir ve kapalı çizgisel bir forma sahiptir. İç mekan çalışması olarak gerçekleştirilen eserde, soldan gelen yapay bir ışık tercih edilmiş, bu da resmin ana karakteri olan sultandan başlayarak resmin bütününe yayılan bir ışığın söz konusu olmasını sağlamıştır. Çalışmanın geneline hakim olan kırmızı ve tonlarının sağladığı sıcak etki, sultanın kaftanındaki, rakkasenin giysisindeki ve sağ taraftaki kadınların arkasındaki perdedeki yeşil renk ile kırılarak resmin tekdüzeliğinin önüne geçilmiştir.

Avrupa sanatçıları tarafından betimlenen hamam ve harem sahneleri, konunun kurulumu bağlamında kendi aralarında değişkenlikler göstermektedirler. Bu konuda, Pater'in bu çalışmasında gördüğümüz gibi oldukça ütopik ifadelerle dolu eserler verildiği gibi bazı kurmaca ama daha realist çalışmalar da söz konusudur. Örneğin, anonim bir eser olan 'Harem Sahnesi' (Görsel 129) ve 'Osmanlı Sultanı ve Hasekisi' eserlerinde görüldüğü gibi (Görsel 130). Bu görsellerde de belli bir oranda, kurgusal anlayışta bir tasarım dili kullanılmış olsa da gerçekçi denilebilecek pek çok kavramdan faydalanılarak resme ilk bakıldığında çok ütopik, uç noktada bir harem anlayışı gözlemlenmemektedir. Böylece, aynı yüzyılda yapılmış aynı konuyu farklı tasarımlarla anlatan eserlerin varlığı, o dönem sanatçılarının imgelem güçlerinin ne denli esneyebildiğini de bir anlamda karşıdakine göstermektedir.

³¹⁰ Watteau'nun eserlerinde Rubens etkisi için bkz. Hendy, Philip (1926). Watteau and Rubens. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 49 (282), 137- 139; Baetjer, Katharine (ed.). (2009b). *Watteau, Music and Theatre*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 3, 5, 29, 42, 46, 60.



Görsel 129: Anonim, Harem Sahnesi, tüyb, 39, 5x 49 cm, 18. yy, © Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Germaner ve İnankur, 2002, s. 165).



Görsel 130: Anonim, Osmanlı Sultanı ve Hasekisi, tüyb, 97x 130, 5 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı, © Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 19).

Pater'in eserlerine bakıldığında, ustası Watteau'nun (Wintermute, 2001, s. 334) çalışmalarından oldukça ilham aldığı görülmektedir. Örneğin Pater'in 'Bahçedeki Padişah' isimli çalışması (Görsel 131) ile Watteau'nun 'Balonun Zevkleri' isimli tablosu (Görsel 132) incelendiğinde arka fonun, ufak tefek değişiklikler dışında neredeyse aynı olduğu ve eserlerdeki figürlerin resimlerdeki dağılımlarının da benzer şekilde betimlendiği gözlemlenmektedir.



Görsel 131: Jean- Baptiste Pater, Bahçedeki Padişah, tüyb, 60x 70 cm, yak. 1730, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 109).



Görsel 132: Jean Antoine Watteau, Balonun Zevkleri, tüyb, 52, 5x 65, 2 cm, yak. 1715-1717, © Dulwich Picture Gallery, Londra (Cowart, 2009, s. 38).

Sanat eserlerinin ortaya çıkışında sanatçıların birbirlerinden etkilenmeleri kaçınılmazdır. Bunda da ortak paydaların çokluğu önemli bir rol oynar. Bu noktada, aynı topraklarda doğup büyüyen ve aynı eğitimlerden geçen kişilerin birbirlerini etkilemeleri de elbette ki daha geniş kapsamda olur. Bu bağlamda, Pater'in doğduğu yer olan Valenciennes incelendiğinde, bu toprakların sanatçı yetiştirme konusunda

oldukça bereketli olduğu görülmektedir. Çünkü Vanmour ve Antoine Watteau da, Pater gibi, bu topraklarda doğmuş ve yetişmişlerdir. Hatta bazı kişilere göre, Vanmour ve Watteau'nun ustasının aynı kişi, Jacques-Albert Gérin (1673-1722), olduğu da söylenmektedir³¹¹ (Starkey, 2019, s. 199). Aynı usta ile çalışmalarını ya da çalışmamalarına bakılmaksızın bu sanatçıların resimlerinde benzerliklerin olduğu da açıktır. Bu nedenle, Pater ve ustası Watteau'nun Türk teması içeren çok fazla eseri olmamasına rağmen Türk imgesine gönderme yapan çalışmalarında Vanmour esinlenmesi vardır denilebilir.

Vanmour'un ve o dönem Türk teması işleyen pek çok sanatçının eserlerinde olduğu gibi Pater'in de 'Harem'deki Sultan' (Resim 38) ve 'Bahçedeki Padişah' (Görsel 131) isimli çalışmalarında sultan olarak ünlü bir ismi model olarak kullandığı düşünülebilir. Resmin yapıldığı tarihte, politik anlamda güçlü bir isim olan II. Frederick'in Jean- Baptiste Pater'e olan ilgisi ve onun kırktan fazla eserini satın alması (O'Neill (ed.), 1984, s. 116), akıllara bu resimlerdeki kişinin II. Frederick olabileceği düşüncesini getirmektedir. Ayrıca II. Frederick'in fizyonomik özellikleri³¹² de dikkate alındığında, eserde resmedilen sultan figürü ile oldukça benzeştiği görülmektedir. Resimdeki figürün II. Frederick olduğu varsayıldığında ve resmin yapıldığı yıl da göz önünde bulundurulduğunda, II. Frederick'in henüz kral olmadığı, bu resimden on yıl sonra tahta çıktığı bilinmektedir. Bu sebeple resmin yapıldığı mekanın II. Frederick'in kral olduktan sonraki ilk ikametgahı olan Charlottenhof Sarayı'ndan (Horn, 2008, s. 4) bir kesit olamayacağı, II. Frederick'in kral olmadan kaldığı kendine ait bir konut olabileceği düşünülebilir.

Frederick'in topladığı ve Rheinsberg'te sergilediği Pater resimleri (O'Neill (ed.), 1984, s. 116; Baer, Baer, 1995, s. 39), bir anlamda kralın ülkesinde oluşturmak istediği yaşam tarzını yansıtır niteliktedir. Bu resimler genelde fantezi ve gerçeğin bir karışımı olup konuları, aşkın ve flörtün idealize edilmiş bir bahçe ortamında

³¹¹ Boppe, Starkey'nin bu görüşüne katılmayarak Vanmour'un Lille Akademisi'nde ders aldığını ve ustasının da Arnold de Vuez (1644- 1720) olduğunu savunmuştur (Boppe, 1998, s. 4).

³¹² II. Frederick'in portresi için bkz. Reddaway, W., Fiddian (1969). *Frederick The Great and the Rise of Prussia*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 10.

gerçekleştirilmesi ile elde edilmiştir. Rokoko'nun bir parçası olan 'Fête Galante' ya da 'Fête Champêtre'³¹³ olarak geçen bu türün (Bull, 2003, s. 39) mucidi Antoine Watteau olup onun öğrencileri olan Nicolas Lancret (1690-1745) ve Jean-Baptiste Pater de resimlerinde sıkça bu stilden faydalanmışlardır (Baer, Baer, 1995, s. 39). Resim 38'in bir bahçe ortamında geçmemesine, bir dış mekan resmi olmamasına rağmen pencereden görülen ağaçların ve gökyüzünün resmin bütününde oldukça geniş bir alana yayılması ve derinlemesine incelenmesi, Pater'in iç mekan çalışmalarında da Watteau'nun 'fete galante' stiline gönderme yaptığını göstermektedir.

'Fête Champêtre' stili, seyirciye bahçe partileri ile eğlenmenin pastoral bir yolla ifade edilebileceğini gösterdiği için oldukça canlı ve hareketli eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tarz, insanların hayatta karşılaştıkları sıkıntılardan, üzüntülerden sanatla kurtulmanın bir aracı olarak kullanılmasından dolayı sanatçının hayal gücünü ve kurgulama yeteneğini maksimum seviyede kullandığı bir stil olmuştur. Fête Champêtre'nin yaratıcısı olan Watteau'nun, Pater ve Lancret gibi kendi öğrencilerini etkileyerek bu tarzdan faydalanmalarını sağlamanın yanında dönemsel olarak diğer çağdaşlarını da etkilediği görülmektedir. Aile olarak resim sanatı ile ilgilenen Van Loo ailesinin fertlerinden olan Charles Amédée Philippe van Loo'nun yaptığı 'Kır Gezisi' isimli yapıt (Resim 39) da bu konu dahilinde ele alınabilecek eserlerdendir.

³¹³ 'Fête Galante' ile 'Fête Champêtre' kavramları, genelde birbirlerinin yerine kullanılsalar da (Bull, 2003, s. 39), Fête galante'nin Fête champêtre'nin bir türü olduğunu ve bu türde, balo elbiseli aristokratların pastoral ortamlarda resmedildiklerini savunanlar da vardır (Kleiner (ed.), 2011, s. 755). Fête Galante ile ilgili bkz. Wile Aaron (2014). Watteau, Reverie and Selfhood. *The Art Bulletin*, 96 (3), 319; Sund, Judy (2014). Middleman: Antoine Watteau and Les Charmes de la Vie. *The Art Bulletin*, 91 (1), 59- 82. Fête Champêtre ile ilgili bkz. Egan, Patricia (1959). Poesia and the "Fête Champêtre". *The Art Bulletin*, 41 (4), 303- 313; Williams, Jr, H., W. (1937). A Concert Champêtre by Pater. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 32 (6), 148- 151.



Resim 39: Charles Amédée Philippe van Loo, Kır Gezisi, tüy, 45x 56 cm, 18. yy, © Özel Koleksiyon (Makzume, 2020, s. 32- 33).

Resim, yeşilliklerin içinde geçen bir eğlenceyi anlatmaktadır. Eserin merkezinde, ağaca bağlanarak aşağı doğru sarkıtılmış, Türk çadırlarını andıran, kenarları sarı püsküllü, içi sarı astarlı, kadifeye benzeyen mavi renkli bir kumaştan cibinlik benzeri bir tasarım görülmektedir. Pater'in Resim 38'de kullandığı şekle uygun olarak resmedilmiş bu tasarımın kenar uçları yanlarındaki ağaçlara, ucu uzun püsküllü bir iple bağlanmıştır. Hemen altında da yerden iki basamak yükseltilmiş bir yükseltinin üzerinde oturan bir kadın ve erkek figürü görülmektedir. Bu basamakların üzeri, kenar çerçeveleri sarı süslemelerle bezeli, çadıra benzeyen cibinliğe geçirilmiş mavi kumaşla aynı renk ve dokudaki bir kumaşla kaplanmıştır. Basamakların üzerine, üzerinde sarı çiçekler olan açık mavi kumaşlı, köşelerine sarı püsküller geçirilmiş genişçe yer minderleri yerleştirilmiş fakat buraya oturan figürlerin sırtlarını yasladıkları yer, bu minderlerle kumaş olarak aynı olmalarına rağmen seyircide bir koltuğun arkası gibi bir his uyandırmıştır. Bu da resme bakan kişinin, figürlerin sırtlarını dayadıkları yerin minderlerden bağımsız düşünülmesine sebep olmuştur.

Bu yer minderlerinin seyirciye göre sol tarafında, hafifçe yanındaki kadın figüre doğru yönelen ve sağ elinde tütün çubuğu tutan bir erkek figür resmedilmiştir. Sol elini yanındaki figüre doğru uzatışından onunla sohbet ettiği düşünülebilir. Bu figürün üzerine giydiği, kolları kısa, kenarları kahverengi kürkle çevrelenmiş pembe kaftanından Osmanlı sultanı olduğu düşünülerek tasvir edildiği çıkarımına varılabilir. Fakat sarı pabuçlarının ve şalvarının üzerine giydiği, yan kenarı sarı işlemeli, beyaz elbisesi Türk kavramı ile pek örtüşmemektedir. Figürün taktığı beyaz destarla sarılı kırmızı kavuğunun ön tarafına yerleştirilen yakut benzeri bir taşla zenginleştirilmiş siyah tüylü sorguç ise bu resmi Türk kavramına yaklaştıran unsurlardandır. Sorguçtaki yakuta benzeyen taşın çok benzerini sanatçı, erkek figürün yanında oturan kadın figürün kemerinde de kullanmış, klasik Osmanlı kemer stiline uygun bu kemerin iki yuvarlak tokasına bu yakut benzeri taşı yerleştirmiştir. Ayrıca, bu kadın figürün beyaz elbisesi, pabuçları ve taktığı Avrupai tarzdaki dört tüylü başlığı Osmanlı geleneksel giyimi ile pek uyumlu olmamasına karşın giydiği turuncu, takma kol tarzını andıran bir şekilde uzatılmış kısa kollu üstlüğü Osmanlı esintileri hissettirmektedir. Bu ikilinin yüksek bir yere oturtularak arkalarındaki koltuk sırtlığının, yukarılarındaki cibinlik benzeri tasarımın üst kısmının ve oturdukları örtünün kenarlarının çiçeklerle süslenmesi de bu figürlerin önemli hale getirilerek, resimdeki diğer figürlerden farklılaştırılmasını sağlamıştır. Çalışmada, sultanın hemen sağ tarafında, bir alt basamakta oturan üç kadının, sultanın gözdesi ya da eşi olan kadının sol tarafında, diğer üç kadına göre bir alt basamakta oturan diğer kadının ve resmin arka fonu olarak düşünebileceğimiz fiskiyenin olduğu kısmın hemen önünde yer alan, olayın geçtiği balkon tarzındaki yerin trabzanlarına yaslanan kadınların giysileri sultanın eşinin kıyafetleri ile renk dışında neredeyse aynıdır. Bu kadınların aynı stilde tüylerle zenginleştirilmiş başlıkları da Türk serpuşlarından ayrılan bir özelliktedir. Sultanın önünde, elinde defî ile sağ ayağını kaldırmış, dans ettiğini anladığımız bir rakkase bulunmaktadır. Diğer kadın figürlerin uzun elbise giymelerine karşın, rakkase, rahatça dans edebilmek için beyaz şalvar tarzı bir içliğin üzerine kıvrım yerlerinin görünmesinden dolayı uzun olduğunu fakat sıvandığını düşündüğümüz mavi bir giysi giymiştir. Bunu da beyaz bluzu, mavi üstlüğü ve boynundan geçirerek verev olarak taktığı çiçek süslemesi ile tamamlamıştır. Zeminde toprak ya da çim yerine seramik olmasından ve arka tarafta bej renkli trabzanların bulunmasından dolayı olayın, balkon tarzında bir yerde geçtiği söylenebilir.

Resmin tekniğine bakıldığında, olay örgüsünün net bir şekilde tamamlanmasından dolayı eserin kapalı kompozisyonla yapıldığını söyleyebiliriz. Resimdeki figürler, oturur vaziyette ya da ayakta betimlenmişlerdir. Bu figürlerden bazılarının hafif eğimli bir şekilde tasvir edilmeleri, özellikle resmin odağındaki sultanın ve yanındaki kadın figürün yan taraflarına doğru eğilmeleri, sultanın tütün çubuğunun duruşu ve rakkasenin bir kolunu ve ayağını havaya kaldırarak resmedilmesi resmin çizgisel organizasyonu bağlamında diyagonal ifadelerin çoğunluğuna vurgu yapmakta ve bu da resmi hareketlendirmektedir. Kapalı çizgisel bir form kullanılarak gerçekleştirilen eser, dış mekan tasarımı olması açısından doğal ışıkla aydınlanmaktadır. Sol taraftan gelen ışık, sultan ve eşinin üzerindeki cebinlik tarzındaki tasarımın altına düşürdüğü gölge dışında neredeyse resmin bütününe hakimdir. Figürlerin çoğunluğunun giysisinin mavi olmasına rağmen mavi gibi soğuk bir rengin aksine resmin ana karakterleri sıcak renkler tercih etmişlerdir. Bu da genelde resimlerde ön planda tutulmak istenen kavramların sıcak renklerle kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının resminde ‘aktif soğukluğu vurgulayan göksel bir renk’ olan maviyi (Avcı, 2014, s. 58) çoğunlukla tercih etmesi, fête champetre kavramına yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Ağaçların yeşilleri, arka fonda ve zeminde kullanılan yeşilin çeşitli tonları da mavi gibi ‘dışarı’ kavramını, bahçe ortamını pekiştirmek için kullanılan renklere dendir.

Fête Champetre, Rokoko’nun bir parçası ve vazgeçilmezi olarak özellikle o dönem Fransa’da oldukça popüler hale gelmiştir (Stroebe, 1920, s. 95). Bilindiği gibi Fransız İhtilali ile ortaya çıkan düşünce özgürlüğü ve rahatlık ortamı sanata da yansımış ve sanatçılar, iç mekanın insana verdiği sıkıcı ruhtan uzaklaşarak daha eğlenceli mekanlara yönelmişlerdir. Van Loo’nun Resim 39’u andıran ‘Hadım Edilmiş Hizmetçileri Tarafından Hizmet Edilen Sultan’ isimli bir resmi (Görsel 133) daha bulunmaktadır. Bu eser de fête champetre akımının örneklerinden olup Avrupa’nın hadım edilmiş hizmetçi kavramına³¹⁴ olan yaklaşımını göstermesi açısından önemli bir çalışmadır. Resim 39 ile benzer bir mekanda, benzer figürler ile tasarlanan bu eser de fête champetre’nin doğal bir sonucu olarak Rokoko etkileri göstermektedir.

³¹⁴ Bu konu ile ilgili bkz. Smith, G., Bonnie (ed.) (2008). *The Oxford Encyclopedia of Women in World History I*. New York: Oxford University Press, 199- 202.



Görsel 133: Charles Amédée Philippe van Loo, Hadım Edilmiş Hizmetçileri Tarafından Hizmet Edilen Sultan (Öğle Yemeği), tüyb, 320x 480 cm, 1773, ©, Musée des Beaux- Arts Jules Chéret, Ville de Nice, Nice (Musée des Beaux- Arts Jules Chéret, Ville de Nice Müze yönetiminden).

Resim 39’da kullanılan çadır benzeri tasarıma, o dönemdeki farklı örneklerde rastlanmakla beraber bu resimlerde doğrudan çadır kullanımları da görülmektedir. Örneğin, aynı sanatçının, ‘Fête Champetre’ ismini verdiği bir başka çalışmasının³¹⁵ arka fonunda yer alan çadırlar, Türk çadır örnekleri ile aynı denecek ölçüde benzeşmektedirler. Buradan yola çıkarak, çalışmamızda önceden de değinildiği gibi, Van Loo ailesinin pek çok ferdinin ve Charles Amédée van Loo’nun bazı eserlerinde oldukça gerçekçi Türk etkileri olduğu gözlemlenmektedir. Bu ailenin fertlerinin Türk topraklarına geldiği ile ilgili elimizde somut deliller bulunmamasına rağmen bu resimlerin oldukça realist yapılmaları, bize ya aile üyelerinden birinin ya da birkaçının Türk topraklarına gelmiş olabileceğini ya da ailenin tüm fertlerinin benzer eserleri kurgulayarak örnekleme konusunda oldukça başarılı olduklarını göstermektedir.

17. ve 18. yüzyıl resim sanatında, kurgusal olarak tasarlanmış Fête Champetre sahnelerinin, hayal gücünün sınırını zorlayan ve daha düşsel ifadelerle dolu örnekleri de mevcuttur. Christophe Huet (1700- 1759) tarafından Ognon- en- Valois Şatosu için yapılan dört adet³¹⁶ dekoratif pano dizisi, bunu örnekleme açısından oldukça

³¹⁵ Bu resim için bkz. Dorotheum Müzayede Kataloğu, Müzayede no: 328. <https://www.dorotheum.com/en/1/6719055/> (Erişim tarihi: 14. 10 2021).

³¹⁶ Diğer iki örnek için bkz. Williams, Haydn (2015). *18. Yüzyılda Avrupa’da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 147; Anonim (1993). *Birmingham Museum of Art Annual Report 1991- 1992 Masterpiece in Progress July- September 1991*. Alabama: Birmingham Museum of Art, 33.

önemlidir (Görsel 134 ve Görsel 135). Ayrıca, bu görsellerde (Görsel 134, 135), dönemin diğer akımı Chinoiserie akımının Türköri akımı ile harmanlanarak sunulduğu da gözlemlenmektedir. Bu pano dizisinde, Türk izlenimi verilmeye çalışılan birkaç figürün arasına onlara hizmet eden, gerek saçlarıyla, çekik gözleriyle ve gerekse giysileri ile Uzakdoğulu algısı uyandıran figürler yerleştirilmiştir. Yeşillikler içinde, bir bahçe ya da kır ortamında geçmelerinden ve ifade tarzlarının rahatlığından dolayı Rokoko tarzında bir Fête Champetre sahnesi olarak nitelendirebileceğimiz bu sahneler, Resim 39 ve Görsel 133'teki Van Loo çalışmalarından daha hayali ve soyuttur.



Görsel 134: Christophe Huet, Parktaki Piknik, tüyb, 303, 5x 112, 4 cm, yak. 1750, ©, The Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama (Williams, 2015, s. 7).

Görsel 135: Christophe Huet, Sıcak İçecek, tüyb, 303, 5x 135, 3 cm, yak. 1750, ©, The Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama (Anonim, 1993, s. 33).

Kadın ve erkeğin çoklu figür kullanılarak hayali bir imgeleme tasvir edildiği bir diğer resim de Charles André van Loo'nun 'Gözdesine Konser Veren Padişah' isimli tablosudur (Resim 40). Kurgusal imgelem sınırlarını zorlayan bir eser olarak karşımıza çıkan bu resim, geniş kaideler üzerine oturtulmuş, Avrupai tarzda, neoklasik üslubu anımsatan sütunlara sahip bir salonda geçmektedir. Resmin merkezinde, ayakları ve kenarları sarı olan, turuncu renkli, birbirinden bağımsız iki sandalyede oturarak karşılarında onlara konser veren kadını dinleyen bir kadın ve bir erkek figür bulunmaktadır. Eserin isminden Osmanlı sultanı olduğunu anladığımız erkek figür, sarı iç entarisinin üzerine giydiği, kolları dirsekte yırtmaç yaparak sonlanan, kakum kürk yakalı, beyaz üst elbisesi ve alnının üzerine denk gelen kısmı zümrüte benzeyen bir taşla zenginleştirilmiş, beyaz destar sarılı sarı kavuğu ile tipik

bir Osmanlı sultanı gibi betimlenmiştir. Uzun, beyaz sakalının altından görünen kakum kürklü yakasının üzerine çıkardığı, rengi itibariyle altın hissi uyandıran madalyonu, ressamın Batılı yansıması olarak düşünülebilir. Çünkü bilindiği gibi Osmanlı sultanları genelde mücevher olarak madalyondan ziyade yüzük ve sorguç mücevheri gibi ziynet eşyaları tercih etmişlerdir.



Resim 40: Charles (Carle) André van Loo, Gözdesine Konser Veren Padişah, tüyb, 72, 5x 91 cm, 1737, ©, Wallace Collection, Londra (Thornton, 1994, s. 6-7).

Sanatçı, Osmanlı sultanının ellerini sandalyenin kollarına koyarak ve ayaklarını iki yana açarak onun heybetli bir şekilde, mağrur bir ifadeyle betimlenmesini sağlamıştır. Eserin isminden anladığımız kadarıyla, sultanın sol tarafında gözdesi oturmaktadır. Sultanın yakasındaki kürkün altından belli belirsiz bir şekilde görülen ve o dönem Osmanlısının pek alışık olmadığı leopar desenli kürkün aynısı, gözdenin beyaz elbisesinin V şeklindeki firfırlı yakasının kenarlarını da çevrelemektedir. Kulağının hemen altına inen siyah saçlarına, sol tarafında sarı bir tüy olan, mavi ve beyaz renkli Avrupai tarzda bir başlık takmakta olan sultanın gözdesi, sol işaret parmağı ile konser veren kadını göstererek, sultana doğru bakmaktadır. Sultanın ve gözdesinin sandalyelerinin sağında ve arkasında, konseri dinleyen, sekiz kişilik bir insan grubu yer almaktadır. Sultanın hemen sağ tarafında, sol elindeki bastonundan destek alarak oturan, kürk yakalı turuncu üstlüğü, yeşil elbisesi ve kürk kenarlı başlığı ile konseri hayranlıkla dinleyen bir erkek figür bulunmaktadır. Sanatçı, bu figürün bıyığı ve giydikleri ile Türk göndermesi yapmaya çalışsa da sanatçının, sultanın sandalyesine sol dirseğini dayayarak elini çenesine koyan figürün başlığı ve başlığındaki tüyle bu göndermeyi daha başarılı gerçekleştirdiği söylenebilir. Fakat,

bu sefer de bu figürün giydiği kolsuz, sarı, uzun yeleş ve onun içine giydiği mavi, Avrupai stildeki kollu gömleği, Türk teması ile pek bağdaşmamaktadır. Bu grupta yer alan diğer figürlerde ise sanatçı belki arka planda kalmalarından dolayı Türk göndermesi yapma eğiliminde bulunmamış, en arkada yer alan figürlerin başlıkları dışında, onları Avrupai tarzda giydirmiştir.

Sultanın gözdesinin hemen sol tarafında, çift klavyeli bir klavsen (harpsikord) bulunmaktadır. Klavsenin üzerine yerleştirilmiş notalara bakarak klavseni çalan kadın figür, sultanın ve gözdesinin yakalarındaki kürke benzer kürkü olan mavi, uzun bir elbise giymiş, içine de klavseni çalmak için uzattığı kollarından gördüğümüz kadarıyla beyaz bir iç elbise giymiştir. Ayrıca figür, topladığı saçlarına mavi elbisesi ile aynı renkte bir saç bandı takmıştır. Bu kadın figürün, resmin sanatçısı Van Loo'nun eşi ve ünlü Turinalı kemancı Lorenzo Somis'in kızı, opera sanatçısı Christina Antonia Somis olduğu düşünülmektedir (Ausoni, 2009, s. 193; Williams, 2015, s. 102). Notalar çok net seçilemese de Ausoni'ye göre klavsenin üzerinde duran notalar, ünlü müzisyen Handel'a (1685- 1759)³¹⁷ ait bir aryadır (Ausoni, 2009, s. 193). Klavsenin sağ tarafında, altı tane erkek figür bulunmaktadır. Bunlardan üç tanesi, klavsenin diğer tarafına yerleştirilmiş notalara bakarak Bayan Somis'e eşlik etmektedirler. Somis'in hemen sağında oturarak çello çalan bir çellist, onun sağında iki tane kemancı bulunmakta ve bu müzisyenlerin arkasında da iki tane erkek figür konseri dinlemektedir. Çellistin solunda, Bayan Somis'in arkasında, sarı entarisi, beyaz kuşağı, kenarları kürk detaylı kısa kollu üstlüğü ve Osmanlı serpuşlarını andıran başlığı ile sol elini beline koyan, sağ eli ile bastonunu tutan ve göbeğini öne doğru çıkararak ayakta duran bir erkek figür yer almaktadır. Bu figürlerden beş tanesinin giysileri ve başlıkları Türk tarzını anımsatsa da bu bölümdeki figürlerden seyirciye göre en solda olan kemancı, eserdeki diğer figürlerden ayrılarak karşıdakine tamamen bir Batılı izlenimi vermektedir.

³¹⁷ George Frideric Handel için bkz. Steyn, Carol (2009). A survey of George Frideric Handel's life, music and selected portraits with and without his wig: a contribution to the celebration of the Handel year. *SAJAH*, 24 (3), 79- 103; Frosch, A., William (1990). Moods, Madness, and Music. II. Was Handel Insane?. *The Musical Quarterly*, 74 (1), 31- 56.

Çalışmanın ana konusunun geçtiği merkezde, Türk stilinde oluşturulmaya çalışılan fakat idealize edildiği görülen bir halı serilidir. Halının kenar bordüründe, lacivert üzerine ortası pembe, sarı çiçekler, merkezinde de pembe zemin üzerine serpiştirilmiş yeşil dallar arasında kabaca çizildiğinden çiçek kavramından sıyrılmış ve sadece lacivert daireler olarak gözlemlenen motifler görülmektedir. İdealize edilmiş bitkisel bezemeleri olan bu sergi, figürlerin giysileri ne kadar Türkse o kadar Türktür denilebilecek bir tarzdadır.

Eserin sol ön tarafındaki bastonlu adamın yanında, dört ayağını kırarak yerde oturan ve konseri büyük bir hayranlıkla ve sabırla dinleyen bir köpek gözlemlenmektedir. 17. yüzyıl Avrupa'sında özellikle av hayvanlarının resimlerde boy göstermeye başladığı (Karaalioğlu, 2018, s. 913) ve hayvanların bu dönem ve sonrasında oldukça yoğun olarak Avrupa resimlerinde yerlerini aldıkları görülmektedir.

Resmin plastik analizine bakıldığında; eserin sol tarafında yarıdan kesilen figürlerin varlığı, sanatçının daha anlatacaklarının bitmediğini göstermektedir. Bu nedenle, resmin açık kompozisyon düzeni ile gerçekleştirildiği söylenebilir. Çoklu figür resmi olan eserde, yatay ve dikey yönlerin yanında resme hareket kazandıran diyagonal yönler de bulunmaktadır. Bu diyagonalite, resmin sağında, ön tarafta duran figürün bastonunun ya da kemanların duruş yönleri gibi kavramlarla elde edildiği gibi figürlerin vücut hareketleri ile de sağlanmaktadır. Başka bir deyişle, figürlerin öne, arkaya ve yana doğru estetik bir şekilde eğilmeleri resme doğal bir diyagonalite katmakta ve çalışmayı hareketlendirmektedir. Eserin, iki yarısı arasında bir dengenin olmasından dolayı simetrik bir anlayışla kompoze edildiği ve döneminin çoğu resminde de görüldüğü gibi kapalı çizgisel bir formda yapıldığı söylenebilir. Tektonik bir ifade ile ele alınan bu resmin arka fonu, geçtiği iç mekanda bulunan kaideler ve bu kaideler üzerine yerleştirilen sütunlar sayesinde oldukça heybetli bir anlatıyla seyirciye sunulmuştur. Derinliğin de bu strüktürel öğeler ile verildiği ve arka fondaki espasın da bu öğeler vasıtasıyla vurgulandığı açıktır.

Karanlık algısı uyandıran bir iç mekanda geçmesine rağmen figürlerin yaygın bir şekilde gelen ışıkla aydınlatıldığı bu eserde, genelde sıcak renkler tercih edilmiş,

araya serpiştirilen birkaç figürün elbisesindeki mavi gibi soğuk bir renkle de sıcak-soğuk geçişi sağlanmıştır. Diyagonal ifadelerin yolunu açtığı resmin hareketlendirilme çabası, bu sıcak- soğuk dalgalanması ile iyice perçinlenmiştir. Ayrıca, eserdeki figürlerin vücut hareketlerinin sağladığı rutini kırma isteği, resimdeki figürlerin bakışları ile de desteklenmiştir. Soldaki figür grubunun Bayan Somis'e, Bayan Somis'in sultana, sultanın Bayan Somis'e ve sultanın gözdesinin sultana doğru bakarken, sağdaki grubun herbirinin farklı yönlere doğru bakmaları, resimde çapraz bir anlatış ifadesinin oluşmasına, bu da resimdeki yeknesaklığın önüne geçilmesine sebep olmuştur.

Semra Germaner'in *18. Yüzyıl Avrupa Resmi: Anlatımı Biçimlendiren Etmenler* isimli kitabına kapak resmi yapmayı tercih ettiği bu resmi, Carle van Loo Paris'te 1737 Salonu'nda 'Gözdesinin Resmini Yaptıran Padişah' isimli eseri (Görsel 136) ile birlikte sergilemiştir (Williams, 2015, s. 102). Aynı elden çıkmalarından dolayı, ilk bakışta oldukça benzer bir ifadeye sahip oldukları görülen bu eserler aslında, Jean de Jullienne (1686- 1766)³¹⁸ ve Louis Fagon (1680- 1744)³¹⁹ isimli koleksiyonerler tarafından sanatçıya ayrı zamanlarda sipariş edilmişlerdir (Williams, 2015, s. 102).



Görsel 136: Carle van Loo, Gözdesinin Resmini Yaptıran Padişah, tüyb, 66, 1x 76,2 cm, 1737, ©, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia (Percival, 2012, s. 186).

³¹⁸ Jean de Jullienne ve koleksiyonu için bkz. Tillerot, Isabelle (2011). Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the Recueil Jullienne. *Getty Research Journal*, 3, 33-52.

³¹⁹ Morton, Mary (ed.) (2007). *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 3, 5.

Resim 40'ta, Carle van Loo'nun klavsenin başına opera sanatçısı eşi Bayan Somis'i model olarak oturttuğu, Görsel 136'da da resmi yapan ressam olarak kendisini resmettiği bilinmektedir (Williams, 2015, s. 102). Carle van Loo'nun bu resimlere kendisinden birilerini dahil etmesinden yola çıkarak Resim 40'ta klavsenin başında keman çalan Avrupai stilde resmedilmiş figürün de sanatçının kendisi olabileceği fikrini düşünebiliriz. Çünkü bu resimdeki diğer figürlerin giysilerinde ve başlıklarında hep bir Türkleştirme çabası görülürken, bu figür diğerlerinden oldukça farklı tasvir edilmiş, uzun sarı saçları ve kıyafeti ile tam bir Avrupalı gibi betimlenerek diğer figürlerden ayırtılmıştır. Van Loo'nun Görsel 136'da ressam olarak kendisini çizdiği tabloda diğer figürlerin aksine, aynı Resim 40'ta olduğu gibi, kendisini tamamen Batılı giysilerle betimlemesi, Resim 40'ta konser veren sanatçı olarak eşini tercih etmesi ve Resim 40'taki kemancının fizyonomik yapısı ile olan benzerliği, bizde Van Loo'nun Resim 40'ta keman sanatçısı olarak kendisini resmetmiş olabileceği düşüncesini uyandırmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi topraklarına sık sık Avrupa'dan sanatçılar getirmesinin doğal bir sonucu olarak Van Loo'nun kafasındaki sanatçı algısını Avrupa ile özdeşleştirerek resmindeki 'sanatçı' kavramını 'Avrupalı' ifadesi ile yansıtmış olabileceği çıkarımına ulaşılabilir. Resim 40'taki kemancının diğer figürlerden oldukça farklı tasarlanması, bu figürü özelleştirmektedir. Sanatçının bir figürü özelleştirerek, iç dünyasını tuvale aktarması resim sanatında sıkça karşılaşılan bir ifade tarzıdır. Ünlü Barok ressam, Diego Valazquez'in (1599- 1660) 'Breda'nın Teslimi'³²⁰ adlı eserinde, kendini İspanyol bayrağının hemen yanına diğer figürlerden çok farklı bir şekilde, sanki bir 'saraylıyı' resmedermişçesine yerleştirmesine (Barotcu, 2017, s. 169; Elmas, Özsan, 2019, s. 1643) çok benzer bir tarzda Van Loo'nun da kendisini bu kemancı gibi resmettiği söylenebilir.

1774 yılında Madam du Barry, eserlerinin üzerini genelde Sevr porseleniyle kaplayan ünlü marangoz Martin Carlin'e (1730- 1785) bir çay masası yaptırmıştır (Williams, 2015, s. 163). Bu masanın üzerindeki Charles- Nicolas Dodin (1734-

³²⁰ Bu resim için bkz. Wood, Michael, Cole, Bruce, Gealt, Adelheid (1989). *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post Modernism*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 174.

1803) imzalı porselen tabaktaki (Görsel 137) resmin merkezindeki madalyon kısmına da Carle van Loo'nun 'Gözdesine Konser Veren Padişah' tablosunun bir kopyası işlenmiştir (Williams, 2015, s. 163). Bu tabak için neden bu kompozisyonun tercih edildiği ile ilgili kesin bir bilgiye sahip olunmasa da tabağı sipariş eden kişinin Resim 28'de elinde Türk kahvesi ile resmedilen ve Türköri kavramına yakın bir isim olan Madam du Barry'nin olması, tabakta Türklere gönderme yapan bir sahnenin tercih edilmesini açıklar niteliktedir.



Görsel 137: Martin Carlin, Sevr porselen kaplamalı çay masası, 1774, © Özel Koleksiyon (Williams, 2015, s. 162).

Sanatçıların eserlerinin geçmiş yaşamışlıklarından bazı izler taşıdığı bilinen bir gerçektir. Carle van Loo için de tahsil hayatını geçirdiği İtalya (Rogal (ed.), 2002, s. 221), onun hayatında ve dolayısıyla eserlerinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Eşini de İtalyan olarak seçen Van Loo'nun Resim 40'ta, eserlerinde İtalyan etkisinin yoğunluğu ile tanınan bir müzik insanı olan Handel'in bir aryasını tercih etmesi (Harris, 1980, s. 468) de bununla ilgili olsa gerektir. Fransa'da İtalyan stilinin yayılması için çabalayan Bayan Somis'e bu konuda Van Loo'nun yardım etmesi (Ausoni, 2009, s. 193), hiç şüphesiz Van Loo'nun İtalya'ya duyduğu derin sevgi ile alakalı olmalıdır.

Fransa Kraliçesi Marie de Medici (1575- 1642), 1621 yılında Rubens'i kendisini ve eşi IV. Henry'yi (1589- 1610) öven, alegorik içerikli bir dizi resim yapması için görevlendirmiştir (Ruggio, Germano, 2017, s. 11). Bu vesile ile Fransa'da büyük bir popülariteye kavuşan Flaman kökenli Rubens (Liedtke, 1992, s.

101), kendisi gibi Flaman kökenli van Loo'yu (Rogal (ed.), 2002, s. 221) da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Bu bağlamda, Resim 40'ta, Bayan Somis'in arkasında yer alan figürün, göbeğini öne doğru çıkararak, elbisesinin üzerine bağladığı kuşağı gösterircesine durması, Rubens'in resimlerinde sıkça görülen bir duruştur. Rubens, özellikle Doğulu giysisi giydirdiği çoğu figürün duruşunu bu şekilde yapmıştır. Çalışmamızda yer alan, Resim 17'deki, Görsel 47'deki ve Görsel 49'daki Rubens eserlerinde de rastladığımız bu duruş şekli, Van Loo'nun eserinde göze tanıdık gelen Rubensvari özelliklerdendir. Sadece duruş şekli ile değil Van Loo stiline, Rubens'in diğer Doğulu tiplmeleri ile renk ve doku bakımından da paralellik gösterdiği açıktır. Fakat, Rubens'in Doğulu algısı uyandıran eserlerinde, Van Loo kadar net gözlemlenen bir 'Türk' imgesi hissedilmez. Van Loo, seyircide Doğulu algısından ziyade tam olarak 'Türk'ü karşılayan kavramlar kullanmaya gayret etmiştir. Bu bağlamda, Türk giysili maskeli balo geleneğinin zirvede olduğu bir dönemde Resim 40'ta Türk kıyafetleri içindeki bir grup insanın Avrupai tarzda bir konser dinlemeleri, Van Loo'nun yaptığı Türk ve Avrupa sentezinin başarılı bir görsel yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat, bu resimden yaklaşık olarak yirmi yıl sonra Van Loo'nun Resim 29'da ve Görsel 110'da çalışmamızda daha önce incelenen Madam Pompadour'un Bellevue Şatosu'ndaki yatak odası kapı üstü bezemesi olarak yapılan bir çift tablosunda betimlenen figürlerin ve giysilerin bu resme göre daha Türk'e yakın olduğu görülmektedir. Bu da, aralarında yirmi yıla yakın bir zamanın olmasının da etkisiyle Van Loo'nun bu tema ile ilgili kendisini oldukça geliştirdiğini göstermektedir.

Hayali imgelem çerçevesinde, kadın ve erkeğin çoklu figür kullanılmadan, bireysel bir ifade ile anlatıldığı eserler de bulunmaktadır. Bunun güzel örneklerinden biri de Johann Samuel Mock'un³²¹ 'Mangala Oyunu' isimli çalışmasıdır (Resim 41). Johann Samuel Mock Resim 41'de, bir erkek figürü ve ona eşlik eden iki kadın

³²¹ Saksonyalı bir ressam olan Johann Samuel Mock (1687- 1737), önceleri Dresden'de kraliyet fabrikası için goblen desenleri tasarlamış, 1723 yılında Varşova'ya gelmiş, burada Kral III. August'un ressamı olarak saraya girmiştir. Kraliyet ailesi için yaptığı pek çok portre ve manzara çalışmasının yanında tören ve kutlamaları anlatan yağlı boya eserler vermiştir. Guaj tekniğini de ustaca kullanan sanatçı, Varşova'da 1737 yılında vefat etmiştir (Kretschmerowa, 1975, s. 13).

figürü resimlemiştir. Erkek olan figür, sol bacağına dizden kıvrarak ayağını yere basmış, sağ ayağını da bu bacağının arkasından geçirerek altına almıştır. Sol elini sol dizine koymuş ve sağ dirseğini de yanındaki kadın figürün bacağına yaslamıştır. Bir taraftan sağ elinde tütün çubuğu tutmakta bir taraftan da hafif öne doğru eğilerek karşısındaki kadın ile mangala³²² oynamaktadır. Ayağına ucu sivri, sarı renkli çarık benzeri bir pabuç giyen bu figürün üzerinde, kırmızı renkli bir şalvar, göğüs kısmına sarı harç üzerine birit ilikli düğmeler eklenen, pembe ve sarı renkli çiçeklerle bezeli, yeşil bir elbise bulunmaktadır. Figür, bu elbisenin üzerine de kenarlarına ve kol ağzlarına bej renkli kürk geçirilmiş, yeşil renkli bir kaftan giymiştir. Ayrıca, beline üzerinde bitkisel bezemeleri olan bir kemer, başına da üzerinde beyaz destarı olan, sarı renkli kavuğa benzetilmeye çalışılmış bir başlık takmıştır. Bu figürün sağ tarafında, sol dirseğini aynı figüre yaslayarak elini çenesine dayamış, sağ elinde tütün çubuğu tutan bir kadın oturmaktadır. O dönem Osmanlı kadın giysi geleneğine uygun olarak kat kat giyinen bu kadın figür, içine beyaz şalvar ve eteğinde bitkisel süslemeli bir bordür olan mavi iç elbise yada etek, üstüne de yakasından beline kadar inen birit ilikli mavi düğmelerle zenginleştirilmiş, beyaz çiçekli, yakası oyuntulu, truvakar kollu, sarı bir elbise giymiş ve yeşil başörtüsünü halayık tarzı yaparak arkadan bağlamıştır. Tabloda, erkek figür ile mangala oynayan kadın ise, yerde, çimlerin üzerinde, bacaklarını hafif kırarak belinden yukarısı rakibe, sırtı seyirciye doğru dönük olacak şekilde oturmaktadır. Figür, bu tarz resimlerde pek görmeye alışık olmadığımız tarzda beyaz çoraplar ve üzerinde belli aralıklarla çizilmiş yeşil ve sarı renkli çizgiler bulunan, bej renkli bir elbise giymektedir. Elbisedeki çizgilerin arasına sarı renkli, sekiz kollu yıldızlar ve yeşil yapraklı, kenarları yeşille

³²² Tarihi çok eski zamanlara dayanan mangala oyununun, Sakalar, Hunlar ve Göktürkler zamanından kalan buluntular sayesinde Türkler tarafından benimsendiği anlaşılmakta, bu nedenle de literatüre Türk strateji oyunu olarak geçtiği bilinmektedir (Kul, 2018, s. 979). Karahanlıların, Selçukluların ve Osmanlıların da bu oyuna yoğun ilgilerinin olduğu bazı minyatürlerde de açıkça görülmektedir. Kazak, Kırgız, Altay ve Türkmen gibi bazı Türk halkları sayesinde bu oyun, günümüze kadar gelebilmiştir (Kul, 2018, s. 983). Karşılıklı iki kişi ile oynanan bu oyunun tahtasında, her kişinin önüne denk gelecek şekilde aynı boyutta altı tane kuyu ve oyuncuların taşlarını koyduğu, diğerlerine göre daha büyük tutulmuş bir kuyu daha bulunmaktadır. Kırk sekiz tane taş ile oynanan bu oyunda, hazine de denilen bu kuyulara en fazla taşı biriktiren oyuncu oyunu kazanmaktadır (Kul, 2018, s. 988). Mangala ile ilgili ayrıca bkz. And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 342- 352.

belirginleştirilmiş, irili ufaklı sarı çiçekler yerleştirilmiştir. Figürün, dengesini sağlamak için çimlerin üzerine koyduğu sağ kolunun üzerine, elbisesinin içine giydiği beyaz iç elbisesinin kolu verev şekilde dökülmektedir. Beline taktığı yeşil renkli kumaştan bir kemer ile elbisesini tamamlayan figür, başına mangala oynadığı erkek figürün beyaz destar sarılı sarı kavuğuna benzer ama ona göre daha ingin ve küçük ebatlı bir başlık takmıştır. Bu başlığın altından da beline kadar inen, siyah saçları görülmektedir.



Resim 41: Johann Samuel Mock, Mangala Oyunu, tüyb, 172x 197, 5 cm, 1730- 1735, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2021 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden).

Kompozisyon yeşillikler içinde geçmekte olup, sol arka tarafa, Türk kavramı ve Türk konulu tasvirlerle pek bağdaşmayan ve Avrupa resimlerinde sıkça karşımıza çıkan bir fon yerleştirilmiştir. Buranın üst kısmındaki vazodan çıkan çiçeklerin seyirciye göre sol yanında bulunan, ağzından su akan hayvan kafası şeklindeki, küçük ebatlı, pirinç izlenimi veren heykelden, buranın bir süs havuzu olduğu

anlaşılmaktadır. Onun hemen yanında ortadan ikiye bölünmüş, büyükçe bir vazoda kulpsuz amforaya benzeyen bir obje bulunmaktadır. Resmin sağ arka fonunda ise, ağaçlar içindeki bir yamaçtan akan şelale, hemen yanındaki tek katlı ev ve bu evin önünde oldukça özenli çizilmiş, uzun boylu, iki tane ağaç görülmektedir.

Plastik çözümlene bağlamında bakıldığında eser, figüratif anlamda tamamlanmış kapalı bir kompozisyondadır. Resimde yatay ve dikey yönler bulunmasına rağmen, özellikle figürlerin ve tütün çubuklarının duruşundaki diyagonal yönler, resimdeki hareketi ve canlılığı sağlamıştır. Eserin görsel ağırlığı göz önünde bulundurulduğunda resimde erkek figürün bulunduğu bölüm diğer yarıya göre daha ağır basmaktadır. Bu da kompozisyonun, asimetrik bir dengeye sahip olmasına neden olmakta, fakat bu asimetriklik, seyircinin gözünü yormamaktadır. Kapalı çizgisel bir forma sahip olan çalışmanın olay örgüsü engin yeşilliklerde geçmekte, bu da tablonun dış mekan tasarımı olarak ele alınmasını sağlamaktadır. Sahnenin solundan gelerek figürleri aydınlatan yaygın bir ışık söz konusudur. Figürlere vurgu yapmak adına, fon daha az aydınlatılmıştır. Olay, dış mekanda ve gökyüzünden anladığımız kadarıyla gündüz vakti geçmesine rağmen arka fonun nispeten karanlık ve biraz da yapay çalışılması, seyircide fonun bir stüdyo etkisi uyandırmasına sebep olmuştur. Sıcak ve soğuk renklerin ayrı ayrı yerlerde kullanılması yerine birbirlerinin içine geçirilerek resme yedirilmesi, çalışmada renk açısından bir armoni yakalanmasını ve renk dengesinin kurulmasını sağlamıştır.

Çalışmada mangala oynayan figürlerin başlarına taktıkları başlıklar, daha önce Türk serpuşu gören bir sanatçının elinden çıkan bir tarzda değildir. Ressamın, sadece başlıklarla ilgili değil, resimdeki figürlerin kıyafetleri ile ilgili de gerçekle örtüşmeyen benzer kurgusal yaklaşımları vardır. Örneğin, o dönem Osmanlı kadın giysilerinde görmeye alışık olduğumuz yakası oyuntu yapan elbiselerin yakalarından figürlerin beyaz iç gömleklerinin çıkarılması durumu, bu resimde uygulanmamış fakat bu durumla çelişecek bir şekilde elbisenin truvakar kollarından yakadan görünmeyen iç gömlek volan yaparak çıkarılmıştır. Ayrıca, resmin fonundaki süs havuzunun alafranga bir tarzda yapılması da genel Türk teması kavramı ile örtüşmemektedir. Fakat resimde Türk imgesi düşünülerek yapılan bazı ince ayrıntılar

da söz konusudur. Mesela, Polonyalı bir ressam olan Mock'un kendi ülkesinin iklimi ile pek bağdaşmayan, daha çok Akdeniz iklimi gibi ılıman iklimlerde yetişen hurma ağacı familyasındaki ağaçlara benzeyen ağaçları sağ arka fona yerleştirmesi o dönem itibariyle geniş topraklara sahip Osmanlı Devleti'nin bazı bölgelerindeki flora ile uyumludur. Ayrıca sanatçı, Türkler ile özdeşleştirilen bir oyun olan mangalayı, resmin merkezine taşıyarak Türk imgesine güçlü bir gönderme yapmıştır. Mock'un mangalanın beyaz taşlarını çimin üzerinde çok net görülecek bir şekilde yerleştirmesi de mangala ile ilgili ayrıntılı bilgi sahibi olduğuna işaret etmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz, resimdeki bazı Türk imgesi ile bağdaşmayan detayların varlığı, Mock'un mangala ile ilgili Türk temasına gönderme yapan bu bilgileri, başka resimlerden elde etmiş olabileceği olasılığını arttırmaktadır. Çünkü resimdeki figürlerin sadece başlıklarına bile bakılsa ressamın Türk topraklarına gelmediği, belki de daha önce herhangi bir Türk'ü görmediği algısına bile varılabilir. Mock'tan on altı yıl önce doğan ve eserlerini Mock ile aynı dönemlerde veren Vanmour'un mangala ile ilgili pek çok eserinin olması, Mock'un çağdaşı olan Vanmour'dan esinlendiği fikrini akıllara getirmektedir. Vanmour'un daha önce bahsettiğimiz 'Türk Haremi'nde Resepsiyon' isimli eserinde (Görsel 122, 138), 'Mangala Oynayan Kızlar' isimli gravüründe (Görsel 139) ve 'Harem sahnesi'³²³ isimli resminde mangala oynayan figürlerin ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir.

³²³ Bu resim için bkz. Artnet Online Müzayede Kataloğu, <http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-vanmour/haremsszenen-pair-q-E0dbSLOtBxxWoP7bGoEA2>. (Erişim tarihi: 07. 07. 2021).



Görsel 138: Jean Baptiste Vanmour, Türk Haremi'nde Resepsiyon' dan ayrıntı, tüyb, 58x 89, 2 cm, 18. yy, © Christopher Gibbs Ltd. Koleksiyonu, Londra (Thornton, 1994, s. 102- 103).



Görsel 139: Jean Baptiste Vanmour, Mangala Oynayan Kızlar, gravür, 42, 8x 31, 3 cm, 1714, ©, Özel Koleksiyon (Ceco, 2013, levha 53).

Mangala kavramını, Vanmour'dan sonra çalışmalarına taşıyan isimler de bulunmaktadır. Antonio Guardi'nin (1699- 1760) Vanmour'un etkisiyle gerçekleştirdiği (Williams, 2015, s. 108), 'Haremdeki Cariyeler' isimli tablosundaki (Görsel 140) ve Jean Etienne Liotard'ın 'Türk Kostümleri İçinde Divanda Mangala Oynayan İki Batılı Kadın' eserindeki (Görsel 141) mangala oynayan kadınların pozu, Vanmour'un 'Mangala Oynayan Kızlar' gravüründe (Görsel 139), divanda oturan ve mangala oynayan kadınların verdiği poz ile neredeyse aynıdır.



Görsel 140: Antonio Guardi, Haremdeki Cariyeler, tüyb, 45, 5x 64 cm, 1741- 1743, ©, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Carboni (ed.), 2007, s. 138).



Görsel 141: Jean Etienne Liotard, Türk Kostümleri İçinde Divanda Mangala Oynayan İki Batılı Kadın, siyah ve kırmızı tebeşir ile çizim, 14, 9x 21, 8 cm, 1740- 1742, 2021© The Trustees of the British Museum, British Museum, Londra, 2021 (British Museum yönetiminden).

Türk strateji oyunu olarak bilinen mangala gibi Osmanlı kahvehanelerinin vazgeçilmezi satranç da (Hattox, 1998, s. 91) strateji üzerine kurulmuş bir oyundur. O dönemde Avrupa'daki strateji oyunları üzerinden Türk göndermesi yapması açısından Macar asıllı mekanikçi Baron Wolfgang Ritter von Kempelen (1734-1804) tarafından 1769 yılında yapılan 'Satranç Oynayan Türk' isimli otomat³²⁴ (Görsel 142) da bu anlamda oldukça manidardır (Tez, 2015, s. 207). Tenekeden yapılmış bu otomatın üzerinde satranç masası ve ahşaptan yapılan bir Türk figürü bulunmaktadır. Bu figür, sarığı, kaftanı, bıyığı ve elindeki tütün çubuğu ile Avrupalı gözüyle Türk imgesi içeren bir formda yapılmıştır. Oyun, otomata yerleştirilmiş bu Türk figürü ile değil, masanın altındaki bölüme gizli bir şekilde yerleştirilmiş, çok iyi satranç oynayan bir cüce ile oynanmaktadır (Tez, 2015, s. 207). Avrupa'da içinde daha önce satrançta yenilmemiş olan Napoléon Bonaparte'ın (1804- 1815) da bulunduğu pek çok üst düzey ismi yenen bu otomatın oyununa çağrı için "Haydi baylar! Kendine güvenen varsa, çıksın ortaya...Gelin, Türk'ü yenin!" şeklinde bir cümle söylenmiştir (Tez, 2015, s. 209). Bu noktada, bu otomata yerleştirilen yenilmeyen bir güç sembolünün Türk'e gönderme yapması, o dönemdeki Avrupa'daki güçlü Türk etkisinin bir strateji oyunu üzerinden bile olsa toplumdaki yerini göstermesi açısından oldukça önemlidir.



Görsel 142: Üst bölümde, Karl Gottlieb Windisch, Satranç Oynayan Türk, bakır gravür, 1783; alt bölümde, Raknitz'in Kempelen'in Satranç Otomatu üzerine fikrini gösteren bir resim, 1789 (Tez, 2015, s. 208).

³²⁴ Bu otomat ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kovács, Gyözö (2012). Hungarian Scientists in Information Technology. *Arthur Tatnall Reflections on the History of Computing : Preserving Memories and Sharing Stories*, AICT-387, Springer, 289- 319.

Ayrıca, Resim 41'in sanatçısı Johann Samuel Mock'un kahve içme ritüelini betimlediği 'Kahve Sahnesi' isimli resminde (Görsel 143) ve kahve içen Türk erkeğini tasvir ettiği bir başka eserinde (Görsel 144) de Türk imgesine gönderme yaptığı görülmektedir. Görsel 143'ün Resim 41 ile oldukça birbirine benzediği, biri diğeri örnek alınarak yapıldığı açıktır. Mock, Görsel 144'te ise Türk giysi ve kahvesine gönderme yaparak tasvirini gerçekleştirmiştir. Türk teması ile ilgili Mock'un tüm bu eserleri göz önünde bulundurulduğunda, eserlerindeki Türk kavramı ile tam olarak örtüşmeyen bazı kullanım özelliklerinden dolayı eserlerini realist bir gözlem ile yapmadığını, farklı duyularla elde ettiği Türk imgesine kendi de ilaveler yaparak bunu tuvale aktardığını söyleyebiliriz.



Görsel 143: Johann Samuel Mock, Kahve Sahnesi, tüyb, 174x 200 cm, 18. yy, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden).



Görsel 144: Johann Samuel Mock, Kahve İçen Türk Erkeği, tüyb, 23, 7x 21, 1 cm, 18. yy, ©, Varşova Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Varşova Ulusal Müze yönetiminden).

Mock'un Resim 41'deki gibi kadın ve erkek figürleri aynı resimde yan yana tasvirleyen çalışmasına benzer bir diğer resim de Etienne Jaurat'ın 'Gözde Sultan' isimli tablosudur (Resim 42).



Resim 42: Etienne Jeaurat, Gözde Sultan, tüyb, 50x 74, 5 cm, 18. yüzyıl, ©, Pera Müzesi, İstanbul (Harmankaya, 2015, s. 773).

Bu eserde, bir kadın ve bir erkek bir odanın içinde, birbirlerine sarılarak otururken betimlenmişlerdir (Resim 42). Resmin sol tarafına yerleştirilen kadın figür, ayağına bej rengi bir patık giymiş, sarı renkli terliği de hemen sağ tarafına yerleştirilmiştir. Üzerine boyuna yeşil çizgileri olan turuncu bir şalvar ve açık yeşil renkli, sağ dizinin üstünde koyu yeşil ve sarı renkli, boyuna çizgileri olan ve bu süsün yerleştiriliş yeri ve şekli düşünüldüğünde seyirciye üç etek hissi veren bir iç elbise ya da iç etek giymiştir. Onun da üzerinde, kenarlarından sarı astarı görünen, mavi bir üstlük bulunmaktadır. Bu mavi giysinin etek uçları, figürün oturuş şekline bağlı olarak figürün terliğinin yanına kıvrılarak inmiştir. Osmanlı kadın giysilerinde görmeye alışık olduğumuz yakadan çıkan gömlek uygulamasına bu resimde yer verilmemesine rağmen, Osmanlı giysilerinde sıklıkla gördüğümüz koldan çıkan beyaz gömlek kullanımına bu tabloda da rastlanmaktadır. Bu da, bizde sanatçının bu giysileri çok iyi etüt etmeden, başka bir resimden esinlenerek eserini gerçekleştirdiği algısını uyandırmaktadır. Figürün başında, kırmızı çizgileri olan beyaz bir destarın etrafına sarıldığı, ortası kırmızı renkli bir serpuş vardır. Bu serpuşun figürün sağ kulağının üzerine denk gelen kısmında, ucunda yakuta benzeyen bir taş olan, sarı

renkli, metal görünümlü bir aksesuarla tutturulmuş sorguç benzeri beyaz bir tüy bulunmaktadır. Boynunda biten, dalgalı, sarı saçlı, yanakları pembeleştirilmiş bu figürün alnını yanında oturan erkeğin alnına yasladığı, sol kolunu bu figürün omzuna dolayarak sağ eliyle de onun sol el bileğini kavradığı görülmektedir. Erkek figür ise ayağına, ilk bakışta edik izlenimi vermesine rağmen uzun olmasından dolayı çizme olduğunu anladığımız sarı renkli bir çizme, üzerine, oturuşuna bağlı olarak sağ bacağından az bir bölümünü gördüğümüz mavi bir şalvar ve ekru renkli boyuna çizgileri olan sarı, uzun kolları bilekte içe kıvrılmış, ayak bileğine kadar inen uzun bir entari giymiştir. Başlığı, yanındaki figürünki ile destarında çizgi olmaması dışında aynıdır. Bıyık tarzıyla ve oturuşundaki bacak ve ayak pozisyonuyla tipik bir Osmanlı gibi betimlenmiştir.

Kadın ve erkek figürlerin oturdukları yerler farklıdır. Kadın figür, parmaklıklılı iki pencerenin altına yerleştirilmiş seki üzerinde bulunan, sırt kısmında ve oturma yerinde sarı işlemler olan açık yeşil renkli bir minder üzerinde oturmaktadır. Erkek figür ise üzerinde bir takım eşyalar olan bir rafın altında, muhtemelen yanındaki figürün minderinin bulunduğu seki üzerinde duran ve koltuğu andıran, sırt kısmı genişçe bir yastık ile desteklenmiş, yeşil renkli bir yer minderinde oturmaktadır. Kadın figürün oturduğu yerin, yanındaki figürün oturduğu yere göre daha aşağıda olmasından dolayı kadın sol ayağını erkek figürün bulunduğu mindere koyduğunda sağ ayağının ancak parmak ucu yere değebilmektedir.

Barok dönem fonunun vazgeçilmezi kıvrımlı kırmızı perde kullanımına benzer bir şekilde, erkek figürün oturduğu minderin sırt kısmına ve önüne, yeşil renkli şala benzer, kıvrımlı örtüler yerleştirilmiştir. Önde duran örtü kıvrımlarının en üstünde, sapından yeşil kurdele geçirilen sarı bir hançer bulunmaktadır. Sanatçı, muhtemelen bu hançeri vurgulamak adına hançerin bulunduğu bölgedeki örtüyü yeşil yerine beyaz olarak tercih etmiştir. Seyirciye göre, hançerin bulunduğu örtü yığınının hemen sol tarafında, Osmanlı gündelik yaşamı ile uyumlu, pirinç görünümlü bir mangal bulunmakta, aynı örtülerin seyirciye göre sağında, Avrupai tarzda, XV. Louis'nin sarayından fırlamış gibi duran ayakları sarı metalden, oturma yeri pembe renkli olan bir puf bulunmaktadır.

Türk topraklarına gelmeden Türköri bağlamında yapıt ortaya koymuş kişiler arasında Nicolas Lancret, Francois Boucher, Nicolas Cochin, Jean Antoine Watteau, Jean Marc Nattier, Van Loo, Etienne Jeaurat, Jean Baptiste Leprince, Jean Honoré Fragonard gibi isimler bulunmaktadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 18). O dönemde, Doğu olarak Türk toprakları algılandığı için Boppe, Doğu'ya hiç gitmeden oryantal imgelerle bezeli eserler ortaya koyan bu isimleri 'Türk ressamı' olarak adlandırmıştır (Boppe, 1998, s. 73). Jeaurat'ın da dahil olduğu bu grup ressamlar, resimlerinde genellikle Türk giysi geleneği ile örtüşen, doğru giysi tasarımları kullanmışlarsa da eserlerinde, Resim 42'deki pembe puf kullanımı gibi mekan dekorasyonu anlamında Avrupalı tarzda, resme iliştirilmiş bazı ayrıntılar da bulunmaktadır (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 110).

Plastik çözümlene açısından resim incelendiğinde resmin kapalı kompozisyonlu, simetrik dengeli ve kapalı çizgisel formlu olduğu görülmektedir. Resim, dikey ve yatay yön dağılımlarının yanında, figürlerin birbirlerine doğru olan yönelimleri sayesinde diyagonal bir ifadeye de sahiptir. İç mekanda geçen eserin sol tarafında pencereler bulunmasına rağmen, ressam o pencerelere odayı aydınlatma görevi yüklememiş, ışığı doğrudan figürleri aydınlatacak bir şekilde tablonun sağ tarafından göndermiştir. Dolayısıyla eserde, pencereden gelen doğal bir ışık yerine, yapay bir ışık tercih edilmiştir. Öncelikle figürlere gelen ışık, sanki figürlere çarparak odaya dağılıyormuş hissi uyandırmakta, bu da resimde yaygın bir ışığın varlığına işaret etmektedir. Tabloda, sıcak ve soğuk renkler oldukça dengeli kullanılmıştır. Erkek figürün giysilerinde daha çok sıcak renkler kullanılırken, kadın figürün kıyafetlerinde çoğunlukla soğuk renkler tercih edilmiştir. Eğlenmeyi, sevinci, tutkuyu çağrıştıran sıcak renklerin bu çalışmada kullanılması, odada hakim olan samimiyet duygusunu vurgulamaktadır. Huzuru, dinginliği, rahat ve konforu sembolize eden soğuk renklerin kullanımı ise resimdeki iç mekanın derinlik algısını etkilemekte, bu da resimde geri plandaki soğuk renkler sayesinde iç mekanın daha geniş görünmesini sağlamaktadır.

Jeaurat, Türk topraklarını ziyaret etmemiş diğer çağdaşları gibi resimlerinde benzer kurgusal ifadeler kullanmıştır. Jeaurat'ın tablolarının geneline bakıldığında,

tablolarında çiftleri tasvir etme şeklinin oldukça samimi olduğu görülür. Bu nedenle, Jeaurat'ın tablolarında 'cilveli, işveli kadın (coquette)' denilen kavram, sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Goodman- Soellner, 'Boucher's 'Madame de Pompadour at Her Toilette' isimli makalesinde, Etienne Jeaurat'ın yaklaşık olarak 1732 yılına tarihlendirilen 'La Coquette' isimli resmi³²⁵ ile Jeaurat'ın çağdaşı ve Madame de Pompadour'un resmi ressamı olan François Boucher'in (1703- 1770) (Goodman- Soellner, 1987, s. 41) 1758 yılına atfedilen 'Tuvaleti İçinde Madam de Pompadour' isimli tablosunun³²⁶ bir karşılaştırmasını yapmış ve kompozisyon olarak çok benzeyen bu iki resimde, Jeaurat'ın seyirci üzerindeki cilveli, soyut bakışlı güzellik kavramının, Boucher'de doğrudan ve sabit bir bakışa dönüştüğünü ifade etmiştir (Goodman- Soellner, 1987, s. 48). Bu iki ressam, Etienne Jeaurat ve François Boucher, İtalya'da kaldıkları dönemde tanışmışlar ve bu süre zarfında da Boucher, Carle van Loo'nun atölyesinde çalışmıştır (Goodman- Soellner, 1987, s. 48). Dolayısıyla Boucher'in eserlerinde Van Loo etkisi görmek kaçınılmaz olurken bu etkinin Jeaurat'ın eserlerine de yansıdığı düşünülebilir. Charles André van Loo'ya ait Resim 29 ve Görsel 110 ile Etienne Jeaurat'ın 'Sarayda Kahve İçen Kadınlar' resmi (Resim 30) arasındaki kompozisyon ve kurulum benzerliği, bu etkilişimi destekler niteliktedir. Ayrıca, Jeaurat'ın gerek Resim 42'deki gerekse 'Buzağısını Arayan Taşralı' isimli tablosundaki³²⁷ kadın figürlerin uyandırdığı Jeaurat'a atfedilen cilveli kadın algısı, Van Loo'nun 'Armide'nin Kollarında Renaud' isimli resmindeki (Görsel 145) kadın karakterin duruşunda ve bakışında da hissedilmektedir.

³²⁵ Bu resim için bkz. Goodman- Soellner, Elisa (1987). Boucher's 'Madame de Pompadour at Her Toilette'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 17, 48.

³²⁶ Bu resim için bkz. Goodman- Soellner, Elisa (1987). Boucher's 'Madame de Pompadour at Her Toilette'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 17, 43.

³²⁷ Bu resim için bkz. Artnet Online Müzayede Kataloğu, <http://www.artnet.com/artists/etienne-jeaurat/the-countryman-who-sought-his-calf-sR8ECp8KJEGVtf7Za8a8jA2> (Erişim tarihi: 11. 07. 2021).



Görsel 145: Jean Baptiste van Loo, Armide'nin Kollarında Renaud'dan ayrıntı, tüyb, 1735, 44, 3x 29, 7 cm, © Musée des Beaux- Arts d'Angers, Angers, 2022 (Beaux- Arts d'Angers müze yönetiminden).

Resim 42'deki tablonun isminden ve eserdeki giysilerden yola çıkarak sanatçının resmi, Osmanlı sultanını ve gözdesini hayal ederek yaptığı anlaşılmaktadır. Olabildiğince gerçek öğeler kullanılan ama kurgusal bir durum düşünülerek yapılan bu resimde, Jeaurat'ın saraya girip sultanı ve gözdesini görerek bu pozda resmetmesi imkansız bir durumdur. Bu nedenle bu çalışma, hayali olduğu kesin olan bir olayın, Türk topraklarına gelmemiş Avrupalı bir sanatçı tarafından ele alınarak yapılmasından dolayı oldukça önemlidir. Aynı dönemde, Avrupa'daki hayali Türk imgesini gösteren, Jeaurat'ın bu resmine oldukça benzeyen, erkek ve kadın figürlerin tek başlarına resmedildiği başka örnekler³²⁸ de bulunmaktadır.

4.3.2. Kurgusal Tasarımlı Mimari ve Dekoratif Öğeler

17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa resim sanatında, Türk imgesinin kurgusal olarak ele alınması, resimler ya da gravürlerle sınırlı kalmamıştır. Bu kavramı, sanatçılar gerek mimari öge parçalarının dekoratif amaçlı tasarımlarında gerekse 'Türk' ile bağdaştırılan hayali kavramların kağıt üzerine aktarılan çizimlerinde kullanmışlardır. Mimari öge parçalarının dekoratif amaçlı tasarımları olarak ele alabileceğimiz

³²⁸ Bu örnekler için bkz. Williams, Haydn (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 112.

örneklerden biri, Fransız Kraliçesi Marie Antoinette'in³²⁹ Fontainebleau'daki sarayında³³⁰ bulunan Türk Odası'nın (Görsel 146) ahşap doğramalarında bulunan farklı malzemeler kullanılarak elde edilmiş duvar süslemeleri ve bu süslemelerde bulunan çiçekli duvar resimleridir (Resim 43). Dış kaynaklarda, 'Marie Antoinette's Turkish boudoir'³³¹ ya da boudoir turc (Marie Antoinette'in Türk tarzı yatak odası)' olarak geçen (Bennett, 2019, s. 7; Kenyon, 2013, s. 57; Alden vd. 1852, s. 746) bu odanın, Marie Antoinette için eşi XVI. Louis tarafından yaptırıldığı bilinmektedir (Alden, vd. 1852, s. 746). Süslemelerinde ve dekorasyonunda, Türk göndermelerinin yoğun olarak görüldüğü bir yatak odasına sahip olan kraliçenin, aynı zamanda Türk kıyafetleri giyerek balolara katılması da (Williams, 2015, s. 151) dönemin Türköri akımı ile doğru orantılıdır.



Görsel 146: Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'nın genel görünümü, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 2021 (Fontainebleau Şatosu yönetiminden).

³²⁹ Marie Antoinette ile ilgili bkz. Gooch, G., P. (1949). Marie Antoinette. *History New Series*, 34 (122), 221- 234; Zweig, Stefan (2013). *Marie Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi Biyografi*. (Çev.Tevfik Turan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

³³⁰ Fontainebleau Sarayı ile ilgili bkz. Alden, H., Mills vd. (ed.) (1852). Fontainebleau. *Harper's New Monthly Magazine*, 25 (5), 745- 748.

³³¹ Skandallarıyla ünlü, kalabalıklar içinde yalnız olan bir kraliçenin odasını nitelenek için özenle seçildiği açık olan 'boudoir' kelimesi, karmaşadan, sestem ve sosyal hayattan ayrı olarak, yalnız kalınabilecek yer anlamına gelen, 18. yüzyıl Fransasında ortaya çıkmış bir kelimedir (Carhart, 2016, s. 125).



Resim 43: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğrama, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 2021 (Williams, 2015, s. 151).

Müze bilgilerinden öğrendiğimiz kadarıyla, Türk odasında şöinenin sağ ve sol tarafında bulunan bu bezemeli ahşap doğramaların aynıları odada kapının sağ tarafında ve Marie Antoinette'in yatağının hemen sol tarafında da görülmektedir. Bu mimari öğeler, içine yerleştirilen süsleme ile birlikte dikdörtgen bir şekilde tasarlanarak, iki tarafı altın yaldızlı çerçeveler ile çevrelenmiş, beyaz renkli yumurta dizisini andıran bir süsleme programına sahiptir. Bu çerçevenin içinde kalan beyaz zemin üzerine yapılmış süslemeye ilk bakıldığında, bu bezemenin alt ve üst olarak iki bölümde ele alınabileceği görülmektedir. Resimlerden tam olarak seçilememesine rağmen müze yönetiminin bize gönderdiği restorasyon çalışmalarını anlatan videoda³³², alt bölümdeki süslemelerin (Görsel 147) boyama olmadığı, duvardan dışarı doğru taşma yapan ve gerçek malzemeler kullanılarak elde edilen görsel ifadeler olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde, karşılıklı olarak dizayn edilmiş, uçlarında kahverengiye çalan pembe renkli kıvrımlar şeklinde boyanmış çiçek dalları olan, altın yaldızlı, kenger yaprağının sivri uçlarının yuvarlatılmış şeklini andıran iki bitkisel motifin arasında, ayaklı, ağzı kapaklı, kapak kısmında, muhtemelen dumanın çıkması için yerleştirilmiş küçük delikler bulunan ve mavi renkli bir mermerden yapılmış izlenimi veren buhurdan olduğunu tahmin ettiğimiz bir kap bulunmaktadır. Buhurdanın kapağı, altın sarısı süslemeli, pembe renkli mermer izlenimi veren kaideye pirinç görünümlü beş- altı santimetrelilik metal bir çubuk ile bağlanmaktadır. Belli bölgeleri pirinç izlenimi veren sarı metalle süslenen buhurdan kapağının kasnak kısmı diyebileceğimiz bölümünün sağına, soluna ve ortasına olmak üzere toplam olarak üç tane Yunan tragedya maskelerini andıran tarzda, aslan motifli olarak tasarlanmış, küçük boyutlu, birer pirinç heykel başlığı yerleştirilmiştir. Antik dönem vurgusu sadece bu küçük, metal heykel başlıkları ile değil, buhurdanın kapağını kaidesine bağlayan çubukta yer alan, birbirlerine arkalarını dönmüş şekilde tasvirlenen, alçıdan yapılmış gibi görünen, sırtlarındaki kanatlardan melek olduklarını anladığımız iki melek figürünün beyaz renkli heykelleri ile de gerçekleştirilmiştir. Sırt sırta duran bu melek heykelleri adeta bir antik dönem tapınağından fırlamış gibi bir ifade ile birbirlerine bakmaktadırlar.

³³² Müze yönetiminden elde ettiğimiz bu videoya, <https://www.youtube.com/watch?v=tQ8Ydvr8LKI> adresinden de ulaşılabilir (Erişim tarihi: 29. 10 2021). Müzenin restorasyonu ile ilgili ayrıca bkz. Dickie, Francis (1931). Restoration of Versailles and Fontainebleau. *Current History* (1916-1940), 35 (3), 367- 371.



Görsel 147: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğramanın alt bölümünden ayrıntı, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau (Williams, 2015, s. 151).

Bu Neoklasik tarzdaki süslemenin üst bölümünde (Görsel 148) ise alttaki antik ruhtan farklı olarak genelde Türköri kapsamında ele alınabilecek bir bezeme yer almaktadır. Bu süslemenin merkezinde, birbirlerini kesen, çapraz şekilde yerleştirilmiş iki tane tuğ bulunmaktadır. Bu tuğların altın yaldızlı alt uçları sivriltilmiş, altın yaldızlı hilal ile zenginleştirilen üst uçlarının her birine de kahverengi boyayla birer S kıvrımlı at kuyruğu yerleştirilmiştir. Bilindiği gibi, Türklerde 'hükümranlılığı ve bağımsızlığı' sembolize eden ve genelde ucuna at kuyruğu bağlanan tuğ kavramı, bayrak ve sancak gibi siyasi ve askeri bir otoriteye gönderme yapmaktadır (Çoruhlu, 2012, s. 330). Böylesi Türkler ile özdeşleştirilen bir kavramın, resmin merkezinde yer alması, bu süslemenin Türköri kapsamında ele alınması gereğini desteklemektedir. Alt kısımdaki, yüzeyden epey dışarı doğru çıkıntı yapan ve farklı malzemelerle daha abartılı bir hale getirilen bölümün aksine üst kısımda, daha sade bir süsleme programı gözlemlenmektedir. İki tuğun kesişme noktasının hemen üzerinde, bu bölümün tek neoklasik süslemesi yer almaktadır denilebilir. Burada beyaz mermerden yapılmış izlenimi verecek kadar canlı bir anlatımla, muhtemelen alçıdan yapılmış, seyirciye doğru bakan bir kadın büstü betimlenmiştir. Bu figür, aralıklı üç sıra halinde sıralanan ve boynuna denk gelen kısmında kolye ucu bulunan altın görünümlü kolyesi, damla şeklindeki altın izlenimi veren küpeleri ve iki yanına yerleştirilen tüylerle zenginleştirilmiş altın görünümlü sorgucu ile tasvir edilmiştir. İki tuğun kesişme noktasının altında kalan kısımda ise,

altın sarısı bir kavuğa sarılı beyaz destarlı bir sarık görülmektedir. Bu sarığın üstünde, simetrik olarak yerleştirilen iki mavi tüy ve bu tüylerin uçlarının dolandığı iki hilalle zenginleştirilen, altın yaldızlı bir sorguç bulunmaktadır. Alışlagelen sorguçlardan biraz farklı olarak sanatçılar³³³, bu sorgucun ucunda yer alan bitkisel süslemeleri idealize ederek, seyirciye grotesk bir üslupta sunmuşlardır. Sorgucun ucundaki bu bitkisel motifin ortasına yerleştirilmiş, iki yana açılan, yuvarlatılmış kenger yaprağı görünümlü bitkisel motiflerden çıkan dallar, ikiye ayrılarak içe doğru kıvrılmışlardır. Uçları yine yuvarlatılmış kenger yaprağı benzeri motiflerle bezeli bu kıvrımlardan üstte olanının iki ucuna çiftli palmetvari bir tasarımla, içinden soluk tonlu mavi ve kırmızı renkli çiçekler çıkan dekoratif bir motif yerleştirilmiştir. Sarık motifinin bulunduğu yerde de aralara serpiştirilen, salkım şeklindeki çiçeklerin renkleri, yukarıdaki çiçekler ile aynı ve onlar gibi soluktur. Fakat bunun aksine, sorgucun hilallerle zenginleştirildiği bölgeye geçirilen mavi, pembe ve kırmızı renkli çiçeklerden oluşan çelenkteki renkler oldukça canlı tutulmuşlardır. Bunun muhtemel nedeni, sanatçıların vurguyu tamamen altın yaldızla kaplı bölgelerde bulunan kavramlara yüklemek istemeleri olabilir. Bu nedenle de, süslemenin merkez noktasının dışına taşan her şeyi daha soluk, daha mütevazi ve muhtemelen daha açık renkli boyalar tercih ederek yapmış oldukları düşünülebilir. Sanatçılar, süsleme programında yeşil ve mavi gibi soğuk renkleri, kırmızı gibi sıcak bir renkle dengeli olarak kullanmışlardır. Bezemedeki arabesk olarak adlandırabileceğimiz stilde yapılan bitkisel süslemelerde ve bazı vurgulanmak istenen bölgelerde kullanılan altın yaldızların, yaldızcı Louis- Joseph Dutems tarafından yapıldığını Williams'tan öğrenmekteyiz (Williams, 2015, s. 150). Fakat, bu bilgi dışında Dutems ile ilgili başka herhangi bir bilgiye ulaşamamış olup müzeden de bu konuya ilişkin herhangi bir veri elde edilememiştir.

³³³ Jules- Hughes Rousseau (1743- 1806) ve Jean- Siméon Rousseau de la Rottière (1747- 1820) kardeşler, dekoratif resimleri ve heykelleri ile ünlenmiş bir aileye mensuplardır. Antik Roma duvar resimlerinden etkilenecek bunu grotesk bir anlayışla eserlerine taşıyan Rousseau kardeşler, XVI. Louis zamanının aranılan iç mekan tasarımcılarından olup eserlerinde altın ve gümüş renklerini ince detaylarına kadar çalışmışlardır (Hinchman, 2014, s. 243). Rousseau kardeşler ile ilgili bkz. Chisholm, Hugh (ed.) (1911). Rousseau de la Rottière, Jean Siméon. *Encyclopædia Britannica*. (11th Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 779- 780.



Görsel 148: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk Odası'na ait ahşap doğramadan ayrıntı, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 161x 62 cm, yak. 1777, © Château de Fontainebleau, Fontainebleau (Williams, 2015, s. 151).

Rousseau kardeşler, Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk tasarımlı odasından yaklaşık dört yıl sonra, 1781 yılında XVI. Louis'nin kardeşi X. Charles (1824- 1830) ya da bilinen adıyla Artois Kontu Charles-Philippe (Comte d'Artois) için Versay Sarayı'ndaki ikinci Türk kabininde çalışmışlardır. Fransız İhtilali sırasında hasar gören bu Türk kabini, Louvre Müzesi'ndeki serginin bir parçası olarak tekrar oluşturulmuştur (Görsel 149) (Gautier, 2010, s. 48; Williams, 2015, s. 150).



Görsel 149: Artois Kontu Charles- Philippe'nin Versay Sarayı'ndaki İkinci Türk Kabini'nin Louvre Müzesi'ndeki rekonstrüksiyonu, 2021 (Louvre Müze yönetiminden).

Rousseau kardeşler, önceki tasarımları olan Fontainebleau'daki Marie Antoinette'in Türk odasında kullandıkları süsleme programını, Versay Sarayı'ndaki Türk kabininin kapı panellerinde (Görsel 150, 151) de devam ettirmişlerdir. Bu Türk kabinindeki kapı panelleri süslemelerindeki sarıklı figürler, Marie Antoinette'in yatak odasındaki gibi arabesk üsluptaki bitkisel süslemeler içinde tasvirlenmiştir. Görsel 151'deki eserin merkezindeki madalyondaki tasvir ise oldukça dikkat çekicidir. Bu tasvirde, üzerinde hilal bulunan bir tahtta oturan padişaha ya da paşaya tütün çubuğu uzatan cariyeler görülmekte olup madalyonun alt kısmına da iki tane V şekli oluşturacak şekilde yerleştirilmiş naias³³⁴ yerleştirilmiştir. Antik döneme gönderme yapan bu uygulama, bilindiği gibi Marie Antoinette'in Türk Odası'nda da kendini göstermektedir.



Görsel 150: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kont Artois'in Versay Sarayı'ndaki Türk kabini kapı paneli, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 70, 8x 59, 7 cm, 1781, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Gautier, 2010, s. 48).



Görsel 151: Jules- Hughes ve Jean- Siméon Rousseau, Kont Artois'in Versay Sarayı'ndaki Türk kabini kapı paneli, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 81, 3x 59, 7 cm, 1781, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Gautier, 2010, s. 48).

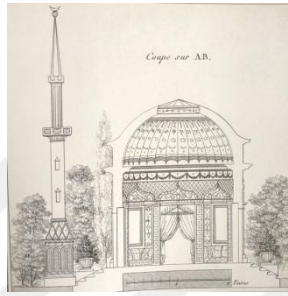
Türköri akımının, Avrupa sanatının ve mimarlığının şekillenmesinde bir nevi katalizör rolü oynadığını belirten Avcıoğlu (Avcıoğlu, 2014, s. 21), o dönemin güçlü karakterlerinden Kraliçe Marie Antoinette'in Fontainebleau'daki 'boudoir turc'ü'

³³⁴ Naiaslar ya da naiadesler Yunan mitolojisinde yüzmek anlamına gelen fiilden türetilmiş su perileri anlamına gelmektedir (Erhat, 2001, s. 211). Doğadaki yaşama alanlarına göre adlandırılan, doğal ve tanrısal dışı yaratıklar olan nymphaların suda yaşayan grubundandırlar (Erhat, 2001, s. 219, 220).

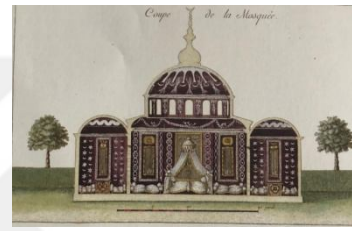
ile Londra'daki³³⁵ Kew Bahçeleri'nde (Görsel 152) 1762 yılında William Chambers tarafından inşa edilen, Batı Avrupa'daki ilk caminin³³⁶ (Avcıoğlu, 2014, s. 13) iç düzenlemelerinin benzerliklerinin olduğundan bahsetmiştir (Avcıoğlu, 2014, s. 303). Fakat, Avcıoğlu'na göre, Kew Camisi'nden sonra inşa edilen 1785 tarihli Armainvilliers Camisinin³³⁷ ve Steinfurt Bagno Park Camisinin³³⁸ iç düzenlemeleri (Görsel 153, 154), Kew Camisi'ne göre 'boudour turc'e' daha çok benzemektedir (Avcıoğlu, 2014, s. 303).



Görsel 152: William Merlow, Pagoda ve Caminin yer aldığı Kew'daki kırların görünüşü, kurşun kalem üzerine suluboya, 1763, © Özel Koleksiyon (Avcıoğlu, 2014, s. 15).



Görsel 153: Charles Boulay, Armainvilliers'deki Türk Camisi'nin çapraz kesiti, gravür, 1812, © gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France arşivi (Williams, 2015, s. 131).



Görsel 154: Anonim, Steinfurt Bagno Park Camisi'nin çapraz kesiti, elle boyama, 1787, © Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, Jacques Doucet Koleksiyonu (Avcıoğlu, 2014, s. Resim 17).

Steinfurt Bagno Park Camisi'nin duvarlarında altı köşeli yıldızlar, hilaller ve çapraz şekilde yerleştirilmiş kılıçlar gözlemlendiği gibi muhtemelen mihrap olarak düşünülen cibinlik tarzındaki tasarımın perde bağları ve peyke uçları, sorguçlu sarıklar şeklinde tasarlanmıştır. Bu imgeler, Marie Antoinette'in yatak odasındaki

³³⁵ İngiltere'de caminin ortaya çıkmasının tarihsel gelişimi ile ilgili bkz. Çağaptay, Suna (2020). Cambridge Camisi'nin Düşündürdükleri. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 5 (1), 193- 214.

³³⁶ Bu caminin görseli için bkz. Young, T., Cuyler (2017). *Near Eastern Culture and Society*. New Jersey: Princeton University Press, Resim 15.

³³⁷ Bu caminin görseli için bkz. Anonim (2012). Ornamental Mosques in Europe. *Folly - e The e-Bulletin of the Folly Fellowship*, 47, 1.

³³⁸ Bu caminin görseli için bkz. Avcıoğlu, Nebahat (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876*. (1. Baskı). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, Resim 16.

türköri kavramına gönderme yapan imgelerle paralellik göstermektedir. Aynı zamanda, özellikle sorguçu sarıkların cibinlik tasarımlarında kullanılmasına benzer uygulamaya, Görsel 73'te 1740 tarihli 'Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versay Büyük Galeri'de Huzura Kabul Ediş' sahnesinde ve Görsel 75'te 1747 tarihli 'Polonya Kraliçesi, Litvanya ve Lorraine Büyük Düşesi Catherine Opalinska'nın Paris Notre Dame Kilisesi'ndeki Cenaze Töreni' sahnesinde de rastlanılmaktadır.

'Türk' ile bağdaştırılan hayali kavramların kağıt üzerine aktarılan çizimlerinden bir örnek de Johann Gottfried Grohmann³³⁹ ve Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner³⁴⁰ imzalı 'Açık Köşk' isimli çalışmadır (Resim 44). 18. yüzyılın sonlarında, başta İngiliz bahçe tasarımlarına olmak üzere tüm Avrupa bahçe tasarımlarına, uzak diyarlara ait egzotik unsurları taşımak oldukça yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Böyle bir dönemde Grohmann'ın Çin köprüleri, köşkleri, Mağribi tapınakları ve hatta bir Türk camisindeki kuş evlerini içeren tasarımları oldukça ilgi çekici olmuştur (Benn, 1991, s. 15). Bunlara örnek olarak sayılabilecek 'Açık Köşk' adlı çizimi, gerek mimarisi, gerek konumlandırılış biçimi, gerekse üzerindeki motifleriyle 'Türk' kavramına gönderme yapmaktadır.

³³⁹ Babasıyla aynı adı taşıyan Johann Gottfried Grohmann (1764- 1805), Rothenburg/ Oberlausitz'da dünyaya gelmiştir. Yoksul bir toprak sahibinin çocuğu olarak doğan Grohmann, 1785'ten itibaren Leipzig'de teoloji, felsefe, matematik, tarih ve filoloji üzerine eğitim almış ve sonrasında Leipzig Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak görev yapmıştır (Wimmer, 2011, s. 30). Grohmann, Friedrich Gotthelf Baumgärtner'in yardımcı editörlüğünü yapmış, *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern* isimli Türkçe'ye *Bahçeleri, İngiliz bahçelerini sevenler ve bahçe mülkü sahipleri için fikirler Dergisi* olarak çevirebileceğimiz bir dergi yayımlamaya başlamıştır (Vercelloni vd., 2010, s. 140). Genelde çiftlik hayatını ve kırsal alanları seven zengin sınıfı hedef alan bu dergi, 1805 yılında Grohmann'ın vefatından sonra adının başına sadece 'Yeni' kelimesi eklenerek yayın hayatına devam etmiştir (Wimmer, 2011, s. 30).

³⁴⁰ Leipzig Üniversitesi'nde hukuk eğitimi alan Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner (1759- 1843), avukatlığın yanında yazarlık ve kitap satıcılığı da yapmıştır. 1792 yılında Leipzig'te ilk yayın evini açmış ve pek çok derginin yardımcı editörlüğünü yapmıştır (Karmarsch, 1875, s. 168).



Resim 44: Johann Gottfried Grohmann ve Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner, Açık Köşk, elle boyama, 1796, © Özel Koleksiyon (Gottfried, 1796, s. levha 10)³⁴¹.

Resimde, basamakla çıkılan bir platformun üzerine karşılıklı, simetrik olarak yerleştirilmiş, sütun eteği tarzında, alçak, iki tane duvar ve bu duvarların her birinin üzerinde de ikişer sütun bulunmaktadır. Bu sütunlar, bej renkli, kare izlenimi veren bir kasnak üzerine oturan, üzerinde iç kısmı göğe doğru bakan, altın renginde bir hilal olan yeşil kubbeyi taşımaktadırlar. Ressam, sütunların alt kısmına sarı renkli, oldukça ince görünen birer kaide yerleştirmiştir. Bu kaidelerin üzerinde ve sütun

³⁴¹ Bu eser, orijinal kaynağından alınmasına rağmen kaynakta çizim ile ilgili herhangi bir ölçüye yer verilmemiştir. Bu resim ile ilgili bkz. Grohmann, J., Gottfried (1796). *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern I, Kitap 6, Levha 10.*

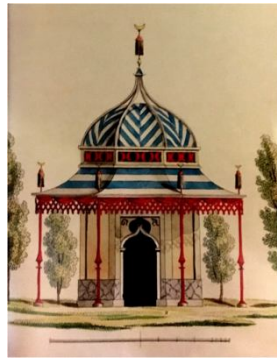
başlıklarının altında, sütun bileziği kavramına göre daha geniş tutulmuş, kırmızı renkli kuşaklar bulunmaktadır. Alttaki kuşak, üsttekine göre daha geniş olmakla beraber, bu kuşağın üzerine kırmızı renkle dilim şeklinde motifler yapılmıştır. Bir çardak ya da kameriye izlenimi veren bu tasarımın kasnak kısmının kubbeyle bulunduğu kenarı, aşırı olarak küçük siyah dikdörtgenlerle ve küçük, kırmızı renkli kubbe izlenimi veren yarım dairelerle bezelidir. Kasnak kısmındaki bu geometrik süsleme anlayışı, kasnağın alınlık kısmının merkezinde, iç içe geçmiş yarım daire şeklindeki madalyonla devam etmektedir. Bu madalyon, kasnağın alt kenarında da görülen kırmızı kontur çizgisi ile çevrelenmiştir. Madalyonun iç tarafının zemini siyah renkli olup, en içteki bölüm diğer kısma göre bir ton açık kalmaktadır. Bu siyah zemin üzerindeki sarı renkli hilaller net olarak seçilebilse de, diğer motifler tam olarak gözlemlenememektedir. Fakat en içteki kısımda yer alan, karmaşık şekildeki açık renkli tasarımlar, seyircide Osmanlı mimari geleneğinde yapıların üzerinde, madalyonların içinde sıklıkla görülen, Arapça sayı ya da harf karakterleri izlenimi uyandırmaktadırlar. Resimde, kasnağın alt kısmından dekoratif, beyaz renkli dilimlerle geçilen ve gölge sağlamak amacıyla yapılan, açık pembe renkli, tül den, jaluzi tarzında bir perde görülmektedir. Bu perdenin alt kısmının kenar ucuna geçirilmiş uzun sopadan ve aşağıya doğru sarkan iplerden bu gölgeliğin kalkıp inmesini sağlayan bir mekanizmaya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kameriyenin karşılıklı yerleştirilen duvarları arasına, iç kısımları yukarı doğru bakan, sarı renkli, dört adet hilal ile zenginleştirilmiş, beyaz demir parmaklıklar yerleştirilmiştir. Resimde, Osmanlı madeni işçiliğindeki zarif, dantel gibi işlenen döküm şebekeler ile pek alakası olmayan, daha sıradan bir görünüme sahip bu demir parmaklıklara yaslanarak arkadaki manzarayı seyreden, 18. yüzyıl Avrupa erkek giyim modası ile uyumlu giyinmiş bir erkek figür görülmektedir. Bu figür, ara ara kahverenginin tonlarıyla gölgelendirilen hardal rengi giysisini, dize kadar olan beyaz çorapları, altından uzun beyaz saçları görünen ve giysisinin tonu olan fötr şapkası ile tamamlamıştır.

Arka fonunda, bir dağ manzarasının ve çalıkların bulunduğu kameriye, düzenli, taştan bir zemin yerine otlarla bürülü, toprak bir zemin üzerine yerleştirilerek seyirci

üzerinde doğal bir atmosfer uyandırmaktadır. Kapalı anlayışta uygulanan kompozisyon, geometrik motiflerin ağırlıkta olduğu, dikey ve yatay hatlardan faydalandığı, dengeli bir ifade taşımaktadır. Dış mekan çalışması olması sebebiyle eserde, doğal ışık kullanılmış olup yeşil gibi soğuk bir rengin resmin genelinde kullanıldığı ve bu rutinin, kırmızı, sarı gibi sıcak renklerin ara ara resme serpiştirilmesi ile kırıldığı görülmektedir. Resmin yağlıboya olmamasından kaynaklı olarak renkler fazla canlı olmayıp resimdeki renk geçişleri ve gölgelendirmeler yağlıboya bir resme göre daha farkedilir bir şekilde yapılmıştır. Dolayısıyla, seyirci bu geçişleri kolayca hissetmektedir. Ayrıca, gökyüzünde kullanılan beyaz ve tonlarının, arka fondaki siyah dağa yedirilen beyaz rengin, lekesele bir ifade ile verilmesi de bunu desteklemektedir.

Grohmann, yazdığı küçük binalar ile ilgili *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern* isimli fikir envanterinde, bir binanın işlevinden çok sanatsal değerinin öne çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Ona göre; mimari yapı ile onun içinde yer aldığı alanın ortak yaşam özelliklerinin birbirleri ile olan etkileşimi çok önemli bir faktördür (Petschek, Gass (ed.), 2012, s. 46). Yapının işlevinden çok estetiğine önem veren Alman bir ismin, Türk tarzında çizimler yapması, dönemsel olarak ‘Türk’ kavramının Almanya’da da toplum arasında yoğun bir şekilde kabul gördüğünü desteklemektedir. Bir başka çalışmasında da (Görsel 155) Grohmann, sivri kemeri, hilal alemlili tuğları ve örtü sistemindeki Türk göndermeleri ile Türk çadırını anımsatan bir köşk tasarlamıştır.



Görsel 155: Johann Gottfried Grohmann, Çadır Biçimli Köşk, elle boyama, 1800 (Grohmann, 1800, levha 9).

Grohmann'ın Türk kavramlarıyla harmanlanan bu iki eserinin orijinal isimlerine bakıldığında, her ikisinin isminde de 'köşk' ifadesinin geçtiği görülmektedir. 18. yüzyılda, Avrupalı seyyahlar Osmanlı çadırlarını, köşk ya da saray imgesi ile özdeşleştirerek bir 'çadır analogisi' yapmışlardır (Avcıoğlu, 2014, s. 132- 133). Hiç kuşkusuz Türk çadırlarının büyük ve ihtişamlı olmaları, onları bu analogiye itmiştir. Yazdığı mektuplar, 1763 yılında kitap haline getirilerek yayımlanan Leydi Montagu (İnan, 2017, s. 5), Edirne'de Anne Thistlethwayt'a (1759-1798) yazdığı mektubunda, bir saray ile ilgili bilgi vermekte ve şunları aktarmaktadır:

“Bahçenin ortasında büyük bir odadan ibaret bir köşk vardır. Bu odaya dokuz, on basamaklı bir merdivenle çıkılır. Duvar yerine yaldızlı panjurlar yapılmıştır. Etrafı yüksek ağaç-larla çevrelenmiş olan köşk, asmalar, yaseminler ve hanımcilleri ile süslenmiştir” (Lady Montagu, t.y., s. 73).

Montagu'nun köşk olarak bahsettiği, duvar yerine panjurları olan bu yapının Resim 44'e benzer bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Grohmann'ın eserlerinde içinde 'köşk' ifadesinin geçtiği isimler kullanması da o dönemdeki bu yaygın kullanımı desteklemektedir. Bu köşk uygulamasına, saraylarda ve kişilerin kendi evlerinde rastlandığı gibi halka açık bahçelerde de rastlanmaktadır (Lady Montagu, t.y., s. 73). Topkapı Sarayı'nın dördüncü avlusunda bulunan 'İftariye Kameriyesi' saraylardaki köşk uygulamasına örnek olarak gösterilebilir (Görsel 156, 157). IV. Murat (1623-1640) zamanında inşa edilmiş Bağdat Köşkü ile Sünnet Odası arasındaki taşlığa 1640 yılında I. İbrahim zamanında yapılan bu köşk, geleneksel Türk evinin dış sofa köşkleri gibi baldeken tarzı bir manzara köşküdür (Ayverdi, 2006, s. 18). Haliç ve Galata manzarasına sahip, tepesindeki aleminde Besmele yazan, zemini dışında her yeri dökme bakır- bronzdan olan, sarayın en küçük bu köşkü için Ortaylı, 'nev'i şahsına münhasır' yakıştırmasını yapmış ve buranın köşkten çok balkonu andırdığını ifade etmiştir (Ortaylı, 2008b, s.130).



Görsel 156: Topkapı Sarayı dördüncü avluda bulunan İftariye Köşkü, © Caner Cangül, 2020 (Caner Cangül arşivinden).



Görsel 157: Topkapı Sarayı dördüncü avludaki Bağdat Köşkü'nden ve İftariye Köşkü'nden bir görünüm, yak. 1910 (Ortaylı, 2008b, s.131).

Adı köşk olarak geçmesine rağmen Ortaylı'nın ifade ettiği gibi bir balkonu ya da kameriyeyi andıran bu yapı (Ortaylı, 2008b, s. 130), Osmanlılarda sıklıkla kullanılmasından dolayı Batı resim sanatında da kendine epeyce yer bulmuştur. Grohmann'ın çizimi gibi Jean- Baptiste Hilaire'in³⁴² 'Bir Bahçe Köşkünde İkinci Çayı' isimli³⁴³ eseri (Resim 45) de köşk kavramına gönderme yapmaktadır. Bu resimde, Resim 44'teki uygulamanın daha kapsamlı bir tasviri görülmektedir. Eser, tasvir olarak daha ayrıntılı olmasına rağmen, Grohmann'ın çizimi ve İftariye Köşkü ile kavramsal bağlamda mantık ve kurulum olarak aynıdır.

Çoklu figür kurgusuyla yapılan, ağaçlarla çevrelenmiş bir bahçede geçen resimde, üç basamakla yükseltilmiş bir platformda, kare oluşturacak şekilde yerleştirilmiş bir kameriye görülmektedir. Bu kameriyenin arka ve sağ yan tarafı

³⁴² Audun- le- Tiche'de doğduğu bilinen Jean- Baptiste Hilaire'in (1753- 1822) (Bénézit, 1924, s. 611) hayatı ile ilgili pek fazla bilgiye sahip olunamasa da ressamın Türk temalı pek çok eserinin olduğu görülmektedir. Eserlerinde Türköri üslubunun izleri açık bir şekilde hissedilen Hilaire'in Jean Baptiste Le Prince'in (1734- 1781) öğrencisi olduğu bilinmektedir (Bénézit, 1924, s. 611; Lemaire, 2001, s. 76). Hilaire, 1776 yılında, Kont Choiseul- Gouffier'in yaptığı Doğu gezisinde kanta eşlik etmiş ve bu gezide tanıklık ettiklerini, resimlerine aktarma imkanı bulmuştur. Sanatçı bu topraklarda görüp yaşadıklarını *Voyage Pittoresque de la Grèce* ve *Tableau de l'Empire Ottoman* isimli eserlerde toplamıştır (Boppe, 1998, s. 161).

³⁴³ Bu eserin orijinal isminin, farklı yayınlarda değişik şekillerde geçtiği görülmektedir. Boppe'un bu eseri 'Harem'den Bir Sahne' olarak adlandırdığı (Boppe, 1998, s. 111) görülürken eserin sergilendiği Louvre müzesinin internet sayfasında eser 'Gouter oriental dans un pavillon, dans un parc (Bir Bahçe Köşkünde Oryantal Tarzda Yemek)' olarak geçmektedir. Bu sayfa için bkz. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/31734-Gouter-oriental-dans-un-pavillon-dans-un-parc-max>. (Erişim tarihi: 29. 03. 2022). Fakat, resmi aldığımız kaynakta isminin 'Bir Bahçe Köşkünde İkinci Çayı' olarak adlandırılmasından dolayı (Avcıoğlu, 2014, s. 134), kaynağa sadık kalanarak çalışmamızda eserin bu ismi tercih edilmiştir.

görülmemesine rağmen görülen taraflardaki süsleme programının devam edeceği düşüncesinden hareketle bitkisel süslemelerle bezeli yeşile çalan duvarlarla çevrelendiği gözlemlenmektedir. Bu duvarlardan yalnız seyirciye bakan kısmı, insanların içeri girip çıkabilmeleri için kesintiye uğratılmış ve bu duvarların üzerine de açık pembe renkli sütunlar yerleştirilmiştir. Duvarlarla sütunların buluşma noktalarına sarı renkli, metal izlenimi veren sütun bilezikleri yerleştirilmiştir. Bu sarı bileziklerin, sütunların taşıdığı üst örtüye geçişte de kullanıldığı görülmektedir. Ucu sarı metal bir hilalle sonlanan, büyük, mavi kubbeyi ve genişçe saçağını taşıyan üst örtünün kenarları da oldukça geniş tutulmuş olup bu kenarların saçakla buluştuğu noktasının, friz denilebilecek bölümünün, dış kısmına, sütunların oturduğu duvarın üstündeki süsleme programından, iç kısmına da çok net görülemese de ağaçların içinde yer alan yapı topluluklarının gözlemlendiği bir tasvir yapılmıştır. Bu kenarların altına da Resim 44'te görülen, aynı şekilde yanlarından ipleri sarkan bir jaluzi sistemini andıran, beyaz renkli güneşlikler yerleştirilmiştir.

Resimde birbirleri ile sohbet eden, kendi aralarında kümeleşmiş kadınlar ve sultan izlenimi verilmeye çalışılmış bir figür görülmektedir. Bu kadınlar, üç bölümde gruplandırılabilir. İlki, resmin merkezini teşkil eden bir nokta olan kameriyenin içinde oturan kadınlardır. Bu bölümde, yedi tane kadın görülmektedir. Bunlardan ikisi kameriyenin sol tarafında, ayakta sultanın vereceği emirler için bekleyen cariyeler olarak resme yerleştirilirken, diğer beşi, üçlü ve ikili olarak gruplanarak oturdukları beyaz şilteli yer minderinin önüne kurulmuş sinilerin arkasında, bacaklarını altlarına alarak otururken betimlenmişlerdir. Bu sahnede üçlü gruplandırılmış kadınların olduğu bölümdeki en soldaki kadının sağ tarafına doğru dönerek konuşma eğiliminde bulunmasından dolayı bu kadının sağ tarafında, cariyelerin ayakta duruşlarına bağlı olarak görüşü engelledikleri için görülemeyen, bir sekizinci kadının oturduğu tahmin edilebilir. Bu bölümdeki gruplandırılmış kadınların merkez noktasına, kameriyenin sağ köşesine ise beyaz destar sarılı kavuğu, üzerindeki kaftanı ve elindeki tütün çubuğu ile arkasına sarı bir yastık yerleştirilmiş, önünde sini yerine Osmanlı sehpa modelleri ile uyumlu, küçük sarı bir sehpa bulunan sultanın oturduğu görülmektedir. Dış mekanda yer alan bir bölüm olmasına rağmen muhtemelen bu alanın önemini vurgulamak için, kameriyenin bu

bölümündeki zemine üzeri yeşil renkli, bitkisel süslemelerle bezeli sarı renkli bir halı serilmiştir. Resimdeki diğer kadın grubu, kameriyenin dışında, resmin sol tarafında tasvir edilmiştir. Bu kadınlardan önde, birinci basmağın üzerinde, diğerlerine göre daha ayırık duranın elinde bir tütün çubuğu bulunmakta ve bu figür, sultanı izlermişçesine sultana doğru bakmaktadır. Buradan hareketle, bu figürün cariyelerinin arasında oturan sultana doğru ilerleyen sultanın eşi ya da gözdesi olabileceği düşünülebilir. Bu kadının hemen arkasında betimlenen beş kadın daha bulunmaktadır. Bu kadınlardan ön tarafta, arkası seyirciye doğru dönük olan figürün elinde bir tepsiye yerleştirilmiş, dumanı üzerinde, sarı metal görünümlü bir buhurdan görülürken, hemen onun yanındaki kadının ve karşısındaki iki kadının ellerinde de tepsilere konulmuş, ağızları kapaklı kaplar bulunmaktadır. Burada, sultanın huzuruna çıkmaya hazırlanan cariyelerin son hazırlıklarını kontrol ettikleri anlaşılmaktadır. Resimdeki son kadın grubunun ise kameriyenin ve sultanın oturduğu bölgenin arkasında yer aldıkları görülmektedir. Kalabalık bir şekilde tasvir edilen bu grubun özellikle sağ tarafı, ağaçların gölgesinde kalmasından dolayı tam olarak gözlemlenememekte, fakat yine de belli belirsiz bir şekilde resmedilen en sağdaki kadının solundaki figürlerin ellerinde def tuttıkları izlenmektedir. Bu kadınlar, muhtemelen, az sonra hazırlıkları devam eden yemeklerin sultana sunulmasıyla beraber sultanı eğlendirmek için şarkılar çalıp, şarkılar söyleyeceklerdir. Resmin geçtiği mekanda, kameriyenin hemen sol tarafına yere yerleştirilmiş sıralı haldeki çiçekli saksılardan, resmin sol arka fonuna yerleştirilen fiskiyeli havuzdan ve bahçenin genelini bakımlı olmasından anladığımız kadarıyla sanatçı sarayı hayal ederek resmini gerçekleştirmiştir.



Resim 45: Jean- Baptiste Hilaire, Bir Bahçe Köşkünde İkinci Çayı, kahverengi mürekkep, guaj ve suluboya, 33, 6x 44, 8 cm, 1779, © Musée du Louvre, Michéle Bellot (Avcioğlu, 2014, s. 134).

Resim, kapalı kompozisyon düzeni ile dengeli bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Kameriyenin üst örtüsünü taşıyan sütunlarla sağlanan dikeylik ve duvarlar yoluyla karşıdakine verilen yataylık hissi, ağaçların duruşundaki ve sultanın eşinin tütün çubuğundaki diyagonalite sayesinde resmi aynı tarzdaki yön anlayışından koparak resme ivme kazandırmış ve resmi hareketlendirmiştir. Resmin yapımında, mürekkepten, guajdan ve suluboyadan faydalanılmasından dolayı renklerin bir yağlıboya tablosundaki kadar canlı olması beklenemez. Renkler buna bağlı olarak daha soluk çalışılmış fakat figürlerin giysilerindeki soğuk- sıcak renk çatışmaları sayesinde bu soluk ifade biraz da olsa kırılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde resimde kullanılan malzemeden dolayı resmin bazı bölgelerinde, özellikle arka planında form anlamında açık lekesele bir anlayış gözlemlenmektedir. Dış mekan tasarımı olan çalışmaya ışık sol taraftan gönderilerek resmin solundaki figürlerden başlayarak kameriyede bulunanların da bu ışıkla aydınlatılması sağlanmıştır.

Türk topraklarına geldiği bilinen sanatçının (Boppe, 1998, s. 161), sultana Türk erkek giysi geleneği ile kadın figürlere de Türk kadın giysi geleneği ile oldukça uyumlu kıyafetler giydirdiği görülmektedir. Sultanın kaftanı ve sarığı ile kadınların da yakaları oyuntulu, yere kadar uzanan elbiseleri ve rengarenk serpuşları ile oldukça başarılı betimlendikleri izlenmektedir. Ayrıca resimde, Avrupalılarca köşk olarak adlandırılan, Osmanlılardaki kameriye benzeri, bu kubbeli bahçe tasarımının ve Osmanlı gündelik yaşamına yapılan göndermelerin oldukça gerçekçi betimlendiği de görülmektedir. Resim 44'teki daha düşsel bir imgelemden çıkan eserin yanında bu eserin böylesi realist bir üslupta yapılması sanatçının kameriyeyi gözlem yoluyla çalıştığına işaret etmektedir. Fakat, kameriyenin içinde yer alan sahneyi gözlem yoluyla bütüncül olarak tecrübe etmesi olanaksız olduğu için sanatçının, burada yer alan figürleri kafasından kurgulayarak kameriyenin içine yerleştirdiği düşünülebilir.

Ayrıca Boppe'un bu resimle ilgili görüşlerini anlatırken şu cümleleri kullandığı görülmektedir:

“Hilaire'in bir tablosu bize Fransız Sarayı'nı, teraslarını, bahçelerini, Tophane'nin ve Galata'nın ötesinde, Boğaz'a ve Haliç'e girişi gösteriyor. Sarayburnu, Prens Adaları ve onların üzerinden, ufukta Bursa dağları görülüyor” (Boppe, 1998, 110).

Buradan anlaşıldığı kadarıyla Boppe'a göre Hilaire çalışmasına mekan olarak Fransız elçiliğini seçmiştir. O dönemde Türk topraklarına gelen ressamların genelinin bu mekanda pek çok resim yaptıkları bilinmektedir. Görsel 13'teki o dönemde Pera'da bulunan Fransız konsoloslukunu gösteren görsele bakıldığında, bu konsolosluk binasının önünde iki bölümlü bir şekilde görülen bir bahçenin olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümlerden binaya yakın olanında büyükçe bir havuz, diğerinde ise Hilaire'in resminde görülen kameriyeye benzer bir yapının olduğu görülmektedir. Bu da Boppe'un bu resmin Fransız elçiliğinde yapıldığı fikrini ve sanatçının resimdeki kameriyeyi gözlemleyerek tasvirlediği fikrini desteklemektedir.

Grohmann'ın Resim 44'te çizdiği ve Hilaire'nin Resim 45'te tasvirlediği köşk kavramının, Osmanlılardaki köşklere, bu köşklere de çadır kavramından esinlenildiği literatürde genel olarak kabul görmektedir (Avcioğlu, 2014, s. 132-

134). Topkapı Sarayı'nı birbirinden çadırlar gibi ayrılmış yapılar topluluğu olarak tasvir eden Corneille Le Bruyn (1652- 1727):

“Türk dilinde kioske (köşk) kelimesi, üstü kapalı bir galeri anlamına gelir, zira umumiyetle, üstü çadır tarzında bir çatıyla kaplı olan, galerilerle çevrili kare bir alanın içine sıralanmış sütunlardan ibarettir” (De Bruyn, 1974, s. 31) cümlesi ile köşk kavramını tanımlamıştır.

Çadır kavramı Görsel 158'de ve Görsel 159'ta görüldüğü gibi bazı Avrupa bahçelerinde gerek köşk şekline dönüşerek gerekse farklı yapı strüktüründe boy göstererek Batılıların hayatına girmiştir. Fakat Avrupa'da çadır, sadece mimari anlamda değil tasarımsal ifadelerde de kendini göstermektedir. Buna güzel bir örnek de Hollanda Paleis Soestdijk yakınındaki Den Eult Villası'nın bahçesi için tasarlanan Türk Çadırı'dır (Resim 46) (Williams, 2015, s. 119). Bir tasarım olarak gerçekleştirilen bu çadır resmi, sekizgen kubbeli, ara ara mavi renkle gölgelendirilmeler yapılan, beyaz renkli bir çadırıdır. Çadırın sekizgen kubbesinin tepe noktasına, beyaz sarıklı, bıyıklı, bir Türk kafası oturtulmuş, bu kafanın çadırın sekizgen kubbesi ile bulunduğu bölüme de ucu dörtgen tasarımlı ve sarı renkli bir hilal ile zenginleştirilen sarı boncuklardan oluşan bir kolye yerleştirilerek bu sekizgen kubbenin figürün boynu, çadırın alt kısmının da figürün vücudu olduğu gibi bir algı yaratılmak istenmiştir. Kubbe üzerindeki sarıklı Türk kafası, büyük ihtimalle o dönemde Avrupa'daki 'tête de turc'³⁴⁴ kavramına gönderme yapmak için kullanılmıştır.

³⁴⁴ And, orta çağın sonlarında ve Rönesans'ta Avrupa'daki saray şenliklerinde 'Caroussel (Atlıkarınca)' ya da 'Türkenkopfstechen (Türk kafasına saplama)' adlı savaş oyunlarında 'Quintain' denilen kukla şeklindeki hareketli bir hedefe saldırılırdığını, o dönemdeki Haçlı seferlerinin etkisi de göz önünde bulundurularak, bu kuklaların Türk'e benzetildiğini, 17. yüzyılda hedeflere 'tête de turc' denilen bıyıklı ve sarıklı 'Türk kafaları' eklendiğini, ayrıca, o dönemde, Avrupa pazarlarının panayır alanlarında, yumruk vurarak güç denemeleri yapılan tête de turc (Türk kafası) şeklinde hacıyatmaz benzeri maketlerin bulunduğunu aktarmaktadır (And, 1982, s. 96- 97; Tez, 2015, s. 186- 187).



GörSEL 158: Giovanni Antonio, Canal (Canaletto), Büyük Gezi, Vauxhall Bahçeleri, tüyb, 51x 76 cm, yak. 1752, © Compton Verney Sanat Galerisi, İngiltere (Avcioğlu, 2014, Resim 1).

GörSEL 159: Louis- Jean Desprez, İsveç Solna'daki Haga Parkı'ndaki Çadır, dolmakalem ve suluboya, yak. 1787, © Stockholm (Williams, 2015, s. 122).

Çadırın kubbesinden alt kısmına, kenarına sarı şerit geçirilmiş, beş santimetreye yakın genişlikte, sekizgen bir bordür ile geçilmektedir. Çadırın alt bölümü, alışımlı Türk çadırlarını anımsatmakta olup bu bölümdeki kumaşın yanlara doğru dilimlenmiş kısımlarının aşağıya doğru açılarak indiği görülmektedir. Bu kısmın kubbeyle buluştuğu orta noktada, iki küçük dilim oluşturulmuş ve bu dilimlerin arasına da karşılıklı olacak şekilde iki tane sarı renkli püskül yerleştirilmiştir. Bu sarı püsküllerden iki tanesi de yine karşılıklı denk gelecek şekilde bu dilimden sonraki, biraz daha genişleyerek dökümlenen dilimlerin uçlarına yerleştirilmiştir. Beyaz renkli kumaşın kenarlarına sarı renkli bir şerit geçirildiği anlaşılmakta olup muhtemelen resmin suluboya çalışması olmasından dolayı bu sarı şeritler kumaşın bazı kenarlarında farkedilememektedir. Fakat, kumaşın yanlara doğru dilimlenmesinden dolayı açılan orta bölümden görülen, kumaşın lacivert astar kısmının yere temas eden kısmına geçirilen sarı şerit bölümü net bir şekilde seçilebilmektedir.

Resim suluboya çalışması olması sebebiyle bir yağlıboya tablosundaki keskin ifade gücüne sahip olmadığı gibi renkler açısından da bir anlamda yağlıboya tabloların verdiği tattan ve dokudan noksanıdır. Fakat eser, suluboya çalışmaları arasında değerlendirildiğinde, ışıkla sağlanan gölgelendirme konusunda oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Mavi ve beyaz renklerin, renk geçişlerinde resme ahenkli bir şekilde yedirilerek seyirci üzerinde görsel bir etki efekti oluşturduğu gözlemlenmekte olup bu etkinin de ışıkla sağlandığı algısı uyandırılmaktadır.



Resim 46: Anonim, Hollanda Paleis Soestdijk'deki Den Eult Bahçesi'ndeki Türk Çadırı, kurşun kalem üzerinden suluboya, 1767, ©, Utrecht (Williams, 2015, s. 118).

Avrupa’da, II. Viyana Kuşatması’nın ardından, özellikle Lehlerin seferlerde, törenlerde, vb. alanlarda Osmanlı kumaşlarının ve kıyafetlerinin yanında Osmanlı çadırlarını da kullandıkları bilinmektedir. II. Viyana Kuşatması’nın Avrupalılar lehine tamamlanmasında başrol oynayan isimlerden III. Sobieski (1674- 1696), eşine yazdığı mektupta Osmanlı vezirinin duvarları kumaşlarla kaplanmış çadırı için ‘banyosuyla, bahçeleriyle, çeşmeleriyle, tavşanlarıyla, kedisiyle ve papağanıyla’ tam donanımlı bir külliyeyi andırdığını belirtmiş ve çadırın ‘Varşova ya da Lvov’un surlarının içindeki alan kadar büyük olduğunu’ ifade etmiştir. Ayrıca Sobieski’nin kuşatmaya, Türklerin 100.000 çadır ile katılmasını anlatışındaki heyecanından bu kuşatmanın kendi lehlerine nasıl sonuçlanabildiğini anlayamadığı da anlaşılmaktadır (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 73). Atasoy ve Uluç, Jan Chryzostom’un (1636- 1701), Osmanlı çadırlarına fazlaca önem verilmesinden dolayı çadırların Lehistan’a getirilir getirilmez koruma altına alındıklarını ve bu çadırların Avrupa aristokrasisinin saraylarının ve şatolarının duvarlarını süslediğini ifade ettiğini aktarmışlardır (Aktaran: Atasoy ve Uluç, 2012, s. 73). Ayrıca, Osmanlı tarzındaki çadırların bu dönemde Lehistan’da üretildiği de bilinmekte olup, bu üretim Lviv ve Broody’de 1765 yılına kadar devam etmiştir (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 74).

O dönem Avrupa’ında, çadır kavramından türeyen ve onunla ilişkilendirilen göndermelerin kullanımı, mimari ve tasarım alanları ile kısıtlı olmayıp çok farklı yerlerde de kendini gösterebilmektedir. Ukrayna’daki çadır tasvirli duvar resmi de buna verilebilecek özgün örneklerden biridir (Görsel 160). 17. yüzyıla tarihlendirilen, şimdilerde Ukrayna’da bulunan Zotkiew’deki (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 76) bir duvar resminde görülen nar ve saz yaprakları ile bezeli çadır kumaşı, tamamen Türk motif örnekleri ile örtüşmektedir. Bu örnek Batılıların, o dönemde çadır kavramını Türk imgesi olarak kullanmalarını kanıtlamasının yanında, bu ilişkiyi bir adım ileri götürerek çadırın üzerindeki kumaş motiflerini sanki Osmanlı kemhasından bir kaftanmış gibi karşıdakine sunmuş, Türk imgesini sadece çadır kavramı üzerine oturtmamış, çadırdaki bezemelerle de Türk kavramına yapılan göndermenin alanını genişletmiştir.



Görsel 160: Polonya çadırı, duvar resmi, 17. yüzyıl, © Zotkiew Üniversitesi Kilisesi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 77).

4.3.3. Hayali Tarihi Olaylar ve Savaş Sahneleri

Resim sanatında kurgusal bağlamda ele alınabilecek en ana konuların başında tarihi olaylar ve savaş sahneleri gelmektedir. Bu sahneler, anlık bir yaklaşımla tuvale aktarılmadığı belli olan, ancak gözlemlerin ya da başkalarından duyulanların daha sonrasında resme dönüştürüldüğü bir türdür. 17. ve 18. yüzyıllarda, Avrupalı ressamlarca yapılan ve Türk imgesi barındıran bu tarz sahneler, Batılıların kendi bakış açısı ile resimledikleri sahnelerdir. Bu sebeple, sanatçılar Avrupalıların Osmanlılara karşı üstün geldikleri savaşlar ile ilgili kesitleri kaçınılmaz olarak daha gururlu ve milli duygularını ön plana çıkararak betimlemişlerdir. O zamanın süper gücü olan bir devlet karşısında kazanılan zaferin haklı gururu tuvallerine elbette ki yansımıştır. Dolabella Tommaso'nun³⁴⁵ 1632 tarihli 'İnebahtı Savaşı' isimli eseri de haçlıların kazandığı bir savaş olması sebebiyle bunu örneklendiren önemli yapıtlardandır (Resim 47).

³⁴⁵ İtalya'nın Belluno kentinde doğan Dolabella Tommaso (yak. 1580- 1650), Aliense olarak bilinen Antonio Vassillacchi'nin (1556- 1629) öğrencisi olmuş ve portreleri ile ünlenmiştir. Tarihi olaylara olan ilgisi ile tanınan Barok sanatçı, Polonya kraliyet ailesinin himayesinde çalışmıştır (Hobbes, 1849, s. 124; Bryan, 1853, s. 212; Pilkington, 1840, s. 171).



Resim 47: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, ©, Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu, Krakow (Stankiewicz, 2020, s. 143).

Savaş anının karmaşasını oldukça iyi gösteren bu eser, önceleri Poznań'da bir Dominikan kilisesi olarak kullanılan kilisenin hemen yanındaki Tesbih Şapel'inde yer almakta olup sonrasında Wawel Kraliyet Şatosu'na aktarılmıştır (Stankiewicz, 2020, s. 141). İki bölüm olarak tasarlanmış olan eserin sağ tarafında, İnebahtı Savaşı tasvir edilirken³⁴⁶ sol tarafında bir tesbih alayı yer almaktadır (Stankiewicz, 2020, s. 143). Başka bir deyişle resmin sağ kısmında anlatılmak istenen olay, doğrudan seyirciye sunulurken eserin sol tarafında yapıtın çıkarım gerektiren ideolojik yönü vurgulanmaktadır.

Tesbih alayı olarak betimlenen bölümde (Görsel 161), belli bir düzen dahilinde sıralanmış, ellerindeki uzun asaları ile tasvirlenen siyah giysili keşişler³⁴⁷, ellerinde uzun mumlar tutan rahipler ve halktan kişiler görülmektedir. Arka planda, eserin İnebahtı savaşını betimleyen sağdaki bölümün devamı niteliğinde olan, savaş alanından bir kesit tasvir edilmektedir. Sahnenin en önünde yeşil elbisesi, turuncuya çalan, sarı astarlı kırmızı pelerini ve bu pelerinin hafif arkaya doğru sıyırılması

³⁴⁶ Polonyalı sanat tarihçi Mariusz Karpowicz'e göre; resmin sağ tarafında Hotin savaşı, sol tarafında da Krakow alayı betimlenmiştir (Karpowicz, 1975, s. 24). Fakat, eserin yapıldığı dönemden günümüze ulaşan kaynakların çoğu sağ bölümde betimlenen savaşın İnebahtı savaşı, soldaki sahnenin de tesbih alayı olduğu konusunda hemfikirdirler (Stankiewicz, 2020, s. 147).

³⁴⁷ Dominikan inancına göre Dominikan keşişleri siyah cüppeler giymekte ve kara keşişler anlamına gelen 'Blackfriar' olarak anılmaktadırlar (Schenk, 2011, s. 23).

sayesinde görülen belindeki kılıcı ile yere diz çökmüş bir erkek figür gözlemlenmektedir. Ellerini dua eder gibi birleştirerek, tam bir Dominikan gibi bu deniz zaferini kazandıran Meryem Ana'ya³⁴⁸ şükranlarını sunmaktadır. Bu bölümün sol tarafında, beyaz giysileri ile uzun asalarını taşıyan keşişlerin seyirciye göre sol yanında, sarıya çalan kiremit renkli uzun elbisesi, başındaki sarık benzeri başlığı ve ayağına giydiği siyah desenli beyaz pabucu ile ön sıradaki diğer figürlerden ayrılan erkek bir figür görülmektedir. Diğerlerine göre daha uzun boylu, sakallı betimlenen bu kişi, eserde yere diz çöken ve dua eden kişiye bakan tek figürdür. Resimdeki diğer figürlere göre daha farklı ve onlardan ayırtılmışçasına betimlenen bu figürün fizyonomik yapısı incelendiğinde eserin ressamı Dolabella Tomasso'ya olan benzerliği³⁴⁹ dikkat çekicidir. Dolayısıyla, ressamın çoklu figür anlatımı ile ele aldığı bu eserde, bu figürlerden biri olarak resmin köşesine kendisini de iliştiirmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca, çalışmada en önde diz çöken kişi ile ilgili bazı düşünceler bulunmaktadır. Tomkiewicz'e göre; bu kişi Hetman³⁵⁰ Stanislaw Lubomirski'dir (1583- 1649)³⁵¹ (Tomkiewicz, 1951, s. 88; Tomkiewicz, 1959, s. 50-52). Fakat, Lubomirski'nin İnebahtı savaşına katıldığı ile ilgili elimizde bir veri bulunmamakla birlikte, bu kumandanın Hotin Muharebesi'nde boy gösterdiği bilinmektedir (Turner (ed.), 1998, s. 751). Pek çok sergi kataloğu yazarı ise, diz çöken bu ismin Polonya Kraliyet Mareşali Stanislaw Przyjemski (- 1595)³⁵²

³⁴⁸ Yunan ve Roma mitolojilerinde, ana tanrıça tipinin simgelerinden, özellikle deniz ve yer altı ülkesine hakim olan tanrıça olarak bilinen 'İsis' (Erhat, 2001, s. 162) ile özdeşleştirilen ve Dominikan inancında da önemli bir yere sahip olan Meryem Ana kültürünün, aynı tanrıça İsis gibi denize açılan denizcileri felaketlerden koruyarak onlara yol gösterdiğine inanılır (Akalm, 2016, s. 103). Dominikan inancı ile ilgili bkz. McVey, Chrys (2011). *Dominican Values: Alive to the Real and the Possible. Dominican Studies Journal Centennial Edition*. Ohio: Ohio Dominican University, 61- 69.

³⁴⁹ Dolabella Tomasso'nun portesi için bkz. Nowakowski, Zdzislaw (2007). *Grafika Prasowa w XIX Wieku*. Kornik: Biblioteka Kórnicka PAN, 23.

³⁵⁰ Hetman ya da hatman olarak söylenen bu isim 15. yüzyıldan 18. yüzyılın sonlarına kadar Lehistan ve Litvanya'da krallar tarafından atanan başkumandanlara verilen unvandır. Ayrıca hatman sözcüğünü, 1648- 1764 yılları arasında Dinyeper Kazakları'nda seçimle başa gelen kumandanların da unvan olarak kullandıkları bilinmektedir (Nagiyevev, 1997, s. 484).

³⁵¹ Stanislaw Lubomirski ile ilgili bkz. Ewandra, R., Artaksesa I (2006). *Stanislaw Herakliusz Lubomirski*. Warszawa: Instytut Badan Literackich.

³⁵² Stanislaw Przyjemski ile ilgili bkz. Chłapowski, Krzysztof (2017). *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565-1795*. Warszawa: Wydawnictwo "DiG", 156.

olduğunu düşünmektedir (Kozak, 1990, s. 89- 90). Çoğunluk, bu figürün Stanislaw Przyjemski olduğu konusunda hemfikir olmasına rağmen, elimizde bu kişinin kim olduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat, resim sanatının genel özelliği çerçevesinde bu figürün, savaşı haçlılara kazandıran komutanların başı olması yani Stanislaw Przyjemski olması beklenen bir durumdur.



Görsel 161: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı'ndan ayrıntı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, ©, Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu, Krakow (Stankiewicz, 2020, s. 143).

Eserin sağ tarafında, Osmanlı İmparatorluğu'nun mağlup olduğu ünlü deniz savaşı 'İnebahtı Savaşı (Lepanto Savaşı)³⁵³, tasvir edilmektedir (Görsel 162) (Stankiewicz, 2020, s. 143). Resimde, bir Batılı bakış açısıyla, o dönemde Osmanlılara karşı zafere aç olan haçlıların kalyonların üzerinde resmedildikleri, Osmanlıların ise denize dökülmüş ya da küçük sandallara binerek kaçmaya çalışırken tasvir edildikleri görülmektedir. Bir kaos ortamının yaşandığı anı çok iyi tasvirleyen bu eserde, resme ara ara yerleştirilmiş hilallerle³⁵⁴ zenginleştirilen Türk

³⁵³ Osmanlı donanması, 1571 yılında, II. Selim (1566- 1574) zamanında Akdeniz'in en önemli adalarından olan Kıbrıs'ı Venediklilerden almış, donanma İstanbul'a dönerken İnebahtı'da Venedikliler ve İspanyollar öncülüğündeki haçlı donanmasının saldırısına uğramış ve buradan ağır bir yenilgi ile dönmüştür (E. Çakır, 2009: 512).

³⁵⁴ III. Selim (1789- 1807) dönemine kadar Osmanlı sancaklarında yıldız çok kullanılmamış olup sancaklar genelde yeşil ve beyaz renkli olarak kullanılmışlardır. III. Selim, kırmızı renkli sancaklara hilalin yanında sekiz köşeli Zühre yıldızını ilave ettirmiştir (Soysal, 2010, s. 224). Dolayısıyla bu dönemden sonra bayrak ve sancak tasarımları önem kazanmıştır. Osmanlı donanmasının kadirga kullandığı 'çektiri dönemi' olarak adlandırılan (Çırpan, 2020, s. 42) ve klasik Osmanlı donanması olarak da bilinen bu dönemdeki sancak ve bayraklarda genelde hakkı, hukuku ve adaleti temsilen üç hilal kullanılmıştır (Soysal, 2010, s. 224). Büyük ihtimalle, bu nedenle sanatçı eserin bazı bölümlerindeki Türk donanmasına ait bayrak ve sancakların üzerinde tek, bazılarının üzerinde üç hilal kullanmıştır.

bayrakları ve sancakları çok net bir şekilde seçilmektedir. Çalışmada Osmanlı figürleri daha hareketli olarak sunulurken haçlı figürleri savaşı kazanmanın etkisiyle daha sakin ve sabit bir halde betimlenmişlerdir. Sahnenin sol tarafında, sol ayağı önde, sağ ayağı arkada, sol eli havada, sağ eli ile de denize dökülmüş Osmanlı askerlerini işaret eden kişi, diğer figürlere göre daha ayırt edici resmedildiği için seyircide, haçlı donanmasının komutanı olan Don Juan (Bostan, 2000, s. 288) gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Sahnenin ön tarafında elindeki okla yay atmaya çalışan, kırmızı renkli Osmanlı giysili figür de diğer Osmanlı figürlerine göre farklı tasvir edilmiştir. Daha dik ve yıkılmamış duran bu kişiyi de sanatçı, Osmanlı ordusunun Kaptan-ı Deryası olan ve bu savaşta şehit düşen Müezzinzade Ali Paşa'yı (1569-1571) (Bostan, 2000, s. 288) düşünerek resme yerleştirmiş olabilir. Ayrıca, Osmanlı askerlerinin çoğunun denizde ya da gemilerden atlarken tasvir edilmelerine rağmen, çalışmanın sağ ortasına doğru bir alev topunun içinde gemide mücadele eden kırmızı renkli Osmanlı giysileri ile betimlenen bir başka figür daha bulunmaktadır. Bilindiği gibi İnebahtı yenilgisinde, sadece Cezayirigarp Beylerbeyi Uluç Ali Paşa (1571-1587), haçlılara epey kayıp verdirdikten sonra usta manevralarla filosunu oradan çıkarmayı başarmış ve bu başarıdan sonra da Kaptan-ı Deryalık görevine getirilerek adı Kılıç Ali Paşa olmuştur (Bostan, 2000, s. 288). Buradan hareketle, Uluç Ali Paşa'nın haçlı ordusuna büyük kayıp verdiren bir isim olması sebebiyle Batılıların aklında iz etmiş olması ve de resimde diğer figürlere göre Türkler içinde ayakta kalabilen nadir isimlerden olması muhtemeldir. Bu sahenin hemen sağ alt çaprazında, bir grup figürün bulunduğu sandalı, kürekle çeken, mitolojik öğelerle bezeli bir yaratık görülmektedir. Burada, muhtemelen Batılı bakış açısıyla Türkleri cehenneme götürmeye çalışan şeytan resmedilmiş olup Türklere duyulan öfke ve kinin sembolik bir şekilde tuvale yansıtılması konu edilmiştir.



Görsel 162: Dolabella Tommaso, İnebahtı Savaşı'ndan ayrıntı, tüyb, 305x 651 cm, 1632, Wawel Kraliyet Şatosu, Krakow, © Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu (Stankiewicz, 2020, s. 143).

Teknik açıdan bakıldığında eser, dönemi, sanatçısı ve üslup özellikleri bakımından Barok etkisi gösteren, konusu itibariyle geniş yayımlı bir etki uyandıran, açık kompozisyon özellikli bir çalışmadır. Yönel yerleştirmelerin yanında konunun hareketli bir anlatıma sahip olması, eseri oldukça dinamik kılmaktadır. Özellikle arka plandaki figür kullanımlarında lekesele ifadelerden, sahnelerin ön kısımlarında da genellikle çizgisel uygulamalardan faydalandığı için resimde, form bağlamında hem açık hem kapalı anlayıştan yararlandığı söylenebilir. Savaş sahnesi betimi olması sebebiyle dış mekanda geçen bir çalışmadır. Durağanlıktan uzak, sahne içinde sahnenin olduğu bu eserin her iki bölümüne de soldan gönderilen bir Barok ışığı hakimdir. Tommaso'nun çoklu figür kurgusu ile yaptığı bu çalışmada, sanatçının 'karakteristik renkleri' olan kırmızı ve yeşili yoğun olarak kullandığı görülmektedir (Stankiewicz, 2020, s. 144). Dolayısıyla, sıcak ve soğuk renklerin iç içe geçmesi, zaten hareketli olan bu resme daha da hareketlilik kazandırmaktadır. Mavi, kırmızı, yeşil ve beyaz renkli kostümler, bayraklar, flamalar ve bulanık savaş sahnesinin iç karartıcı ruhunu iyi yansıtan, yeşile çalan deniz, resimdeki girift renk kullanımlarını örneklemektedirler. Eserde görülen, bazı perspektif hataları ve mitolojik öge kullanımı gibi detaylar, resmi Venedik resim geleneğine yaklaştırmaktadır.

İnebahtı savaşında, haçlıların kullandığı, kökeni İspanyollara ait olan kalyonların³⁵⁵ Osmanlı kadırgalarını etkisiz hale getirmesi savaşın seyrini değiştirmiştir. Akdeniz tarihi için bir kırılma noktası olarak sayılabilen bu savaş (Bostan, 2021, s. 8; Naki, 2021, s. 19), bilindiği gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun altın çağını yaşadığı Yükselme dönemine denk gelmektedir. Bu savaşın Osmanlılar için hep kazanılan zaferlerle taçlanan bir dönemde olması, Avrupalıların elde ettiği bu zaferden dolayı gururlanmalarını sağlamıştır. Başka bir deyişle, gözlerinde yenilemez imajı çizen büyük Osmanlı'nın zirvede olduğu bir dönemde Avrupalılarca mağlup edilmesi, haçlıları oldukça sevindirmiştir. 15. yüzyıldan beri Hristiyanların Türklere karşı elde edebildikleri en büyük başarı olan bu savaştan sekiz yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu Duraklama dönemini yaşamaya başlamıştır (Toledo, 1990, s. 863). Bu da elbette ki kaçınılmaz olarak sanata yansımıştır. Bu tablo, bu savaştan yaklaşık altmış yıl sonra bile bu savaşın Batılılar üzerinde hala etkisini gösterdiğinin kanıtıdır.

Merkezi, bu resmin yapıldığı Krakow olan, tesbih ile gerçekleştirilen ritüelleri ile tanınan Dominikan Tarikatı (Strzępowicz vd., 2018, s. 1), Hz. Meryem'i 'Zafer Leydisi' olarak görmektedir (Tvrtković, 2020, s. 403). Dolayısıyla, bu topluluk, İnebahtı Savaşı'nı Hz. Meryem sayesinde kazandıklarını düşünmüş ve bu başarıyı Hz. Meryem'e atfedilen bir zafer olarak görmüşlerdir (Tvrtković, 2020, s. 403). Bu nedenle de bir Dominikan Kilisesi'nin Tesbih Şapel'inde bulunan bir resmin Dominikan ruhu taşıması, içinde Dominikan ritüellerini barındırması da beklenen bir durum olmuştur.

Venedik ekolünü Polonya'ya taşıyan bir isim olan Tomasso'nun (Black, 2003, s. 112) diğer eserleri de göz önünde bulundurulduğunda, özellikle İnebahtı savaşı ile ilgili ilhamı, kendisinden önce bu savaşı tasvirleyen ressamalardan aldığı söylenebilir. Bu savaşın gerçekleştiği dönemde bu konu ile ilgili eser veren isimler, genelde milli bir anlayışla hareket eden İtalyan sanatçılar olup, Venedik'teki Doge Sarayı'nın savaş

³⁵⁵ Bu konu ile ilgili bkz. Bostan, İdris (2004). Kadırga'dan Kalyon'a XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Genel Teknolojisi'nin Değişimi. *Osmanlı Araştırmaları XXIV*, 65- 86.

sahnelerinin çoğunluğunda bu savaş konu edilmiştir (Muir, 1979, s. 29- 31). Bu sarayda yer alan Tintoretto'nun (1518- 1594) İnebahtı Savaşı sahnesi³⁵⁶ ile Tommaso'nun eseri birbirleri ile paralellik göstermektedir. Ayrıca, bir başka İtalyan sanatçı Vasari'nin (1511- 1574), İnebahtı Savaşı ile ilgili pek çok yapıtı³⁵⁷ bulunmaktadır. Titian'ın (Tiziano Vecelli) (yak. 1490- 1576) bu konu ile ilgili tasviri (Görsel 163) ise oldukça ilgi çekicidir. Titian resminde II. Philip'i (1527- 1598), tahtın varisi Fernando'yu gökten aşağı doğru sarkan meleğe doğru uzatırken resmetmiştir. Melek, Hıristiyan ikonografisinde özel bir yeri olan ve Hz. Meryem ile ilişkilendirilen palmiye yaprağını (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 119) bebeğe uzatmıştır. Bu yaprağın üzerinde 'MAIORA TIBI (Daha büyük zaferler sizi bekliyor)' yazmaktadır. Sahnenin önünde yerde, elleri arkasında bağlı, kavuğu başından yere savrulmuş şekilde oturan bir Türk esir tasvir edilmiş, eserin arka planına da İnebahtı savaşı sahnesi yerleştirilmiştir. Oldukça farklı bir tasarım olan bu çalışmada, Türk esirin hemen sol tarafında üzerine sarı hilaller serpiştirilmiş bir örtü ile kaplı ganimetler görülmektedir. Esirin arkasında da yine üzerinde hilal ve yıldız bulunan kalkan yer almaktadır. Türk kavramını hilal imgesini kullanarak seyirciye sunan Titian'ın bu yaklaşımını yıllar sonra Tommaso'nun çalışmasında da görmek Titian'ın bu konuda Tommaso'ya yol gösterdiği anlamına gelebilir. Ayrıca, Görsel 163'te tasvir edilen II. Philip, Roma'daki Palazzo Colonna'nın Büyük Salonu'nun tavanına İnebahtı Savaşı'nı anlatan bir fresk yaptırmıştır³⁵⁸. Hayali imgelerle bezeli bu freskteki bayraklarda ve Türklerin sorguçlarında da hilalleri görmek mümkündür. Oldukça kurgusal, gerçekle pek örtüşmeyen imgelerden oluşan bu freskte, başta hilal imgesi olmak üzere o dönem İtalyan ressamların eserlerindeki benzer Türk imgelerinden faydalanılması, İtalyan sanatçıların birbirlerini etkilemelerine kanıt olarak gösterilebilir.

³⁵⁶ Bu konu ile ilgili bkz. Nichols, Tom (1999). *Tintoretto Tradition and Identity*. London: Reaktion Books, 8, 104, 123, 133, 256; Wehle, B., Harry (1949). An Unfinished Tintoretto Explained. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, 7, 176.

³⁵⁷ Bu konu ile ilgili bkz. Scorza, Rick (2012). Vasari's Lepanto Frescoes: 'Apparati', Medals, Prints and the Celebration of Victory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 141- 200.

³⁵⁸ Bu resim için bkz. De Lucca, Valerie (2020). *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio & Maria Mancini Colonna*. New York: Oxford University Press, 51, 55.



Görsel 163: Tiziano Vecelli, Bebek Fernando'yu Zafere Sunan II. Philip, İnebahtı Savaşı Alegorisi, tüyb, 335x 274 cm, yak. 1573- 1575, ©, Museo del Prado, Madrid (Ladis, Wood (ed.), 1995, s. 107).

İtalyan ressamların savaş sahnelerindeki Türk imgesi kullanımı, İtalya'nın konumundan kaynaklı olarak genelde deniz savaşı betimi olarak kendini göstermiştir. Bir başka İtalyan ressam Matteo Perez d'Aleccio'nun (1547- 1628)³⁵⁹ Malta'nın başkenti Valetta'ya³⁶⁰ çıkarma yapan Osmanlı donanması ve Türk askerini tasvir ettiği, Valletta Grandmaster's Sarayı'nın Büyük Salonu'ndaki duvar frizinde yer alan freskte de (Görsel 164) Osmanlı İmparatorluğu'nun, Yükselme Dönemi'ndeki bir diğer geri çekilişi olan 1565 tarihli Malta Kuşatması³⁶¹ tasvir edilmiştir. Bu kuşatma, İnebahtı Savaşı'ndan altı yıl önce gerçekleşmesinden dolayı İnebahtı Savaşı'ndaki Osmanlı mağlubiyetinin habercisi olarak gösterilebilir. Bilindiği gibi, 1551 yılında Trablusgarp'ın Osmanlı ordusu tarafından fethedilmesinin (Önalp, 2001, s. 175) ardından haçlı donanması, Trablusgarp'ı geri almak için harekete geçmiş, böylece Cerbe Adası yakınlarında gerçekleşen Cerbe Savaşı'nda da Türk Denizcilik tarihindeki en büyük zaferlerden biri kazanılmıştır (Önalp, 2001, s. 173). Sonrasında ise, Malta kuşatılmış fakat burada Cerbe'deki gibi bir başarı elde edilememiştir

³⁵⁹ Matteo Perez d'Aleccio ile ilgili bkz. Lanzi, Luigi (1847). *The History of Painting in Italy: The Florentine, Siyense, and Roman schools I*. London: Henry G. Bohn, 145; Pryor, Felix (2003). *Elizabeth I: Her Life in Letters*. Los Angeles: University of California Press, 39; Foden, E., F (1970). General Notes. *Journal of the Royal Society of Arts*, 118 (5169), 580.

³⁶⁰ Valletta ile ilgili bilgi için bkz. Bianco, Lino (2009). Valletta: A City in History. *Melita Theologica*, 60 (2), 3- 20.

³⁶¹ Bu kuşatma ile ilgili bilgi için bkz. Öndeş, Osman (2015). 1565 Büyük Kuşatma ya da Son Kuşatma. 2. *Turgut Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Uluslararası Sempozyumu I*, 1- 4 Kasım 2013, Bodrum, 202- 219. Avrupalı bakış açısından Malta Kuşatması için bkz. Cowdy, Samuel (1874). Malta and Its Knights. *Transactions of the Royal Historical Society*, 3, 395- 407.

(Önalp, 2001, s. 179). Haçlıların zaferi ile sonuçlanmasından dolayı da bu kuşatma, Avrupa resim sanatında kendine epeyce yer bulmuştur.



Görsel 164: Matteo Perez d'Aleccio, Türklerin Marsaxlokk Limanında Karaya Çıkışı, fresk, yak. 1577, ©, Valletta Grandmaster's Sarayı Büyük Salonu, Malta (Vella, 2012, s. 265).

Matteo d'Aleccio'nun 1576- 1581 tarihleri arasında yaptığı ondokuz Malta kuşatması tasvirinden biri olan (Yamashita (ed.), 1997, s. 169) ve Malta topoğrafyasını çok iyi gösteren Görsel 164'te sanatçı, gerek karadaki Osmanlı askerini gerekse denizdeki gemileri oldukça başarılı resmetmiştir. Roma'daki Palazzo Colonna'nın Büyük Salonu'nun tavanındaki İnebahtı Savaşını anlatan kurgusal freskin yanında oldukça gerçekçi bir anlatıma sahip olan bu çalışmada, bu dönemde yapılan diğer savaş sahnelerinden farklı olarak ressam sol üst tarafa Rönesans sanatını andıran tasvirler yerleştirmiştir. Michelangelo'nun (1475- 1564) öğrencisi olduğu bilinen d'Aleccio'nun (Pryor, 2003, s. 39; Foden, 1970, s. 580) burada, Sistina Şapeli'ndeki Hz. İsa betimlemelerine³⁶² benzer bir İsa tasviri ve 'Adem'in Yaratılışı'ndaki' Tanrı betimlemesine³⁶³ benzer bir Tanrı tasviri yaparak ustasına bir anlamda selam göndermesi, seyircide ustasından aldığı ilhamı farklı tarzdaki yapıtlara aktarabildiği izlenimini uyandırmaktadır.

Resim 47'de ve Görsel 164'te ele alınan konuların deniz savaşı tasvirleri olmasına rağmen Avrupa resim sanatında, Türkler ile yapılan ve karada gerçekleşen

³⁶² Sistina Şapeli'ndeki Michelangelo tasvirleri için bkz. Pfisterer, Ulrich (2018). *The Sistine Chapel: Paradise in Rome*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 39- 78, 127- 145.

³⁶³ Bu resim için bkz. Rzepińska, Maria (1994). The Divine Wisdom of Michelangelo in 'The Creation of Adam'. *Artibus et Historiae*, 15 (29), 182.

olayları tasvir eden eserler sayıca daha fazladır. Bunlara örnek olarak gösterebileceğimiz bir çalışma da Resim 48’de karşımıza çıkmaktadır. II. Viyana Kuşatması’nın Frans Geffels³⁶⁴ tasarımıyla tuvale yansıdığı bu çalışmada, Tuna nehri boyunca dağların siper olduğu Viyana kenti, onu ele geçirmek için tüm gücüyle çaba sarf eden Osmanlı askerleri ve kenti terketmemeye kararlı Avusturya askerleri betimlenmektedir.



Resim 48: Frans Geffels, Viyana’nın Kurtuluşu, tüyb, 184x 272 cm, 1683- 1688, ©, Viyana Müzesi, Karlsplatz, 2022 (Viyana Müzesi yönetiminden).

Sahnenin merkezinde, etrafına derin hendekler açılarak burçlar ve siperlerle vurgulanmış zikzak yapılar topluluğunun oluşturduğu bir orta çağ duvarı ile çevrelenen, dairesel planlı Viyana kenti görülmektedir. Geometrik, sınırlanmış ve

³⁶⁴ Flaman ressam, mimar ve sahne tasarımcısı olan Frans Geffels (1624- 1694), Anvers’te (Antwerp) doğmuş, Viyana’da ve Mantua’da imparatorluk hizmetinde çalışmıştır (Kindl, 2014, s. 172). Geffels, Mantua’daki Barok mimarisinin gelişimine çok büyük katkı sağlamış (Girondi, 2014, s. 183), Mantua dükünün ona verdiği ‘prefetto delle fabbriche’ görevinde bulunmuştur. Bu pozisyondaki bir kişi, o dönemde saraydaki en yüksek rütbeli sanatçı sayılıp, aynı zamanda saray ressamı veya heykeltıraşından daha fazla kazanç sağlamaktadır (Piccinelli, 2014, s. 173). Geffels, bu görevde tek başına bulunan son isim olmuş, ölümünden sonra bu göreve birden fazla kişi atanmış, sonrasında da bu pozisyon ortadan kalkmıştır (Piccinelli, 2014, s. 190; Logan, 1994, s. 102, 104).

kapalı kent planı anlayışı ile tasvirlenen kent, tam olarak ideal kent şemalı orta çağ dönemi ışınal kent dokusuna³⁶⁵ sahiptir. Böylesi aşılması güç görünen bu savunma duvarı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana'ya yaptığı 1529 tarihli ilk seferinden sonra inşa edilmiş olup, 19. yüzyılda yıkılarak yerine dairesel büyük bir bulvar olan Ringstrasse yapılmıştır (O' Donoghue, 2020, s. 241; Değirmenci, Kara Pilehvarian, 2018, s. 113). Resimde, kararlı Osmanlı kuvvetlerine direnen bu şehrin kare ve dikdörtgen planlı yapıları, kilise, kule gibi ilk bakışta dikkat çekebilecek, dikey hatlara sahip oluşumları, net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Resimden de anlaşıldığı gibi dağlar arasında kalan bir coğrafyaya sahip Viyana kenti, hem Alplere hem de Karpat Dağ silsilesine kucak açan bir yerde konumlanmıştır. Dolayısıyla, aynı zamanda eserin arka planını oluşturan gri renkli sıradağların Alpler olduğu düşünülürse, çalışmanın sol tarafında kalan gri, siyah ve kahverenginin tonları kullanılarak gölgelendirilmiş tepeler ise Karpat Dağları olmalıdır. Bilindiği gibi Karpat Dağları Viyana yakınlarından başlayıp içbükey bir şekilde kıvrılarak uzanmakta ve ayrıca da Orta Avrupa'nın omurgası olarak kabul edilmektedir (Dabrowski, 2013, s. 27). II. Viyana Kuşatmasının temmuz ayına denk gelmesi (Çolak, Aydar, 2020, s. 1078; Brummet, 2015, s. 147) sebebi ile büyük ihtimalle sanatçı mavi gökyüzünü bulutsuz, açık bir şekilde tasvir etmiştir. 'Neredeyse canlı olarak telakki edilen' Tuna Nehri'nin (Dursun³⁶⁶, 2012, s. 334) kıyısında yer alan Viyana kentinin ilk kuşatmasından hayal kırıklığı ile dönen Osmanlı askerinin bu sefer kenti alma isteğini sanatçı resme oldukça başarılı yansıtmıştır. Eserin seyirciye yakın olan ön kısmını savaş alanı olarak tasvir eden ressam, buranın sol bölümüne Türk çadırlarını yerleştirerek, burayı Osmanlıların kamp bölgesi şeklinde betimlemiştir. Avrupa resmindeki Türk imgeli kara savaşı sahnelerinin olmazsa olmazı olan çadırların bu resimde de çokça kullanıldığı görülmektedir. Ressam, bu çadırlardan dağların eteklerinde olanlarını bej renkli, aynı büyüklükte ve aynı tarzda betimlemiştir.

³⁶⁵ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kürkcüoğlu, İ., Eren (2010). İdeal Arayışında Bir Dönüm Noktası: Yıldız Şehirler. *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, 1, 81- 82.

³⁶⁶ Çalışmamız sırasında görüşerek fikirlerinden faydalandığımız ve sonrasında aramızdan ani bir şekilde ayrılan çok değerli sayın hocam Prof. Dr. Ahmet Haluk Dursun'u bu vesile ile burada rahmetle anmak isteriz.

Sahnenin ön tarafında yer alan üç çadır ise gerek perspektifle alakalı olarak gerekse sanatçının diğer çadırlara göre bu çadırları vurgulamak istemesi ile alakalı olarak diğerlerine göre daha büyük ve farklı tasvir edilmişlerdir. Bu üç çadırdan sarı ve kırmızı renkli olanların üst düzey rütbeli askerlere ait oldukları düşünülebileceği gibi, seyirciye göre en sağdaki turuncu renkli ve hepsinin en büyüğü olan çadırın ise otağ-ı hümayun³⁶⁷ şeklinde tasarlandığı düşünülebilir. Bilindiği gibi padişahın kaldığı otağ-ı hümayun adı verilen bu çadırlar, genelde kırmızı renkli olup (Atasoy, 2002, s. 15; Uzunçarşılı, 2014, s. 259), renkli şerit ve sırma saçaklarla süslenmişlerdir (Uzunçarşılı, 2014, s. 260). Ayrıca, Osmanlı devlet geleneğinde, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başka hiç kimse kırmızı çadır kullanmamaktadır. (Uzunçarşılı, 2014, s. 260). Fakat resimde, tasvirlerken özen gösterilen bu çadırın kırmızı renkli olmaması ve bu çadırın solundaki daha küçük bir çadırın kırmızı renkle betimlenmesi, büyük ihtimalle ressamın Osmanlı geleneğine yabancı olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu kuşatmaya, o dönemin padişahı IV. Mehmet (1648- 1687) katılmamış, kuşatma, veziriazam Merzifonlu Kara Mustafa Paşa (1634- 1683) önderliğinde yürütülmüştür (Işık Yayla, 2020, s. 251). Osmanlı geleneğine göre de devleti temsil edenin Mustafa Paşa olması sebebiyle otağ- ı hümayunu, onun kullanması beklenmektedir. Eserde, bu üç çadırın sol tarafında oldukça düzenli bir şekilde ellerinde beyaz üzerine kırmızı haç işaretli bayraklar tutan haçlıların komutanı izlenimi uyandıran bir figür, atının üzerinde, elinde kılıcı, bu çadırın önündeki sancağı yerinden sökmüş, çadıra doğru girerken resmedilmiştir. II. Viyana kuşatmasına haçlılar, toplu bir ittifak halinde katılmalarına rağmen savaşın yıldızı, Osmanlıları büyük bir hezimete uğratarak Hıristiyan dünyasının 'kahramanı' olan Leh ordularına komuta etmiş bir isim, Leh kralı III. Jan Sobieski'dir (1674- 1696)³⁶⁸

³⁶⁷ Bu konu ile ilgili bkz. Atasoy, Nurhan (2002). *Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları*. İstanbul: Aygaz; Düzlü, Özlem (2016). Seyyid Vehbi Divanı'na Göre Padişah Çadırları (Otağ-ı Hümayun). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (45), 78- 95.

³⁶⁸ Viyana Kuşatması'nda Osmanlı ordugahına saldırmasıyla ünlenen III. Jan Sobieski, hem bu kuşatmadan hem de 1673 yılında Osmanlılar ile gerçekleştirdiği Hotin Savaşı'ndan pek çok Türk savaş ganimeti elde eden bir komutandır (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 71). Burada ve Avrupalıların Osmanlılar ile yaptığı pek çok başka savaşta elde edilen bu ganimetler de Avrupalılara Türk kültürünü ve onlara ait pek çok malzemeyi yakından inceleme fırsatı vermiştir.

(Arık, 2005, s. 213). III. Jan Sobieski'nin kuşatmanın ardından muharebe ile ilgili kaleme aldığı mektubunda sadrazamın otağı için 'surlar içindeki haliyle Varşova ya da Lvov kadar büyük' ifadesini kullanması (Aktaran: Williams, 2015, s. 115), sadrazamın çadırına doğru hareket eden ismin III. Jan Sobieski olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Çadırların seyirciye göre sağ tarafında, hararetle bir şekilde devam eden savaş tasvir edilmektedir. Bu bölümde, her iki tarafın mücadelesi oldukça gerçekçi bir ifadeyle verilmiş olup, askerler gerek ellerindeki tüfeklerle³⁶⁹ gerekse kılıçlarla birbirlerine karşı kıyasıya bir mücadele içindedirler. Bu kalabalık bölümde, askerlerin atlarının yanında, dört tane deve tasviri dikkat çekmektedir. Bilindiği gibi deve, Avrupalıların yabancı olduğu bir hayvan olmasına rağmen ressamın bu dört deveyi³⁷⁰ oldukça ayrıntılı resmettiği görülmektedir. Develerin hemen arka tarafında, Viyanalıların kenti korumak için dış surlar arasına yaktığı ateşin dumanının hemen yanında, üzerlerinde beyaz tek hilaller olan sarı ve kırmızı renkli bayraklar tutarak kaçan Osmanlı askerleri tasvir edilmiştir. Geffels, çalışmanın belirli yerlerine 1'den 30'a kadar rakamlar yerleştirmiş ve bu rakamların resimde neyi ya da nereyi ifade ettiğini, numaraları ile birlikte resmin sol alt tarafına yerleştirdiği L şeklindeki nota yazmıştır. Lejant olarak kabul edebileceğimiz bu uygulamanın aynısını sanatçı, 1686 tarihli 'Buda kuşatması' tasvirinde de kullanmıştır (Görsel 165).

³⁶⁹ Tüfeklerin Avrupa'da ilk ortaya çıkış tarihi 1380'li yıllara dayanmakla birlikte etkili bir el silahı olarak kullanılması, 15. yüzyılın sonlarına doğru olmuştur (Petroviç, 1975, s. 186- 187). Osmanlılarda tüfeğin kullanımı ile ilgili ilk kayıt tarihi ise 1402 yılına dayanmaktadır (Aydüz, 1998, s. 787). Osmanlılarda tüfek kullanımı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İncelik, Halil (1957). Osmanlılarda Ateşli Silahlar. *TTK Belleten*, 21 (83), 508- 512; İlgürel, Mücteba (1979). Osmanlı İmparatorluğunda Ateşli Silahların Yayılışı. *Tarih Dergisi*, 32, 301- 318; İlgürel, Mücteba (2000). Osmanlı Devletinde Ateşli Silahlar. *Yeni Türkiye*, Osmanlı Özel Sayısı I, 31, 613- 619.

³⁷⁰ 2006- 2007 yıllarında Viyana'ya yaklaşık olarak 40 km uzaklıkta olan Tulln kenti yakınlarında yapılan kazı çalışmalarında, Avrupa'da daha önce hiç karşılaşılmamış bir deve iskeleti rastlanmış ve bu, Orta Avrupa'da bulunan ilk deve iskeleti olarak kayıtlara geçmiştir (Galik vd., 2015, s. 1). Bu konu ile ilgili bir makale kaleme alan Galik ve arkadaşları, II. Viyana kuşatması sırasında Tulln kentinin de kuşatıldığını ve Osmanlı birliklerinin Tulln sakinleri ile irtibat halinde olduklarını, bu yüzden de bu deve iskeletinin büyük ihtimalle II. Viyana Kuşatması'ndan kaldığını ifade etmişlerdir (Galik vd., 2015, s. 2).



Görsel 165: Frans Geffels, Buda Kuşatması, tüyb, 180x 275 cm, 1686, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Budapeşte (Meleghy, 2007, s. 46).

Bu uygulamaya benzer bir uygulamayı, Viyana kuşatmasını anlatan bir gravür yapan Romeyn de Hooghe (Jacob Peeters) (1645- 1708) de eserine taşımıştır (Görsel 166). Resim 48'in bakış açısının tam karşı simetrisinden yapılan ve aynı sahnenin çizildiği bu gravürde, resmin sol alt bölümünün ön planında, bir devenin üzerinde oturur şekilde düşmana karşı koyan figürün hemen yanına büyük bir 'H' harfi yerleştirildiği görülmektedir. Osmanlı kıyafetleri ile resimlenen bu figürün kaynaklara göre Varat Beylerbeyi Hazînedâr Hasan Paşa olduğu ifade edilmektedir (Işık Yayla, 2020, s. 253). Bu görselde, büyük harflerle işaretlenen ve Resim 48'deki rakamlı uygulamayı hatırlatan lejant tarzı bölümlerin olması bize, aynı dönemde aynı olayları yaşamış iki Flaman ressamın, aynı konuyu işlerlerken birbirlerinden fazlaca etkilendiklerini göstermektedir.



Görsel 166: Romeyn de Hooghe, 1683'te Türklerin Viyana'yı Kuşatması, renklendirilmiş gravür, 46x 57 cm, 1686, ©, Hollanda Kraliyet Kütüphanesi, Lahey (Işık Yayla, 2020, s. 253).

Resim 48, teknik açıdan incelendiğinde öncelikle bitmemişlik hissi uyandırmasından dolayı resmin açık kompozisyon düzenli olduğu görülmektedir. Başta Tuna Nehri ve kollarının çalışmaya kattığı yatay, çadırların ve dağların

hissettiği dikey yönler ile çalışmanın genelinde aralara serpiştirilen figür hareketlerindeki diyagonal ifadeler, yüzeyin çizgisel organizasyonunu oluşturmaktadır. Resmin sol tarafına yerleştirilen dağ silsilesi ve çadırlar, resimdeki dengenin sol tarafa ağırlık kazanmasını sağlamış, böylece çalışma asimetrik bir dengeye sahip olmuştur. Eserde zaman zaman açık formlar, ara ara da kapalı formlar kullanılmıştır. Dış mekan tasarımı olan alışma, Barok etkilerin görüldüğü bir yapıttır fakat çok vurucu Barok etkisine sahip olduğu söylenemez. Eserde, Barok'taki o karanlığın köşelerden sızan ışıkla bölgesel olarak aydınlatılması özelliği yerine, daha aydınlık ve resmin bütününe yayılan bir ışıklandırma yoluna gidilmiştir. Renk bağlamında ise tabloda başta kırmızı ve turuncu olmak üzere sıcak renklerin ağırlığı söz konusudur. Bunda özellikle kırmızının, Barok sanatçıların paletlerinden alarak fırça darbeleriyle resme yedirdikleri en önemli renk olmasının yanında simgesel anlam taşımının da önemi büyüktür. Eserin bir savaş sahnesi olması ve bunun psikolojik olarak insanlar üzerinde yoğun bir etkiye neden olması sebebiyle, sanatçının resimde ağırlıklı olarak kırmızı ve onun renk tonlarını tercih ettiği söylenebilir.

Avrupa'nın kalbinde yer alan Viyana'nın, kuşatılması ile dehşete düşen Batı, bu kuşatmanın lehlerinde sonuçlanması ile oldukça mutlu olmuş ve gururlanmışlardır. Dolayısıyla da bu duygu yoğunluğu, kaçınılmaz olarak sanata yansımış ve pek çok kez de tuvale aktarılmıştır. Farklı ressamlar, hissettikleri bu duyguları farklı şekillerde tasvir etmelerine rağmen, özellikle bu olay ile ilgili betimlemelere bakıldığında pek çok benzer resmin varlığı görülmektedir. Bu bağlamda, yapanı tam olarak bilinmeyen Görsel 167, Resim 48'deki Geffels'in eseri ile oldukça benzer noktalara sahip olması açısından dikkat çekicidir.



Görsel 167: Anonim, Viyana Kuşatması, tüyb, 120x 160 cm, yak. 1700, ©, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Theilig, 2011, s. 7).

Bu görseldeki Viyana'nın konumuna bakış, Viyana kenti ve çadırların konumlandırılış fikri neredeyse Resim 48 ile aynıdır. Bunun nedeni, savaş anını anlatan eserlerin, canlı olarak resmedilemeyip sonradan, akılda kalanlar ya da aktarılanlar ile gerçekleştirilmesinden dolayı ressamların birbirlerini büyük oranda etkilemelerinden kaynaklıdır. Bu eserlerde pek çok hayali imgenin bulunması da bundan ötürüdür. Sadece savaş sahneleri değil bazı tarihi olaylar da kurgusal tasavvurlarla elde edilmiş olaylardır.

Resim 49'da 'Luigi Ferdinando Marsigli'nin³⁷¹ Hayatından Altı Bölüm' isimli bir seriye³⁷² ait bir resim görülmektedir (Resim 49). Altı eserden oluşan bu serideki resimler incelendiğinde, beş tanesinin askeri kampları ve gezici birlikleri anlattığı görülürken Resim 49 ise, Habsburg İmparatorluğu, Venedik, Lehistan, Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu tarafları arasında gerçekleştirilen Karlofça Antlaşması müzakerelerindeki (1698- 1699) (Özcan, 2001, s. 504) sınırlar ile ilgili tartışmalardan bir kesit sunmaktadır³⁷³.

³⁷¹ Bologna'nın tanınan ailelerinden birinin oğlu olan Luigi Ferdinando Marsili ya da Marsigli (1658-1730), seyyah, bilim adamı, asker, okyanusbilimci ve özellikle Osmanlı el yazmaları konusunda geniş bir koleksiyona sahip bir koleksiyonerdir (Litalien, Vaugeois (ed.), 2004, s. 82). 1679 yılında İstanbul'a gelmiş, burada insanların konuşmalarını anlayamadığından dolayı Türkçe öğrenmeye çalışmıştır (Cifarelli, Simili, 2020, s. 21). Ayrıca, İstanbul'da kaldığı süre içinde İstanbul Boğazı'nda suyun derinliği ve akış hızı ile ilgili ölçümler yapmış ve bunlarla ilgili yayınlar yayımlamıştır (Kolçak, 2019, s. 199). 1682 yılında, Habsburg İmparatoru I. Leopold'ün hizmetine girmiş, 1704 yılına kadar asker ve diplomat olarak onun emrinde çalışmıştır (Litalien, Vaugeois (ed.), 2004, s. 82). 1683'te Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Viyana Kuşatması sırasında Osmanlı ordugahında esir olarak tutulmuş (Kolçak, 2019, s. 199), sonrasında Osmanlı siyasi ve askeri geleneklerini bilen biri olarak I. Leopold tarafından Karlofça Antlaşması'nı imzalayan delege heyetine seçilmiştir (Kolçak, 2019, s. 199). 1703 yılında, askeri hizmetten uzaklaştırılmış, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde bilimsel çalışmalarına ağırlık vermiş (Kolçak, 2019, s. 199), 1712 yılında da Bilimler Akademisi'ni kurmuştur (Litalien, Vaugeois (ed.), 2004, s. 82). Luigi Ferdinando Marsigli ile ilgili ayrıca bkz. Chierici, Tito (1871). *Il conte Luigi Ferdinando Marsili cenni biografici Tito Chierici*. Catania: Compositori.

³⁷² Bu serinin diğer resimleri için bkz. https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=objekt;BAR;it;Mus13;48;en (Erişim tarihi: 01.01. 2022).

³⁷³ Bu resimlerle ilgili elimizde pek fazla kaynak olmadığı için bu bilgilere müze yönetiminden ve müzenin internet sayfasından ulaşılmıştır. Bu konuda yardımlarına başvurduğumuz Musei di palazzo Poggi Müzesi'nden Christina Nisi ve 16- 17. yüzyıl Avrupa 'Emilia' sanatı uzmanı Carla Bernardini'ye teşekkürlerimizi sunarız.



Resim 49: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Hayatından Altı Bölüm, tüyb, 75x 96 cm, yak. 1710, © Musei di palazzo Poggi, Bologna, 2022 (Musei di palazzo Poggi Müze yönetiminden).

Karlofça barış müzakerelerinin bir bölümünü betimleyen bu eserin merkezinde, siyah kürk yakalı kırmızı kaftanı ve beyaz destarlı kavuğu ile oldukça şatafatlı görünen bir Osmanlı figürü tasvirlenmiştir. Bu figür, resmin ön kısmına enlemesine yerleştirilen, üzerinde sarı, bitkisel motifler bulunan, kahverengi yolluğun hemen arkasında, sol elini dizine koyup sağ elinin işaret parmağı ile önündeki haritayı işaret ederek bağdaş kurmuş bir şekilde oturmaktadır. Bu figürün sağ ve sol tarafında simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer figür bulunmaktadır. Resmin en solunda, ön ortasında ve kol manşetlerinde sarı, küçük düğmeler bulunan, kırmızı, uzun ceketi, sarı kareli pantolonunun dize kadar kıvrılan kırmızı kısmı ve buradan görülen kırmızı çorapları ile oldukça uyumlu bir giysi giyen bir figür bulunmaktadır. Boynuna doladığı beyaz fuları ve omuzlarına inen uzun, kumral saçlarıyla tam bir Avrupalı profili çizen bu figür, sol eli ile dizine koyduğu defteri, havadaki sağ eli ile de tüylü divit kalemi tutarak görüşmelerde alınan kararları yazmak için beklemektedir.

Seyirciye göre, bu figürün sağ tarafında, sırt ortasına kadar gelen, dalgalı beyaz saçları, üzerinde sarı, küçük düğmeler olan yeşil içliği, uzun ceketi, ön ve arka tarafı beyaz kurdeleye benzeyen bir aksesuarla zenginleştirilmiş, geleneksel Avrupa askeri giysi başlıklarını³⁷⁴ andıran, siyah başlığı ile betimlenen bir figür oturmaktadır. Sol elinde bastonunu tutan, sağ elinin işaret parmağını da havaya kaldırarak hararetli bir konuşma yapan bu figürün, bastonunun yere değdiği noktanın hemen yanında mühürler ve mühürlü bir mektup bulunmaktadır. Resmin solundaki bu iki figürün simetrisinde, bu figürlere çok benzer bir şekilde tasvirlenen iki figür daha vardır. Bunlardan tablonun en sağında olanı, simetrisinde olan figürle aynı şekilde, sağ elinde tüylü divit kalem, sol elinde defter ile oturarak alınan kararları yazmak için beklemekte ve aynı tarzda bir giysi giymektedir fakat bu sefer kıyafette tercih edilen renk kırmızı yerine kahverengiye çalan sarı bir tondadır. Bu figürün seyirciye göre solunda kalan diğer figür ise, simetrisindeki figürün giysisine çok benzer bir şekilde bir giysi ile resmedilmiştir. Başlığı ise ona göre daha sade tutularak başlığın tam ortasına sarı bir düğme ilave edilmiş, diğer figürün elindeki baston yerine, ceketinin içine bir kılıç yerleştirilmiştir. Ayrıca, diğer taraftaki figürün önünde gördüğümüz mühürler ve mühürlü mektup kağıdı, bu figürün yanında bulunan yolluğun üzerinde aynı şekilde görülmektedir. Sanatçı sol taraftaki eli bastonlu figürün ve sağdaki alınan kararları not etmeye çalışan figürün arkasına yerleştirdiği, ayakta duran iki figürle eserdeki simetrik olmaya çalışan uygulamayı desteklemeye çalışmıştır. Merkezde, Osmanlı giysisi ile betimlenen figürün arkasında kıyafetlerinden Osmanlı heyetine mensup oldukları anlaşılan üç tane figür daha görülmektedir. Üçü de sarının tonlarında benzer giysiler giymekte ve sarıklar takmaktadırlar. Bu figürlerden iki tanesi, el hareketlerinden ve yüz mimiklerinden anlaşıldığı üzere, ön sıradaki figürlerin devam eden hararetli sohbetlerine katılmakta, üçüncüsü ise resmin en sağında ve en solunda görülen Kutsal İttifak heyetine ait olduğu anlaşılan katipler gibi Osmanlı heyetinin katipliğini yaparak elindeki kalem ile önündeki deftere görüşmede alınan kararları yazmaktadır.

³⁷⁴ Avrupa'daki askeri üniformalar ile ilgili bkz. Pfanner, Toni (2004). Military uniforms and the law of war. *International Review of the Red Cross (IRRC)*, 86 (853), 98-99.

Mekan olarak ağaçlıklı bir bölge seçilmiş olup, arka plana sağdaki daha büyük olmak üzere iki tane çadır yerleştirilmiştir. Sağdaki sarı renkli çadırın Osmanlı sultan çadırı, Otağ-ı Hümayun düşünülerek diğer yeşil renkli çadıra göre daha büyük tutulduğu ve dolayısıyla, sağdaki çadırın Osmanlı heyetinin en yüksek rütbeli kişisine, diğerinin ise heyetteki diğer delegelere ait olduğu varsayılabilir. Sahnenin önündeki figürlerin arkasındaki karşılıklı ağaçların dallarına ise ortası aşağıya doğru hafif bombelenen, sarı renkli, uzunca bir kumaş asılarak eserin ön kısmında da bir anlamda bir çadır algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Tabloda ayrıca, çadırların gerisinde kalan alanda, belli belirsiz görülen ağaç dallarının ve bir tepenin yanı sıra, en sağ arka tarafta tek minareli bir cami gözlemlenmektedir (Görsel 168). Karlofça kasabasının, Voyvodina gibi özerk bir bölgede yer almasından dolayı Karlofça görüşmelerine ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Resimde, Karlofça görüşmelerinin tasvir edilmesinden dolayı da olay örgüsünün mekan olarak Karlofça kasabasında geçtiği açıktır. Bu bağlamda, tablonun arka planına belli belirsizce fark edilen bir caminin (Görsel 168) fon oluşturacak şekilde yerleştirilmesi, ya sanatçının zihnindeki Türk kavramının vazgeçilmez olan cami imgesi kullanma eğiliminden ya da bölgedeki cami yoğunluğuna³⁷⁵ bağlı olarak gerçekten fonda bir caminin bulunmasından kaynaklanmaktadır.

³⁷⁵ Karlofça'ya, antlaşma imzalanmadan dört sene önce, 1665 yılında, yolu düşen Evliya Çelebi, bu kasabada medrese, mektep, hamam gibi binaların olduğundan bahsetmiştir. Evliya Çelebi, buradaki sayıca çok olan camilerden ve mahalle mescitlerinden bahsederken buraların cemaatlerinin de oldukça kalabalık olduğuna değinmiş, ayrıca, üç tane Hıristiyan mahallesinin de bulunduğu bu kasabada, Müslüman mahallelerinin çokluğunu, çoğunluğu Boşnak olan müslümanların da yoğun bir şekilde burada ikamet ettiğini ifade etmiştir (Evliya Çelebi, 2010, s. 122- 123).



Görsel 168: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Hayatından Altı Bölüm'den ayrıntı, tüyb, 75x 96 cm, yak. 1710, © Musei di palazzo Poggi, Bologna, 2022 (Musei di palazzo Poggi Müze yönetiminden).

Kapalı kompozisyon düzeninde, kapalı bir formla simetrik bir denge gözetilerek yapılan resimde, genelde dikey yönlerden faydalanılmasına rağmen ağaçlara kazandırılan eğik duruşlarla resme diyagonal yönler eklenmiş, böylelikle resimdeki statik ifade hareket kazanmıştır. Dış mekan tasarımı olmasına rağmen resim, yeterli ışıklandırmaya sahip bir eser izlenimi uyandırmamakta, tabloda genelde hakim olan soğuk renk anlayışı, birkaç yerde kullanılan kırmızı ve sarı renklere rağmen ışığa da etki ederek resmi daha karanlık bir havaya sokmaktadır. Resme sol taraftan gönderilen ışık ve tablonun arka planındaki belli belirsiz görülen tepe, ağaç dalları ve caminin olduğu bölümlerdeki açık renk kullanımı, resmin yararlandığı tek ışık kaynakları olup bu da resmi aydınlatmaya pek yetmemektedir.

II. Viyana Kuşatması'nın siyasi sonucu olarak kabul edilen, yaklaşık olarak on altı yıl sürmüş Kutsal İttifak Savaşları (1683- 1699) sonrasında imzalanan Karlofça Antlaşması (Kurtaran, 2016, s. 110), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'da büyük ölçüde toprak kaybettiği ilk antlaşma olup (S. Çakır, 2009, s. 26) Osmanlı tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak toprak kaybetmez ve yenilmez ülke imajına sahip Osmanlı'nın bu özelliğini kaybetmesine sebep olmuştur. Karlofça Antlaşması müzakerelerine (1698- 1699) Habsburg İmparatorluğu, Venedik, Lehistan, Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu katılmıştır (Özcan, 2001, s. 504). Bu görüşmelere, Avusturya

adına Kont Wolfgang von Öttingen (1626- 1708), Kont Leopold von Schlick (1663-1723), Luigi Marsigli ve katip Till (?), Lehistan adına Kont Stanislas Malachowsky (?), Venedik adına Carlo Ruzzini (1653- 1735), Lorenzo Fondra (?) ve katip Giovanni Battista Nicolosi (?), Rusya adına Procopios Begdanowitch Vozhnitsin (?) katılmıştır (Özcan, 2001, s. 505; Başaran, 2018, s. 99). Osmanlı İmparatorluğu'nu temsilen ise Reis-ül küttab³⁷⁶ Rami Mehmet Paşa (24 Ocak 1703 - 22 Ağustos 1703) görevlendirilmiştir (Özcan, 2001, s. 505).

Müzenin internet sayfasından³⁷⁷, resmin solunda yerde duran mühürlü kağıdın Avusturya heyetine, sağdakinin ise Venedik heyetine ait olduğunu, sol tarafta giysilerinden diplomat olduğu anlaşılan kişinin Avusturya temsilcisi Leopold von Schlick ya da heyet başkanı olmamasına rağmen Luigi Marsigli olduğunu, Osmanlı giysileri ile betimlenen kişinin Osmanlı temsilcisi Reis-ül küttab Rami Mehmet Paşa ve sağ tarafta Venedik heyetini temsilen tasvir edilen kişinin de Carlo Ruzzini olduğunu öğrenmekteyiz. Merkezde Osmanlı giysileri ile betimlenen figürün Osmanlı heyetinden Reis-ülküttab Rami Mehmet Paşa ve sağ tarafta tasvir edilen kişinin Carlo Ruzzini olduğu konusunda müze verileri nettir fakat müze, Avusturya heyetinde resmedilen kişiyi tam olarak belirtmemiş, burada betimlenen kişi için iki ayrı kişinin, Leopold von Schlick'in ve Luigi Marsigli'nin isimlerini zikretmiştir. Müzenin Leopold von Schlick ismini Marsigli ile beraber anmasının nedeni muhtemelen Marsigli'nin müzakerelere sadece danışman sıfatıyla katılmasından, heyete başkanlık yapmamasından dolayı (S. Çakır, 2009, s. 25) resimdeki ana karakterlerden biri olan bu figürün müzakerede daha önemli bir statüye sahip bir isim olması gerektiği ihtimalindedir. Fakat bu figürle ilgili daha basit düşünüldüğünde, bu tablonun da dahil olduğu serinin, Luigi Marsigli'nin hayatından alınan kesitleri incelemesi, Marsigli'nin fizyonomik özellikleri ve saçları (Görsel 169) göz önünde

³⁷⁶ Reis-ül küttablık, Osmanlı İmparatorluğu'nda katiplerin yöneticiliğini yapma görevini üstlenmek için ortaya çıkmış bir müessesedir (Ahışhalı, 2007, s. 546). Bu konu ile ilgili ayrıca bkz. Ahışhalı, Recep (2001). *Osmanlı Devlet Teşkilatında Reisülküttâblık (XVIII. Yüzyıl)*. İstanbul: Tatar- Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.

³⁷⁷ Bu bilgiler için bkz. https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:BAR:it:Mus13:48:en (Erişim tarihi: 01.01. 2022).

bulundurulduğunda resmin sol tarafında Avusturya heyetini temsilen tasvirlenen bu kişinin Marsigli olabileceği fikri ağırlık kazanmaktadır.



Görsel 169: Anonim, Luigi Ferdinando Marsigli'nin Portresi, tüyb, 75x 100 cm, 18. yy, ©, Özel Koleksiyon (Bedini, 2021, s. 726).

Marsigli'nin müzakerelere başkan sıfatı ile değil de danışman olarak katılmasına rağmen Karlofça Antlaşması sonrasında, 850 km uzunluktaki Osmanlı-Avusturya sınır haritasının belirlenmesi için oluşturulan komisyona başkanlık ettiği bilinmektedir (S. Çakır, 2009, s. 26). Dolayısıyla, eserdeki bu ismin, Marsigli olduğu kabul edildiğinde resmin gerçekleştirdiği anın müzakerelerin yapıldığı an değil de Marsigli'nin başkanlığını üstlendiği komisyonun, sınırları belirlemek için bulunduğu andan bir kesit olabileceği düşünülebilir. Fakat, resimdeki figürlerin duruşları ve mimikleri bu anın antlaşma sonrası sınırların belirlenmesi için bir araya geldiği an değil de müzakereler sırasında gerçekleştiğini işaret etmektedir. Çünkü eserde, Avusturya ve Venedik delegeleri el hareketleri ile hararetli bir şekilde konuşurken, Rami Mehmet Paşa'nın oldukça sakin bir şekilde yere baktığı görülmektedir. Sanatçı, Osmanlı Devleti'nin zor bir durumda olduğunu ve Avrupa devletlerinin Osmanlı Devleti'ne karşı toprak kazanmalarından kaynaklı yaşadıkları mutluluk hissini figürlerin mimikleri ve hareketleri yoluyla bu şekilde seyirciye geçiriyor olabilir. Bilindiği gibi, Avrupalılar Türklere karşı ilk defa bu antlaşma ile görüşlerini belirtmiş ve Türklere ilk defa burada eşit şartlarda görüşmelere katılmışlardır (Şenli, 2018, s. 362). Bu nedenle de böylesi hararetli bir tartışmanın imzalar atıldıktan sonra değil de ancak görüşmeler sırasında olabileceği varsayılabilir. Ayrıca, tablonun arka

planına çadırların yerleştirilmesi ve ön planında iki ağacın arasına bir kumaşın asılarak bir kamp çadırı izlenimi uyandırması da eserin antlaşma görüşmelerinin yapıldığı andan bir kesiti resimlediği fikrini güçlendirmektedir. Çünkü bilindiği gibi Karlofça görüşmeleri, Rami Mehmed Paşa'nın kurdurduğu ve içini de kendisinin dekore ettiği bir çadırda yapılmış (Defterdar Sarı Mehmed Paşa, 1995, s. 654), tarafların çadıra girişlerinde protokol açısından birbirlerine üstünlük sağlamamaları, herkesin eşit olması için de çadıra dört giriş kapısı eklenerek tarafların çadıra aynı anda girmeleri sağlanmıştır (Özcan, 2001, s. 505, S. Çakır, 2009, s. 26; Şenli, 2018, s. 364). Barış müzakereleri tarihinde ilk defa, tarafların yuvarlak bir masa etrafında toplanarak gerçekleştirdikleri bu görüşmelerin (Görsel 170) (S. Çakır, 2009, s. 26; Şenli, 2018, s. 362) yapıldığı çadırın olduğu yere Viyana Savaş Konseyi'nin aldığı kararla 1814 yılında, Meryem Ana Barış Şapeli (Küçük Kilise) yapılmıştır (Görsel 171). Bu şapele de görüşmelerin yapıldığı çadıra gönderme yapmak adına dört tane kapı açılmış, Türklerin bu bölgeye bir daha hiçbir zaman adım atmaması isteği ile bu dört kapıdan Türklerin kullandığı düşünülen biri kapalı tutulmuştur (Görsel 172). Şenli'nin³⁷⁸ büyükelçilikten edindiği resmi bilgiye göre; dönemin Türkiye Cumhuriyeti Sırbistan Büyükelçisi Süha Umar'ın (1945-) çabalarıyla bu kapı, 2009 tarihinde açılmıştır (Şenli, 2018, s. 364).

³⁷⁸ Dr. Burhanettin Şenli'ye arşivini bize açtığı ve bu konu ile ilgili bilgi aktarımı yaptığı için teşekkür ederiz.



Görsel 170: Anonim, Karlofça Antlaşması Görüşmeleri, gravür, 17.yy sonu- 18. yy başı, ©, Macar Ulusal Müzesi, Budapeşte, 2022 (Macar Ulusal Müze yönetiminden).



Görsel 171: Karlofça görüşmelerinin gerçekleştiği çadırın yerine yapılan Meryem Ana Şapeli (B. Şenli arşivi).



Görsel 172: Karlofça görüşmelerinde Türklerin kullandığı düşünülerek kapatılan ve 2009 yılına kadar kapalı tutulan kapı (B. Şenli arşivi).

4.4. Bir Ya Da Birkaç İmge İle Gönderme Yapılan Sahneler

Avrupa resim sanatında, Türk teması işleyen eserlerde, çalışma genelde bu konu ile ilgili yerleştirilen öğeler bütününden oluşur. Resme bakıldığında eserin Türk'e dair kurgusal olsun ya da gerçekçi olsun pek çok imgeden faydalandığı görülür. Başka bir deyişle resmin konusu Türk ise, resim bütüncül olarak bir anlamda Türk öğeleri ile sarmalanır. Fakat bazı resimlerde, Türk teması dışında, farklı bir konu ele alınırken bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sadece bir yada birkaç tane ayrıntıda hissedilen Türk imgesi çalışmaya yedirilir. Bu, o dönem resimlerindeki yoğun Türk imgesi kullanımının sanatçıların kafalarına kodlanması ile ressamın bunu doğaçlama bir şekilde esere yansıtmasından kaynaklanabileceği gibi sanatçının bu imgeleri resme sembolik bir anlam kazandırmak adına iliştiirdiği de düşünülebilir. Bu noktada, ressamın bu imgeleri esere sembolik olarak yerleştirdiği çalışmalar, resmi gizemli bir hale sokarak seyirciyi eserin üzerinde düşünmeye iter. Seyirci, bu sayede görünenden görünmeyene geçiş metodunu kullanarak resimdeki imgeleri resmin bütünü ile ilişkilendirerek yorumlamaya çalışır. Bu bağlamda, bu konu ile ilgili farklı anlamları çağrıştıran ve farklı şekillerde eserlere yerleştirilen imgeler bulunmaktadır.

Bir resmin olağan akışı esnasında arka fonuna ya da ön kısmına bir enstantane olarak yerleştirilen tek bir Türk imgesini ya da imgeler zincirini içeren resimlere, Franz Hermann'a³⁷⁹, Hans Gemminger'e ve Valentin Mueller'e³⁸⁰ ait olan³⁸¹ Resim 50 güzel bir örnek teşkil etmektedir (Resim 50).

³⁷⁹ Resim 31'deki 'Türk Hareminden Bir Sahne' isimli eserde adları geçen bu ressamın Kuefstein ailesi için çalıştıklarına ve yaptıkları bir dizi tablonun, Kuefstein ailesine ait Greillenstein Şatosu'nun 'Türkensaal' adlı Türk odasında sergilendiğine çalışmamızda daha önce değinilmişti (Williams, 2015, s. 139; Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46; Renda, 2005, s. 49). Bu resmin de aynı koleksiyonun bir parçası olduğu ve Greillenstein Şatosu'nda sergilendiği bilinmektedir (Renda, 2005, s. 50).

³⁸⁰ Franz Hermann'ın, resimlerin yapım aşaması devam ederken Valentin Müller'i kendisine yardımcı olarak işe aldığı bilinmektedir (Renda, 2005, s. 49).

³⁸¹ Karl Teply, 1979 tarihli *Die kaiserliche Grossbotschaft an Sultan Murad IV. im Jahre 1628 - des Freiherrn Hans Ludwig von Kuefsteins Fahrt zur Hohen Pforte (1628 yılında Sultan IV. Murad'a imparatorluk Büyük elçisinin gidişi - Freiherr Hans Ludwig von Kuefstein'in Bâbâliye seyahati)* isimli kitabında, bu serideki resimlerin büyük ihtimalle Franz Hermann ve Hans Gemminger tarafından yapılmış olabileceğini ifade etmiş, bu dizideki yağlıboya tabloların Hermann'ın,



Resim 50: Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, İstanbul Göklerinde Meryem Ana, guaj, 26x 25 cm, 17. yy, © Kuefstein Koleksiyonu, Greillenstein Şatosu, Röhrenbach, Avusturya (Renda, 2005, s. 50).

diğerlerinin ise Gemminger'in fırçalarından çıkmış olabileceği konusunda da bir ayrıma gitmiştir (Aktaran: Eyice, 1977, s. 409). Fakat, literatürdeki genel kanı, böyle bir ayrımı kabul etmeksizin bu seri üzerinde bu iki ismin ortak emeğinin ve imzasının olması gerektiği yönündedir (Sims, 1988, s. 37).

Altı kenarlı bir çerçeve içine oturtulan, ünik bir eser olarak karşımıza çıkan bu tablo, ortadan enine iki parçaya bölünürse, alt kısımda Osmanlı İmparatorluğu'na gelmiş olan elçilerin resimlerinde arka fon olarak çokça tercih ettikleri bir Sarayburnu manzarası, onun hemen önünde fırça darbeleriyle dalgalı bir deniz izlenimi uyandırılan, üzerinde yelkenlilerin gittiği bir Boğaz manzarası tasvir edildiği görülmektedir. Alt kısımdan üst bölüme geçişte bir ucu kıvrık şekilde duran ve üzerinde Latince olarak 'Vrbe Stett Qvondam Constantinopolitana/ Diva; Sed Excessti: O Bona Vir Go Redi (Diva Şehir Konstantinopolis, Bize Geri Dön)' yazılı, seyircide bir ferman kağıdı hissi uyandıran bir kağıt görülmektedir. Tablonun üst bölümünde ise, etrafını bulutların çevrelediği sarı renkli bir fonun önünde ihtişamlı tacı, turuncu bluzu ve yeşil eteği ile kucağında çocuk İsa ile oturan Hz. Meryem tasvir edilmiştir. Hz. Meryem'in başının arkasında daire şeklinde ışınal bir ışık hüzmeleri görülmekte olup bu ışın demeti, sarı renkli fondan turuncuya çalan bir ton koyu renkte çalışılarak farklı hale getirilmiştir. Hz. Meryem ve çocuk İsa'yı çevreleyen, ara ara siyah ile gölgelendirilmiş, gri renkli bulutlara belli aralıklarla Hz. Meryem ve çocuk İsa'yı seyreden insan başları yerleştirilmiştir. Bu figürlerden ön tarafta olanlarının başlarının hemen altına iki tane kanat yerleştirilmesi, seyircide bu figürlerin melek olduğu fikrini uyandırmaktadır.

Resim plastik bağlamda, klasik kompozisyon düzeninde, dikey ve yatay yönlerin yanında özellikle merkezdeki çocuk İsa'nın duruş pozisyonunun diyagonal bir tarzda olmasından dolayı çok yönlü bir hareketlendirme ile çalışılmış bir tablodur. Simetrik özellikler taşımaya gayret eden bir çalışma olmasının yanında eserde yer yer açık, yer yer kapalı formlardan faydalanılmıştır. Eser enine iki bölüme ayrıldığında, soyut mekan tasarımı olan üst kesit, kurgusal bir ifadeye sahip olması sebebiyle ilahi, tanrısal bir ışıkla aydınlanmış, alt kesit ise dünyevi ifadelerle sahip olma özelliğinden ve dış mekan tasarımı olmasından dolayı doğal ışıkla aydınlatılmıştır. Tabloda, ara ara tonal ara ara da renkçi yaklaşım gözlemlenmekte olup, Hz. Meryem'in üstündeki turuncu bluzun ve yeşil eteğin oluşturduğu kontrast renk kullanımı gibi zıtlıklar da çalışmayı hareketlendirmiştir.

Baron Hans Ludwig Kufstein (1582- 1656)³⁸², Avusturya Kralı II. Ferdinand (1619-1637) tarafından 1606 yılında imzalanan Zivatorok Antlaşması'nın uzatılmasını sağlamak için 1628'de IV. Murat'a (1623- 1640) elçi olarak gönderilmiştir. İstanbul'da kaldığı sekiz ay boyunca burada gördüklerini ve yaşadıklarını tuttuğu günlüğünde anlatmış, buradan aldığı kesitleri³⁸³ de yanında götürdüğü sanatçılara yaptırtmıştır. Bu resimlerden bazıları şu anda Greillenstein Şatosu'nun³⁸⁴ 'Türkensaal' adlı Türk odasında sergilenmektedir (Williams, 2015, s. 139; Kıbrıs (haz.), 2014, s. 46; Renda, 2005, s. 49; Eyice, 1977, s. 405). 17. yüzyıl koleksiyonlarının içinde özel bir yeri olan Kufstein koleksiyonundaki küçük boyutlu guaj tekniğinde olan resimlerin çoğu muhtemelen İstanbul'da, yerinde çizilmiş, daha büyük boyutlu, yağlı boya ve geç tarihli olanlar ise büyük olasılıkla bu resimler örnek alınarak yapılmışlardır (Renda, 2005, s. 49). Bu bağlamda, tablonun alt bölümünde tasvir edilen Sarayburnu manzarası da Kufstein'in İstanbul'a gelirken yanında getirdiği ressamlar tarafından yerinde gözlemlenerek ya da burada yapılan buna benzer bir resim örnek alınarak yapıldığı için oldukça gerçekçi bir imaj sergilemektedir.

17. yüzyıla tarihlenen Resim 50, 1773 tarihli İstanbul'daki Rus Konsoloslugu'nda yapıldığı bilinen Görsel 11'deki Favray'ın 'İstanbul Panaroması' isimli görseline (Boppe, 1998, s. 44) göre daha erken tarihlidir. 'İstanbul Göklerinde Meryem Ana' isimli eserdeki Sarayburnu manzarasının Görsel 11'deki manzaraya göre daha az detaylandırılmış ve eksik gibi görünmesinin nedeni, hem daha erken tarihli olmasından kaynaklı imarındaki farklılık hem de Favray'ın eserinde (Görsel 11) daha geniş bir panoroma ile çalışmasından dolayıdır. Favray, eserine Ayasofya

³⁸² Hans Ludwig Kufstein ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Eyice, Semavi (1977). Karl Teply, Die kaiserliche Grossbotschaft an Sultan Murad IV. im Jahre 1628. *Belleten*, 41 (162), 405- 415.

³⁸³ Bu koleksiyondaki resimlerin genelini Kufstein'in İstanbul'da bulunduğu dönemde yaptığı geziler ve gördüğü törenler oluştursa da bu dizide vezir, paşa gibi üst düzey görevlilerin yanı sıra Osmanlı kadınları, yeniçeriler ve hatta güreşçiler bile resmedilmişlerdir. IV. Murat'ın ve Kösem Sultan'ın tam boy portreleri ise koleksiyonun nadide parçalarındandır (Renda, 2005, s. 49- 50).

³⁸⁴ Yağlıboya ve guaj tekniği ile yapılan bu resimlerin çoğunluğunun Greillenstein Şatosu'nda olmasına rağmen, on bir adet guaj tekniği ile yapılanı, Viyana yakınlarında bulunan Perchtoldsdorf Müzesi'ne satılmış, bazıları da özel koleksiyonlara dağılmıştır (Renda, 2005, s. 49).

Camisi'ne ek olarak Sultan Ahmet Camisi'nin olduğu alanı da dahil ederek seyircinin daha geniş bir bakış açısıyla Sarayburnu'na bakmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Hermann ve arkadaşlarının resimdeki manzarayı daha dar kapsamda ele alma nedeni, seyircinin bu manzaraya odaklanmak yerine, bu manzaranın insana hissettirdiği imgeden faydalanıp onu bir basamak olarak kullanarak resmin gerçek anlamına ulaşmasını sağlamak olabilir. Renda'nın 'ex-voto'³⁸⁵ olarak nitelendirdiği bu tabloda (Renda, 2005, s. 50), asıl anlatılmak istenen büyük ihtimalle İstanbul'un Batı toplumunca kaybedilmesinden duyulan büyük üzüntü ve onu geri alma isteğidir. Bu noktada, ressamlar Sarayburnu manzarasını ve Hz. Meryem ve çocuk İsa imgesini tabloya bu anlamı kuvvetlendirici yan güç olarak yerleştirmişlerdir. Sanatçılar, çalışmanın ana fikrini de tablonun merkezine yerleştirdikleri 'Diva Şehir Konstantinopolis, Bize Geri Dön' yazısıyla vermişlerdir.

Hermann ve arkadaşlarının Resim 31'deki 'Türk Hareminden Bir Sahne' isimli yapıtlarında başvurdukları lejant uygulamasının farklı bir şeklini bu resimde de kullandıkları görülmektedir. Resim 31'in kenarına iliştirilmiş lejant uygulaması burada, eserin merkezine yerleştirilen üzeri yazılı bir not olarak kendini göstermektedir. Sanatçılar, bu sayede sadece görsel imgelerle değil, resimde kullanılan yazınsal ifadelerden de faydalanarak duygularını seyirciye aktarmışlardır. Bu da seyircideki acaba sorularının önüne geçmiş, resmi bir anlamda yoruma kapatmış ve seyirciyi hazır bilgiye kavuşturmuştur. Dolayısıyla seyirci, resimdeki görsel öğelerden faydalanarak eserin ne çağrıştırdığı ile ilgili olarak kendi çıkarımlarını yapmak zorunda kalmamıştır.

Bilindiği gibi Kufstein İstanbul'a 1606 tarihli Zitvatorok antlaşmasının uzatılmasını sağlamak amacıyla gelmiştir (Renda, 2005, s. 49; Eyice, 1977, s. 405). I. Viyana kuşatmasından sonra 1533 yılında yapılan İbrahim Paşa antlaşması ile Avusturya arşidükünün Osmanlı sadrazamına denk sayılarak Avusturya'nın Osmanlı

³⁸⁵ Ex- voto kelimesi Hıristiyan inancında, bir adağın yerine getirilmesinden sonra kiliseye sunulan hediyeye, bağışa denir (Nante, Azzolini vd., 2016, s. 70). Ex- voto resimleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Fraser Giffords, Gloria (2004). *Mexican Folk Retablos*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 143- 144.

İmparatorluğu'na vergi vermek zorunda kaldığı (Iorga, 2009, s. 350- 351) dönemden sonra Zitvatorok antlaşması, Avusturya'ya ilaç gibi gelmiştir. Çünkü İbrahim Paşa antlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu'na vergi veren Avusturya, Zitvatorok antlaşmasına göre artık Osmanlı'ya vergi vermeyecek ve arşidükün Osmanlı sadrazamına denk sayılması şartı da aynen devam edecektir (Kurtaran, 2014, s. 396; Çolak, 2020, s. 1614). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya karşı olan gücünün kırılmaya başladığının bir göstergesi olan bu antlaşma ile Batı'nın kafasında İstanbul'un Konstantinopolis olduğu dönemlere dönme hevesi uyanmıştır. Aslında bu heves, 1453 yılında Konstantiniyye Türkler tarafından ele geçirilip İstanbul olduktan sonra hep bir hayal olarak Avrupalıların zihinlerinde bulunmaktadır. Fakat ne vakit Osmanlı'nın gücü sekteye uğramaya başlamış, o vakit Batı'nın bu iştahı iyice kabarmaya başlamıştır. Bu resim de bunu örneklendiren somut sanatsal bir kanıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pietro Liberi'ye³⁸⁶ ait 'Elçi Giambattista Donà'nın³⁸⁷ Portresi'nde (Resim 51)', eserin isminden de anlaşıldığı üzere betimlenen figürün Elçi Giambattista Donà olduğunu öğrenmekteyiz. Figür çalışmamızın başında, arka planda görülen manzaradan dolayı konsolosluk binası olduğunu düşündüğümüz bir yerde tasvir edilen benzer örneklerdekine (Resim 3, 5) çok benzer bir pozda resmedilmiştir.

³⁸⁶ Asil bir ailenin çocuğu olarak Padua'da doğan Pietro Liberi (1605- 1687), Venedik okulunun en bilgili ressamı olarak bilinmektedir. 1628 yılında değişik ülkeler görmek için bir yolculuğa çıkmış, bu yolculukta uğradığı şehirlerden biri de İstanbul olmuştur. Bu yolculuğu esnasında, içinde Türkçe'nin de bulunduğu çeşitli dillere yakınlık göstererek onları öğrenmeye çalışmıştır. Bu seyahatin dönüşünde, korsanlar tarafından kaçırılmış fakat korsanların ellerinden kaçmayı başarmıştır (Mantegna, 1826, s. 112- 113). Görkemli ve zarif bir stile sahip olan Liberi, kiliselerin duvarlarına büyük ebatlı resimler yaparak ünlenmiş, sonrasında ise daha küçük boyutlu oda resimleri boyamıştır (Mantegna, 1826, s. 118). Pietro Liberi için ayrıca bkz. Wornum, R., Nicholson (1864). *The Epochs of Painting: A Biographical and Critical Essay on Painting and Painters of All Times and Many Places*. London: Chapman and Hall. 366.

³⁸⁷ Giambattista Donà (1627- 1699), 1680 yılında İstanbul'a Venedik elçisi olarak atanmış, Viyana kaplılarına ikinci kez gidildiği 1683 yılında, Osmanlı İmparatorluğu ile gizli antlaşmalar yaptığı ve yetkisini aştığı gerekçesiyle Venedik'e geri çağırılmıştır. Fakat, sonrasında bu konu ile ilgili olarak aklanmıştır. O dönemde Osmanlı ve Venedik arasındaki uzun süreli barışın da etkisi ile Donà, Vezir Kara Mustafa Paşa ile iyi ilişkiler kurmuştur. Donà'nın Venedik'e gitmeden önce biraz Türkçe öğrendiği, İstanbul'da bu becerisini geliştirdiği ve Venedik'e dönünce de Avrupa'daki ilk Türk Edebiyat Tarihi kitabını (*Della Letteratura de Turchi*) yazdığı bilinmektedir (Birchwood, Dimmock (ed.), 2005, s. 181). Bu kitap için bkz. Donàdo, G., Battista (1688). *Della Letteratura de Turchi*. Venetia: Per Andrea Poletti.

Figürün arkasında, yapının duvarına bitişik, sütunce tarzında bir kolon ve hemen yanında bu kolondan bağımsız bir sütun bulunmaktadır. Kolonun üzerinde ‘BEN: BAPTA DONA’ / AD IMP.M TUR.UM / BAILUS 1682’ yazmaktadır. Sütun ise, seyircide figürün yapının balkonunda ya da terasında poz veriyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Seyirciye doğru dönük bir şekilde, boydan resimlenen figürün gözleri doğrudan seyirciye bakmaktadır. Saçının ve sakalının şekli ile tam bir Avrupalı görünüşüne sahip Elçi Giambattista Donà, içine giydiği mavi üzerine sarı, bitkisel süslemeleri olan ve yakasından göğsüne kadar sarı, küçük düğmeler inen, kahverengi, deri görünümlü bir kemerle tamamlanan elbisesi ve onun üzerine giydiği sarı renkli bol üstlüğü ile Batılı bir tarzda betimlenmiştir. Sol elini, sol tarafında duran üzerinde Avrupalı stilde iri, bitkisel bir süsleme olan, pirinç görünümlü sehpaye dayamıştır. Bu elinde, mektup tarzında bir kağıt parçası tutmakta, elinin hemen arkasında, sehpanın üzerinde turuncu renkli, fes olduğunu düşündüğümüz başlığı durmaktadır. Tam olarak seçilemese de sağ elinin duruş şeklinden, elini baston benzeri bir şeye dayayarak kuvvet aldığı anlaşılmakta ve bu duruş pozisyonundan dolayı figürün kolu hafif büküldüğü için sarı üstlüğünün kolları da elinin üzerine kıvrılarak dökülmektedir.



Resim 51: Pietro Liberi, Elçi Giambattista Donà'nın Portresi, tüyb, 132x 97 cm, 1682, ©, Correr Müzesi, Venedik (Lucchese, 2014, s. 41).

Arka fona sanatçı, muhtemelen çalışmamızda daha önce değinilen örneklerde (Resim 3, 5) bulunan Sarayburnu manzaralarındaki Ayasofya ve Sultan Ahmet Camisi örneklerinden faydalanarak ya da yerinde gözlemde bulunarak, tepe şeklinde hafif yükseltti kattığı bölüme bir cami yerleştirmiştir. Caminin beş minaresi bulunmaktadır.

Caminin de içinde bulunduğu manzaradan görülen mavi gökyüzünün camiye yakın bölümleri, camiyi vurgulamak adına beyaz ve açık gri tonlarda bulutlarla, gökyüzünün yukarı tarafları ise, siyaha çalan, koyu gri bulutlarla gölgelendirilmiştir.

Portre çalışması olan bu eserdeki olağan portre sıradanlığını kırmak için, Rubens'in pek çok eserindeki figürün ve Resim 17'de Nicolas de Respaigne'nin göbeğini öne doğru çıkardığı gibi Liberi de bu figürü oldukça dik resimlemiş ve göbeğini hafif öne doğru çıkarmıştır. Bu da resmin yönsel anlamda az da olsa diyagonalite kazanarak hareketlenmesini sağlamıştır. Resmin arka planında daha lekeci bir anlayıştan faydalanılırken, ön planda çizgisel formlar görülmektedir. İç mekan tasarımı olan çalışmada, Barok bir isim olan Liberi'nin eserin sol tarafından figüre gönderdiği yapay Barok ışığının dönemi itibariyle şekil değiştiren, Barok'un ilk zamanlarındaki o spesifik bir bölüme gelme özelliğinden sıyrılarak daha yaygın bir anlayışla resme yayılan bir ışığa dönüştüğü gözlemlenmektedir. Ressam, figürün üstüne sıcak renk bir üstlük giydirerek, içindeki mavi gibi soğuk renkli elbisesinin üstüne yine sıcak renkli süslemeler yerleştirerek ve turuncu fesin olduğu bölümden maviye çalan tonların uygulandığı arka plana yumuşak bir geçiş sağlayarak resimdeki sıcak- soğuk renk geçiş dengesini başarılı bir şekilde yakalamıştır.

Kolonun üzerinde yazan yazı, ilk izlenim olarak burada figürün adının ve eserin yapıldığı yılın yazıldığı algısını uyandırmaktadır. Kaynaklarda da eserin yapım yılı olarak 1682 kabul edilmektedir. Fakat, Craievich'e göre, Elçi Giambattista Donà'nın Venedik'ten 16 Nisan 1681 tarihinde ayrıldığı ve 29 Mayıs 1684'te de Venedik'e geri döndüğü bilinmektedir. Ayrıca, eserin ressamı Liberi'nin bu tabloyu Venedik'te gerçekleştirdiği de bilinmekte olup, 1682 tarihinde Elçi Giambattista Donà'nın İstanbul'da olması bir çelişki ortaya koymaktadır (Craievich, 2009- 2010, s. 151). Dolayısıyla akıllara ya burada yazan tarihin eserin yapıldığı yıl olmadığı ya resmin sanatçısının Liberi olmadığı ya da resimdeki arka planın önceki resimler örnek alınarak gerçekleştirilen bir uyarılma olduğu fikri gelmektedir.

Çalışmamızda daha önce de belirtildiği gibi, ressamların genelde yabancı elçileri o dönem aynı bölgede toplanan elçilik binalarında, Sarayburnu manzarasına karşı resmettikleri bilinmektedir. Fakat, Resim 51'de görülen caminin beş

minaresinin bulunması, seyircide bu manzaranın Sarayburnu olmadığı ya da eğer Sarayburnu ise burada tasvir edilen caminin hangi cami düşünülerek yapıldığı gibi farklı düşüncelerin oluşmasına neden olmuştur. Caminin yerleştirildiği tepe tasarımı göz önünde bulundurulduğunda ve figürün bir elçi olması sebebiyle resmedilen caminin o dönem resimlerinde elçi tasvirlerinde sıkça karşımıza çıkan aynı manzarada yer aldığı ihtimali oldukça yüksektir. Ayrıca, o dönemde Venedik baylosunun ve elçilerinin kaldıkları Sarayburnu manzaralı resmi elçiliğin dışında, sıcak havadan kurtularak serinlemek için yaz aylarında yalılar kiraladıkları bilinmektedir. 18. yüzyıldan (1722 ve 1797 arası) itibaren baylosların yazlıkları 'Büyükdere'de' yer almışken Elçi Giambattista Donà'nın yazları, 'Balta Limanı'nda' ikamet ettiği bilinmektedir (Pedani, 2013, s. 33). Bu noktadan hareketle, Balta Limanı'nın karşı sahile bakan manzarası incelendiğinde bu tablodaki manzaraya benzer bir manzaranın görülmediği de açıktır. Dolayısıyla, resimdeki mekanın Venedik büyükelçiliği olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Sarayburnu manzarası dahilinde bulunan Ayasofya'nın dört, Sultan Ahmet Camisi'nin de altı minaresi olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, bu caminin Sultan Ahmet Camisi olabileceği ve caminin altıncı minaresinin ya çizilmediği ya da resimde diğer minarelerin gölgesinde arka tarafta kalmış olabileceği fikri düşünülebileceği gibi Avrupa resim sanatında genellikle resmedilen camilerin Ayasofya olması sebebiyle ressamın Ayasofya'yı resimleyerek ona dört minare yerine beş minare eklemiş olabileceği fikri de akıllara gelebilir. Fakat resmedilen caminin iki şerefeli bir cami olması da eldeki bulgulara eklenince bu caminin tek şerefeli minerallere sahip olan Ayasofya Camii yerine, dördünde üç, iksinde iki tane şerefeli minarelere sahip Sultan Ahmet Camisi olması daha olasıdır.

Bu dönemde arka fonuna Türk imgesi olarak bir cami yerleştirilerek ön sahnede Avrupalı bir kişinin resmedildiği başka eserler de bulunmaktadır. Resimlere yansıyan bu kare, Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa'nın politik durumları göz önünde bulundurulduğunda 19. yüzyılın başlarında daha yoğun görülmektedir. Henriette Lorimier'in (1775- 1854) İstanbul'a gelmiş bir Fransız diplomat olan François Pouqueville'i (1770-1838) (Pouqueville, 1826, s. 18) resmettiği tablosunda olduğu gibi (Görsel 173).



Görsel 173: Henriette Lorimier, François Pouqueville'in Portresi, tüyb, 91x 74 cm, 1830, ©, Museum of the History of France (Versay), Paris (Huette, Pouqueville, 2011, s. 26).

Liberi, Elçi Giambattista Donà'nın kağıtla betimlenen elinin hemen arkasına da püskülü³⁸⁸ olmayan, turuncu bir fes³⁸⁹ yerleştirmiştir. Bu fesin ne derece Türk imgesi olarak kabul edilip edilmeyeceği tartışmaya açıktır. Bazı kavramların çıkış noktasına ya da Türk topraklarına geliş yerine bakılmaksızın daha çok Türk insanının kullandığı bir kavram olması açısından Türklerle anıldığı bir gerçektir. Tıpkı, o dönem Avrupa'sında cami kavramının ya da kahve kavramının Türklerle anılan bir kavram olması gibi. Buradan, fes kavramının genel manada Türk imgesi olarak kabul edilebileceği fikrine ulaşılabilir. O dönemde Osmanlı topraklarına daha çok Avrupa'dan ithal edildiği bilinen fesin (Tezcan, 1995, s. 415), Osmanlı'da kullanılmaya başlanması, II. Mahmut (1808- 1839) dönemi ile gerçekleşmesine (Tezcan, 1995, s. 415; Özcan, 2019, s. 831; Pakalın, 1993a, s. 610) rağmen Kuzey

³⁸⁸ Osmanlılarda II. Mahmut döneminde feslerde kullanılan mavi ipek püskül, zamanla siyah püsküle dönüşerek püsküller feslerin vazgeçilmezi haline gelmiştir (Tezcan, 1995, s. 415).

³⁸⁹ Fesin kökenini Bizans'a götürenlerin (Pakalın, 1993a, s. 610) olmasına rağmen daha çok Kuzey Afrika ülkelerinde tercih edilen bu kavramın kökeninin Fas şehri olduğu bilinmektedir (Tezcan, 1995, s. 415). Türklerin fesle tanışması, 16. yüzyılda Cezayir'in Osmanlı topraklarına katılması ile (Yeşilmen, 2018, s. 107) Cezayirli denizciler vasıtasıyla olmuştur (Özcan, 2019, s. 831). Fesin Osmanlı İmparatorluğuna gelişi ise II. Mahmut (1808- 1839) döneminde gerçekleşmiştir (Tezcan, 1995, s. 415; Özcan, 2019, s. 831; Pakalın, 1993a, s. 610). Fes ile ilgili ayrıca bkz. Elmacı, M., Emin (1997). Fes- Kalpak Mücadelesi. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 42, 28- 32; Demiryürek, Meral (2010). The Changing Fashion Trends In The Turkish Literature From The Tanzimat To The Republic (1860-1923). *Turkish Studies*, 5 (3), 1020- 1022.

Afrika'da yoğun olarak kullanıldığı bilinen fes, Osmanlıların 16. yüzyılda Kuzey Afrika'da hakimiyet kurmasıyla (Yeşilmen, 2018, s. 108) Avrupalıların gözünde bir Doğu ve bu nedenle de bir Türk imgesi olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu noktadan hareketle, Elçi Giambattista Donà'nın giysisini tamamlayan fes, büyük ihtimalle resme bir Türk imgesi olarak yerleştirilmiştir.

Resimlerde, figürlerin yaptığı işleri anımsatan imgelerle tasvir edilmeleri oldukça sık kullanılan bir uygulamadır. Resme konu edilen karakter, tütün tüccarı ise tütün çubuğu ile, halı satıcısı ise halı ile tasvirlendiği gibi elçi ise elinde zarf ya da mektup kağıdı ile betimlenmesi de kaçınılmazdır. Liberi de bu geleneğe uyarak Resim 51'de çok net olmasa da Elçi Giambattista Donà'nın sol eline bir kağıt yerleştirmiştir. Buna benzer bir örnek de Resim 52'de görülmektedir. Hieronymus Joachims³⁹⁰ tarafından Habsburg İmparatorluğu elçisi Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor'un³⁹¹ (Würflinger, 2020, s. 95) elinde mektupla resmedildiği bu tablonun Resim 51 ile olan benzerliği sadece figürün elinde mektup tutması olmayıp, tablonun arka fonunda anlık olarak devam eden, Türk efektli bir olayın betimlenmesinin de bir Türk imgesi olarak tuvalde yerini alması, bu iki resim arasındaki mantıksal benzerliğe vurgu yapmaktadır.

³⁹⁰ Hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız ressam Hieronymus Joachims (1619- 1660), Gemmingen'de doğmuş, Viyana'da çalışmış ve yaşamıştır (Seljuq, 1996, s. 36).

³⁹¹ Habsburg İmparatorluğu elçisi Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor (1590- 1667), 1590 yılında şimdilerde İsviçre sınırları içinde bulunan Stein am Rhein'de dünyaya gelmiştir. Genç yaşlarında katıldığı 1593- 1606 Osmanlı- Avusturya savaşlarında Osmanlılara esir düşmüş, İstanbul'a götürülmüştür. Türk topraklarında Türkçe öğrenen Elçi Von Schwarzenhor, fide karşılığı salıverilmiştir. Sonrasında, Osmanlı ile olan politik ilişkilerde yer alarak IV. Mehmed'in (1648- 1687) tahta çıkmasından sonra 1649 yılında'da Osmanlı İmparatorluğu'na elçi olarak gönderilmiştir (Würflinger, 2020, s. 99- 100).



Resim 52: Hieronymus Joachims, Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor'un Sultan Kılığındaki Portresi, bakır üzerine yağlıboya, 67, 7x 83 cm, 1651, ©, The Princely Collections, Liechtenstein museum, Vaduz, Viyana (Nefedova, 2010c, s. 104- 105).

Resim 52'de, eserin isminden Habsburg İmparatorluğu elçisi Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor'un olduğunu anladığımız bir erkek figür tablonun sol tarafında yer alan kenarları metal, büyük düğmelerle çevrelenmiş, alafranga, kollu, siyah bir sandalyenin üzerinde sol ayağı, sağ ayağına göre daha önde, sağ kolu sandalyenin kolunda olacak şekilde kaykılarak oturmaktadır. Sol kolunu, hemen yanında duran, sarı saçaklı, kırmızı üzerine siyahla konturlanmış ve aralara farklı renklerde minik çiçekler serpiştirilmiş, Türk motiflerini andıran bitkisel süslemeli, üzerinde arka tarafa doğru pirinç görünümlü, gösterişli bir saat, ön kısımda da katlanarak üst üste konmuş mektup kağıtları bulunan ve yere kadar inen halı ile örtülü bir sehpaye dayayarak elinde bir mektup tutmaktadır. Figür üzerine, beline kadar inen iri düğmeli, uzun, sarı bir iç elbisesi, bu elbisenin beline turuncu renkli, kumaştan bir kuşak ve elbisenin üzerine de kıvrılmasından dolayı görülen sarı üzerine kıvrım dallar arasına yerleştirilmiş turuncu, mavi ve sarı çiçekli astarı olan,

iki yakası boyunda uçlarındaki iplerle birbirine pelerin gibi bağlanan turuncu bir üstlük giymiştir. Bu üstlüğün ön kısmında sırmalı çapraz tarzında süslemeler bulunmakta, omuz hizasında da bir yarık olduğu ve bu yarığın altına doğru takma bir kolla desteklendiği görülmektedir. Türk kıyafetlerinden esinlenilerek yapıldığı düşünülen ‘dolaman’ adı verilen geleneksel Macar kıyafetlerinde (Ács, Fodor (ed.), 2017, s. 255), bu sırmalı çapraz uygulaması tarzında süslemelerin olduğu fakat bu dolamanlarda bu tarz bir yarık ve takma kol uygulamasının olmadığı bilinmektedir. Macar kıyafetlerinde görülen bu tarz takma kol uygulaması, genelde Türk kapaniçeleri tarzındaki kaftanlarda görülmektedir. Figürün ayağında ise, Macarların Türk tasvirli resim örneklerinde Türk’ü çağrıştırdığını düşündükleri için eserlerine yerleştirdikleri sarı uzun çizmeler bulunmaktadır. Figür, başına da tepe ortasına bir aksesuarın iliştiirildiği, daire şeklinde, tüylerden oluşturulmuş, büyükçe bir ponpon izlenimi uyandıran bir süs ile zenginleştirilen kahverengi, kalpağa benzeyen bir başlık takmıştır.

Figürün sol çapraz hizasında yerde, ağzı açık, içinden sehpanın üzerindeki halıya çok benzeyen bir halı ve beyaz bir kumaş çıkan kahverengi bir sandık, verev şekilde durmaktadır. Bu sandığın sol arkasına da pirinç görünümlü bir ibrik yerleştirilmiştir. Figürün arkasında, açık yeşil zemin üzerine koyu renkle belirginleştirilmiş bitkisel dallar arasına yerleştirilen çiçek motifli bezemelere sahip bir duvar yer almaktadır. Oldukça estetik görünen bu duvarın seyirciye göre sol tarafına duvarın bir iki ton koyu renginde, koyu yeşil, yere kadar inen bir perde yerleştirilmiştir. Bu perdenin aynısı, figürün sol arkasında yer alan, bir basamakla çıkılan bir tiyatro sahnesi izlenimi veren alanın sol kısmına da yerleştirilmiştir. Aynı zamanda resmin arka fonunu da oluşturan bu alanda, IV. Mehmet’in (1648- 1687) kabul sahnesi tasvir edilmiş olup, bu resim yapıldığında sultan on yaşındadır (Özcan, 2003, s. 414). Sarayın, sultanın yaşadığı üçüncü avlusunda bulunan Arz Odası’nda (Nicolaas vd. (2003), 194) gerçekleşen bu sahnede, gösterişli tahtına oturmuş çocuk yaştaki sultan, sultanın sağ tarafında ayakta el pençe divan duran Osmanlı paşaları, karşısında eğilerek onu selamlayan, Osmanlı kıyafetli üç figür ve sol çaprazında bir Osmanlı paşası ve alafranga kıyafetleri ile betimlenen iki Avrupalı ayakta tasvir edilmişlerdir. Bu figürlerden sultana yakın olanı, Habsburg İmparatorluğu elçisi

Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhor'dur. Burada da resmin ön sahnesinde resmedildiği giysilerle ve başlıkla betimlenen figür, bu sefer üzerine ön sahnede üzerinde olan turuncu üstlüğünü giymemiştir.

Elçi, oturduğu koltukta muhtemelen kendi kabul sahnesini düşünmekte ve bu da arkasında hayali bir sahne olarak canlandırılmaktadır. Eserin ön sahnesinde elçinin üzerinde görülen omuzdan yarılan, takma kollu kapanıçeyi andıran üstlüğün arka sahnede Osmanlı paşalarına da giydirilmesi, sultanın karşısında eğilen figürlerin üzerindeki takma kolların özellikle belirtilmesi, sanatçının yabancı olmadığı bir giysi geleneğini resme aktarmasından dolayı oldukça gerçekçi çizgilerle betimlenmiştir.

Plastik analiz bağlamında, kapalı kompozisyon düzeninde kompoze edilen eser, dikey, yatay yönlerin yanında, sandığın verev yerleştirilmesi, elçilerin sultan önünde eğilmeleri gibi diyagonal ifadelerle hareketlendirilmiştir. İç mekan tasarımı olan tabloda, iç içe geçen sahne görünümünün olmasından dolayı ışık her iki sahneye de ayrı ayrı sol taraflarından gönderilmiştir. Mekanın sol tarafında pencerelerin olduğu hissi uyandırılarak sanki doğal bir ışıkmiş gibi gönderilen bu ışık, Barok ışığının daha yaygın bir hale dönüşmüş hali olarak tanımlanabilir. Eserde sıcak renklerin hakimiyeti söz konusu olup ön sahnedeki bu sıcak renk hakimiyeti elçinin üstlüğündeki ve halının üstündeki çiçek bezemelerinde kullanılan maviyle, duvarda ve perde de kullanılan yeşil ile kırılırken, arka sahnede de bu hakimiyet elçinin yanında duran mavi giysili Avrupalı figürün giysisi ile kırılmıştır. Bu kullanımlar da az da olsa resme bir devinim kazandırmıştır.

Bu eserde betimlenen kabul sahnesinin 1725 tarihli Jean Baptiste van Mour'un 'Sultan III. Ahmed'in Avrupalı Bir Elçiyi Kabulü' (Görsel 174) ve 1727 tarihli Jean Baptiste van Mour'a ait 'Sultan III. Ahmet'in Büyükelçi Calkoen'u Topkapı Sarayı Arz Odası'nda Kabulü' tablosu (Görsel 175) ile benzerlik göstermesi de ayrıca ilgi çekicidir.



Görsel 174: Jean Baptiste van Mour, Sultan III. Ahmed'in Avrupalı Bir Elçiyi Kabulü, tüyb, 90x 121 cm, yak. 1725, © Pera Müzesi, İstanbul (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 70-71).



Görsel 175: Jean Baptiste van Mour, Sultan III. Ahmet'in Büyükelçi Calkoen'u Topkapı Sarayı Arz Odası'nda Kabulü, tüyb, 90x 121 cm, yak. 1727, © Rijksmuseum, Amsterdam (Nicolaas vd., 2003, s. 194-195).

1651 tarihli, Hieronymus Joachims imzalı Resim 52'nin, Avrupa'da Türk kavramı ile hep birlikte anılan bir isim olan Jean Baptiste van Mour'un bu eserlerinden (Görsel 174, 175) önce yapılması, Türk temalı Avrupa resimlerinin gerçekçi örneklerinin 17. yüzyılın ilk yarısında da kendini gösterebildiğinin bir kanıtıdır. Resim 52'deki figürün Avrupalı bir elçi olmasında bu gerçekçi ifadenin büyük rol oynadığı yadsınamaz. Bu eserin, elçinin Viyana'ya döndüğünde yaptırttığı bir resim olduğu bilinmekte olup (Würflinger, 2020, s. 101), sanatçının elçinin mahiyeti olarak onunla birlikte İstanbul'a gidip gitmediği ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Fakat, eserin ayrıntılarının ancak gözlem yoluyla elde edilebilecek düzeyde gerçeğe yakın olması, eserin sadece elçinin anlattıkları ile yapılamayacağını, sanatçının ancak bu ortamı teneffüs ederek bu sahneyi tuvaline aktarabileceğini göstermektedir.

Eserin asıl sahnesinde yer alan ana karakterin Avrupalı bir elçi olması, bu figürün Macar kıyafetleri ile Avrupalı tarzdaki sandalyede, Avrupa Barok'unun çağrıştırdığı bir perdenin önünde betimlenmesi gibi ana kavramlardan dolayı eserin genelinin Avrupalı imgelerden oluşan bir anlayışla tasarlandığı kabul edilmiş, arkaya yerleştirilen tiyatral ifadelî sahne de bütüncül olarak Türk imgesi olarak düşünülerek resme yerleştirilmiştir.

Bütüncül olarak Avrupalı imgelerle donatılmış resimlerin genel akışlarının içine tek ya da birkaç Türk imgesi yerleştirilen örnekler arasında, tekstil bağlamında ele alınabilecek eserler başı çekmektedir. Johan Joseph Zoffany'nin³⁹² Kraliçe Charlotte'u³⁹³ iki büyük oğluyla³⁹⁴ birlikte tasvirlediği eser (Resim 53) buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Resmin merkezinde, sırt kısmının belli bir bölümünden bordo kumaşı ve onu çevreleyen altın varaklı mobilyası görülen, karşı simetrisinde bir eşinin bulunması sebebiyle kollarının ve ayaklarının da varakla kaplı olduğunu anladığımız berjerde oturan Kraliçe Charlotte tasvir edilmiştir. Başını sol tarafa doğru çevirmiş olsa da vücudu seyirciye dönük bir şekilde oturan kraliçe, sağ elini berjerin koluna, sol elini de hemen sol tarafında duran kahverengi ve beyaz tüylü, büyükçe bir köpeğin kafasına koyarak onu sevmektedir. Üzerinde sadece sivri uçları görünen, elbisesi ile aynı renkteki ayakkabısını örtecek kadar uzun tutulmuş, açık gri renkli bir elbise bulunmaktadır. Elbisenin dikdörtgen şeklinde tasarlanan yakasından başlayarak beline kadar aynı kumaşın büzölmüş şekliyle elde edilen şeritler, çapraz şekilde çaprast havası uyandıran bir tarzda elbiseye yerleştirilmiş ve bu şeritlerin birleştiği noktaya da gri düğmeler iliştirilmiştir. Aynı tarzdaki şerit kullanımından elbisenin çeşitli bölgelerinde de faydalanılmıştır. Giysinin her iki koluna, elbise ile aynı kumaştan birer kurdele yerleştirilmiş, bu kurdeleden itibaren de truvakar stilde dikilen elbisenin kolu birbirinin üzerine inecek şekilde üç katlı dantel ile

³⁹² Almanya'da doğan ressam Johan Joseph Zoffany (1733- 1810), Almanya'da ve Roma'da eğitim aldıktan sonra 1760 yılında İngiltere'ye yerleşmiştir (Cole, 2012, s. 844; Langmuir, 2006, s. 207). İngiltere'de, İngiliz Kraliyet ailesinin himayesinde (Hanson, 2010, s. 409) özellikle, bu dönemde kral olan III. George'un (1760- 1801), eşi Kraliçe Charlotte'un ve çocuklarının resimlerini yapmıştır (Langmuir, 2006, s. 210). Zoffany'nin resimlerinde genelde bir tiyatro sahnesinin dekoru izlenimi veren ayrıntılar dikkati çektiği için tabloları hakkında eleştirilerde bulunanlar, onu 'çok katmanlı' bir ressam olarak nitelendirmişlerdir (Cole, 2012, s. 844; Lloyd, 2012, s. 86). Langmuir de Zoffany'nin sanat anlayışındaki Van Dyck (1599- 1641) etkisinden dolayı, sanatçının eserleri için 'dekoratif bir Van Dyck kopyasıdır' yakıştırmasını yapmıştır (Langmuir, 2006, s. 210).

³⁹³ Mecklenburg-Strelitzli Charlotte (1744- 1818), Almanya'da bir düklük olan Mecklenburg-Strelitz kraliyet ailesinde doğmuş, evlenene kadar Hanover Elektresi ünvanı ile yaşamıştır. III. George ile evlenince, III. George'un kral olması ile kraliçe olmuş, ölene kadar da bu ünvanı elinde tutmuştur. Ayrıca amatör bir botanist olarak Kew Bahçelerine yaptığı yardımı ve sanata olan düşkünlüğü ile tanınmıştır (Googelberg, 2012, s. 102- 103).

³⁹⁴ III. George ve Kraliçe Charlotte'un evliliklerinin ilk yirmi iki yılına sığdırdıkları, altısı kız, dokuzu erkek olmak üzere toplam on beş çocukları olmuş, iki tanesi erken yaşta vefat etmiştir (Googelberg, 2012, s. 102- 103).

süslenmiştir. Giysinin truvakar kola sahip olmasından dolayı figürün açıkta kalan her iki bileğine, dört sıra halinde dolaşan inci bileklik taktığı görülmektedir. Ayrıca, elbisenin kolunda bulunan kurdelelere çok benzer fakat bu sefer daha özenli yapılmış, aynı renkte bir kurdele de kraliçenin boynuna süs olarak takılmıştır. Kraliçe, bileklerine inci bileklik takmış olsa da kulağına elbisesinin rengi ile uyumlu, kraliçe olması sebebiyle pırlanta olduğunu düşündüğümüz taşlarla bezeli, iri daire şeklinde bir küpe takmayı tercih etmiştir. Topuz yaptığı gri saçlarının aralarına da pırlanta izlenimi veren küçük taşlı tokalar serpiştirmiş, topuzun arka tarafına ise pırlanta gibi duran, uzun kanatlı kelebek şeklinde, zarif bir toka takmıştır.



Resim 53: Johan Joseph Zoffany, Kraliçe Charlotte İki Büyük Oğluyla Birlikte, tüyb, 112, 2x 128, 3 cm, yak. 1765, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Williams, 2015, s. 78).

Kraliçe Charlotte'un sol tarafındaki köpeğin yanında, üzerinde İngiliz askerlerinin giysilerine benzeyen ve antik dönem ruhu taşıyan bir kıyafet ile betimlenen, resimdeki diğer çocuğa göre yaşça daha büyük olduğu anlaşılan bir erkek

çocuğu görülmektedir. Galler Prensi George olduğunu bildiğimiz bu figür (Shawe-Taylor, 2009, s. 111) ayakta, sağ eliyle köpeğin tasmaını tutmakta, sol elinde de bir mızrak taşımaktadır. Shawe- Taylor'a göre; Telemakhos³⁹⁵ elbisesi giyen bu çocuğun (Shawe- Taylor, 2009, s. 112) beyaz bağcıklı, kırmızı çizmesinden çıkan beyaz çorabı, içine giydiği kırmızı taytın dizine kadar gelmektedir. Figürün, üzerinde sarı işlemler olan giysisinin üst kısmı kırmızı, kolları ve etek bölümü ise mavidir, eteğinin üzerinde, kırmızı dilimli ve sarı işlemeli süslemeler görülürken bu dilimlerin işlemez ve daha kısası figürün omuzlarını süslemektedir. Kraliyet ailesine yaraşır göz alıcılıkta olan bu kostümün³⁹⁶ kollarının bilek kısmına yine kırmızı renkli yırtmaçlı manşetler dikilerek elbisedeki süsleme programı bir anlamda tamamlanmıştır. Çocuğun başında, önünde sorgucu andıran, üç tane beyaz tüy olan sarı renkli, metal görünümlü bir taç bulunmaktadır. Bu tacın devamı niteliğinde, başının üstüne gelen kısmında miğfer görünümlü, gri renkli bir koruma alanı olup, bu bölümün üzerine de içinden dağınık bir şekilde beyaz tüyler çıkan metale benzer bir parça eklenmiştir. Kostümünü oldukça başarılı bir şekilde tamamlayan bu başlığa ek olarak figür, elbisesi ile aynı kumaştan, sarı işlemeli, mavi bir kuşakla omzuna tutturulan mavi bir pelerin giyerken bu pelerinin omuzda kuşakla tutturulduğu yere de kırmızı renkli bir kurdele iliştilmiştir. Bilindiği gibi, kurdele kullanımı İngiliz Kraliyet ailesi giysilerinde, sıkça karşımıza çıkan bir ayrıntıdır. Bu da kaçınılmaz olarak resim sanatına yansımıştır.

Resim 53'te, kraliçenin hemen sağında duran, üzerinde aynı renkli, birbirlerini tamamlayan eşyaların olmasından dolayı seyircide bir takım izlenimi uyandıran takı kutularının ve parfüm şişelerinin bulunduğu makyaj masasının³⁹⁷, Resim 28'deki

³⁹⁵ Telemakhos (Telemachus), Yunan mitolojisinde, Odysseus ve Penelope'nin oğludur (Çağrı Mutlu, 2018, s. 325, 331). Troya Savaşı dönüşünde, kaybolan babasını ararken başına pek çok macera gelmiş ve bu kitaplaştırılmıştır. Bu kitap için bkz. Fenelon, Francois (2021). *Telemakhos'un Maceraları*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.

³⁹⁶ 18. yüzyıl'daki İngiliz çocuklarının giysileri ile ilgili bkz. Brooke, Iris (2003). *English Children Costume 1775- 1920*. Mineola, New York: Dover Publications, 10- 15.

³⁹⁷ Diğer adı tuvalet masası olan makyaj masalarının ilk örneklerinin 17. yüzyılda görüldüğünü ve 18. yüzyıl örneklerinin üzerlerine katlanabilir aynalar yerleştirilerek bu masaların, tafta, ipek, saten gibi kumaşlarla süslendiğini, çalışmamızda daha önce belirtmiştik (Altıparmaklıoğlu Sakarya, 2019, s. 651). Bu noktadan hareketle 18. yüzyıla tarihlendirilen bu tabloda, tasvir edilen Kraliçe Charlotte'un makyaj masasının, dönemindeki tuvalet masaları ve süsleme tarzları ile uyumlu olduğu gözlemlenmekte ve buradan da ressamın dekoru oldukça gerçekçi betimlediği anlaşılmaktadır.

Madam du Barry'nin makyaj masasındaki tarza çok benzer bir şekilde beyaz bir tülle kaplandığı görülmektedir. Fakat Kraliçe Charlotte'un güpürle süslenen tülü, Charlotte'un bir kraliçe olmasından ve İngiliz şatafatına gönderme yapmasından dolayı Du Barry'ninkine göre oldukça gösterişlidir. Bu masanın, Resim 28'deki masaya göre daha geniş olması da Kraliçe Charlotte'un makyaj masasını daha gösterişli kılmaktadır. Ayrıca, Resim 28'de Fransız sadeliğini hissederken, Resim 53'te İngiliz ihtişamına tanıklık etmemiz, masadaki aynanın üzerine geçirilmiş tülün üzerine sac ayağı oluşturacak şekilde yerleştirilen üç kırmızı kurdele ayrıntısından da kaynaklanmaktadır.

Kraliçenin sağ ayağını üzerine koyduğu, kenarlarına beş santimetreye yakın sarı sırma şerit geçirilmiş ve dört köşesine sarı püsküller yerleştirilmiş, kırmızı kadife görünümlü kare yastığın³⁹⁸ üzerinde, kraliçenin York Dükü olduğunu bildiğimiz, diğer çocuğuna göre yaşça daha küçük gözüken oğlu Frederick betimlenmiştir (Williams, 2015, s. 76). Resimdeki tüm Avrupai tarzdaki ayrıntılara rağmen Osmanlı sultan kıyafeti ile ayakta resmedilen bu figürün üzerinde, mavi bir iç elbise ve kenarlarına kahverengi kürk geçirilmiş, kısa kollu bir üstlük bulunmaktadır. Sırt kısmında, kol ağzı kürkle çevrelenmiş takma bir kolun bulunmasından dolayı, bu üstlüğün kapaniçe olduğu anlaşılmaktadır. Figür başına ise Osmanlı giysisini tamamlayan, mavi sarık üzerine sarılı, mücevherlerle süslenmiş ve figürün alnının üst kısmına denk gelen yerine mavi, küçük bir fiskiye andıran sorguç benzeri bir aksesuar yerleştirilmiş beyaz destardan oluşan bir serpuş giymiştir.

Kraliçe Charlotte'un oturduğu berjerin diğer eşi olan koltuğun üzerinde, çocuklara ait oyuncaklar bulunmaktadır. Bunlar; kraliçenin büyük oğlunun elinde görülen mızrağın açık yeşil renkli kumaş geçirilmiş hali ve kenarları kırmızı, boyuna takma kuşağı mavi olan sarı renkli bir davuldur. Yerde, tamamen kompozisyonun

³⁹⁸ Zoffany, bu aksesuarı resimlerinde sıklıkla kullanmayı seven bir isimdir. III. George'u, Kraliçe Charlotte'u ve altı çocuğunu resmettiği tablosunda da bu kırmızı kadife yastığı, resimdeki haçı ve tacı taşımaya için kullanmıştır. Bu resim için bkz. Kelsay, I., Thompson (1986). *Joseph Brandt, 1743-1807: Man of Two Worlds*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 64.

renk armonisi ile uyumlu, yeşil kıvrım dalların uçlarına sarı, mavi, beyaz renkli ufak çiçeklerin serpiştirildiği, kırmızı renkli bir halı bulunmaktadır.

Resimde, Kraliçe Charlotte'un tasvir edilmesi ve mekanın dekoru göz önünde bulundurulduğunda olay örgüsünün kraliçenin yaşadığı Buckingham Sarayı'nın bir odasında geçtiği anlaşılmaktadır. Kraliçenin oturduğu yerin hemen arkasında, yeşil perdelerle donatılmış, genişçe bir pencere bulunmaktadır. Bu pencereden mavi gökyüzüne eşlik eden bakımlı saray bahçesi ve bu bahçede ince bacaklı ve boyunlu bir kuşun eğilerek su içtiği görülmektedir. Resmin geçtiği odanın yaşam alanı, resmin arka planı olarak kullanılmıştır. Kraliçenin hemen arkasında, sarı süslemeli ayaklara sahip, yeşil bir dresuar ve bu dresuardan bağımsız, duvara montelenmiş gibi duran, sarı varaklı çerçeveli bir ayna gözlemlenmektedir. Dresuarın üzerinde üst üste konmuş kitaplar ve aynanın iki uzun kenarındaki çerçevenin önüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiş iki tane büyük ebatlı, ellerinde asa tutan biblolar bulunmaktadır. Bu biblolar, çekik gözleri, topuz yaptıkları uzun saçları, kemerleri ve giydikleri kimono tarzı kıyafetleri ile seyirciyi Uzakdoğu'ya götürmektedirler. Çalışmamızın konusu Avrupa resminde Chinoserie imgesi olsa, bu biblolardan dolayı çalışmanın örneklerinin içinde yer alabilecek olan bu resimde, dresuarın hemen yanında arkasında muhtemel bir pencere daha olan, odanın yeşil perdesinin sımsıkı çekilmiş, kapalı olarak resmedilen diğer bölümü gözlemlenmektedir. Bu perdenin yanında da aristokratik zevklere hitap eden, oldukça sofistike, sarkaçlı bir dolap saati görülmektedir. Bu saat aynı zamanda, içindeki mobilyaların en ince ayrıntısına kadar tasvir edildiği diğer koridorun kapısının hemen yanına yerleştirilmiştir. Bu koridordaki pencerenin önünde bulunan, üzerindeki çiçekle zengin bir görüntü sağlanmış konsolun hemen yanındaki aynadan koridorun diğer tarafındaki kadın büstü heykeli görülmektedir. Aynı uygulamayı sanatçı, kraliçenin arkasındaki dresuarın üzerindeki aynada da gerçekleştirmiş, bu aynadan da odanın kapısını ve aynanın içinde bulunduğu odanın diğer tarafını betimlemiştir. Ayrıca, kraliçenin makyaj masasındaki aynadan da kraliçenin topuzunun arka kısmını gösteren sanatçı, aynalardan yararlanarak seyircinin göremediği yerleri onlara göstermiş ve seyircinin resmi daha geniş bir bakış açısıyla ele almasını sağlayarak resmin perspektif boyutunu da bir anlamda bu şekilde zenginleştirmiştir.

Plastik bağlamda, kapalı kompozisyon düzeninde gerçekleşen, genelde yatay ve dikey yönlerin hakim olduğu fakat berjerin üstündeki mızrağın kattığı diyagonallikten de faydalanılan, kompozisyonun sol tarafına ağırlığın toplandığı dolayısıyla asimetrik bir ifadeye kayan, kapalı form anlayışı ile oluşturulmuş bir tablodur. Sol taraftaki pencerelerden süzülen doğal ışıkla aydınlatılan resim, Barok ışığından sonra seyirciye oldukça aydınlık bir ortam sağlamıştır. Eser, renkli bir çalışma olarak karşımıza çıkmış, yeşil, sarı özellikle de kırmızı ve mavi, resmi sırtlayan renkler olmuştur. Bu bağlamda da eserde kullanılan sıcak ve soğuk renklerin hem el ele gittiği hem de güçlü kontrastlar oluşturduğu söylenebilir.

Görsel 78’de ‘Eva Marie Veigel, Maskeli Bayan Garrick’ isimli tablosunda da oldukça zarif giyimli, elit bir hanımefendiyi betimleyen Zoffany’nin, resimlerinde ayrıntıcı çalıştığı ve seyirci üzerinde bir tiyatro sahnesinin dekoruna bakıyormuş hissi uyandırdığı açıktır. Resim 53 tasvirine yerleştirilmiş olan aynalardan, aynaların buldukları ortamların karşı bölümlerinin en ince ayrıntısına kadar tasvir edilmesi de ressamın bu detaycılığını desteklemektedir. Zoffany’nin bu uygulama ile belki de Jan van Eyck’ın (1390- 1441) ‘Arnolfini’nin Evlenmesi³⁹⁹, sahnesine yıllar sonra gönderme yaparak bir anlamda Van Eyck’a şapka çıkarıp selam verdiği düşünülebilir. Ayrıca, Türk kostümü ile resmedilmiş figürün üzerine kapaniçe gibi ayrıntı gerektiren bir giysinin giydirilmesi de ressamın iyi bir araştırmacı ve detaya önem veren bir sanat anlayışının olduğunu ispatlamaktadır. Bu anlamda, Avrupalı tarzdaki bir akışın içine tamamen Türk imgeleri ile bezeli bir figürün iliştilmesi, bu yapıtı ünik bir niteliğe büründürmüştür. Bu resmi, içinde Türk imgesi bulduran diğer eserlerden farklı kılan özellik ise, Türk imgesini sadece bir çocuğa giydirdiği giysi üzerinden vermesidir. Ayrıca, Williams’a göre, bu ayrıntı, o dönemdeki maskeli balo geleneğinin sadece yetişkinlerle sınırlı olmadığını da bir kanıttır (Williams, 2015, s. 76). Zoffany’nin, Görsel 78’deki ‘Eva Marie Veigel, Maskeli

³⁹⁹ Bu resim için bkz. Bedaux, J., Baptist (1986). The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's ‘Arnolfini Portrait’. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16 (1), 6, 5- 28.

Bayan Garrick' isimli tabloda da figürün eline maske vermesi, sanatçının maskeli balo kavramına aşına olduğunu göstermektedir.

Kraliyet ailesinin oğluna kapaniçe ve sarık giydiren Zoffany'nin pencereden görünen saray bahçesinde su içen bir kuşu çok kapsamlı bir şekilde tasvir etmesi de ayrıntıya ne kadar önem verdiğinin bir diğer göstergesidir. O dönem Avrupa resimlerine bakıldığında, arka fon olarak kullanılan bir pencereden, gökyüzü, bulut ve ağaç tasvirlerinin dışında herhangi bir hayvanın manzara içine pek dahil edilmediği görülmektedir. Bu noktada, Zoffany'nin arka planda kalan, dikkatlice bakılmazsa farkedilemeyecek kadar küçük bir kuş ayrıntısını böylesine ayrıntılı bir şekilde betimlemesi, sanatçının detaylara önem veren bir kişi olmasının yanında resmin ana karakteri olan Kraliçe Charlotte'un hayvanlara ve bitkilere verdiği önemden de kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, Kraliçe Charlotte'un botanikle oldukça ilgilenmesinden (Googelberg, 2012, s. 102- 103), saraya egzotik hayvan getirilmesine ön ayak olan bir isim ve hatta İngiltere'ye ilk zebrayı getiren kişi olmasından (Broglio, 2017, s. 80) yola çıkarak pencereden görünen manzaranın kraliçenin doğa merakına yapılan bir gönderme olabileceği de ayrıca düşünülebilir.

Mavi rengin yanında, İngiliz kraliyeti ve devleti için önemli bir renk olduğu bilinen kırmızının da resimde yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. İngiliz askerlerinin üniformalarında⁴⁰⁰ 17. yüzyılın ortalarından sonra kullanılmaya başlanan kırmızı ceket kavramı, İngiliz üniforması ile bütünleşmiş ve hatta bu tarihten itibaren üniformalar 'red coat (kırmızı ceket)' ismiyle anılmaya başlanmıştır (Young, Holmes, 1999, s. 43). Sokaklardaki telefon kulübeleri ile özdeşleştirilecek kadar hem devlet hem de halk arasında kabul gören bir renk olan kırmızının resimde, soğuk bir renk olan mavi ile sıkça kullanılması ise aristokrasiye yapılan bir gönderme olarak algılanabilir. Çünkü bilindiği gibi, mavi renk Avrupa'da aristokratik mavi kan geleneğinden kaynaklanan bir sembol olarak kullanılmıştır (Erler, 2008, s. 142). Ayrıca, Avrupa resimlerinde sıklıkla gördüğümüz köpek kullanımı da genelde asalet

⁴⁰⁰ İngiliz ordusundaki kırmızı süvari ceketleri ile ilgili bilgi için bkz. Franklin, Carl (2012). *British Army Uniforms from 1751 to 1783: Including The Seven Years' War and the American War of Independence*. South Yorkshire: Pen and Sword Military, 11- 13.

kavramına yapılan gönderme ile alakalıdır. Zoffany, resimlerinde kraliyet ailesi çocuklarından birilerine yer veriyorsa, eserlerinden gördüğümüz kadarıyla genellikle sanatçının ‘Cavalier King Charles Spaniels’ olarak bilinen cins köpeklerin yavrularını kullandığı görülür (Görsel 176, 177). Çünkü bu tür köpekler, İngiliz aristokrasisinin bir anlamda sembolüdürler (Meister, 2001, s. 6). Fakat, bir hayvansever olan Kraliçe Charlotte’un evlenirken yanında getirdiği köpeklerin cinslerinin Spitz türü büyükçe köpekler olmasından (O’Meara, 2011, s. 20) ya da Avrupa’da 150 yıl devam edecek portre üslubu geleneğinin kurucusu sayılan Anthony van Dyck’ın (Olyaei, 2018, s. 242) bazı resimlerinde⁴⁰¹ bu resimdeki türde iri köpek kullanımını tercih etmesinden ve Zoffany’nin resimlerinde de Van Dyck esinlenmelerinin olmasından dolayı bu eserde bu tarz bir köpek kullanılmış olabilir.



Görsel 176: Johan Joseph Zoffany, Galler Prensi George ve York Dükü Frederick Buckingham Sarayı’nda, tüyb, 111, 9x 127, 9 cm, 1765, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Harris, Snodin, 1997, s. 49).



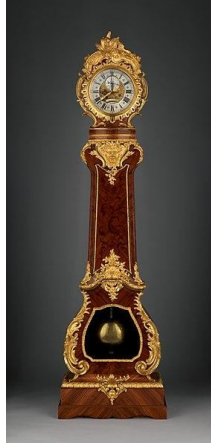
Görsel 177: Johan Joseph Zoffany, Prenses Charlotte ve Clarence Dükü Prens William, tüyb, 132, 5x 200, 9 cm, yak. 1770, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Langmuir, 2006, s. 210).

⁴⁰¹ Bu konu ile ilgili bkz. Langmuir, Erika (2006). *Imagining Childhood*. New Haven, London: Yale University Press, 203.

Sanatçının realist yanının bir yansıması olarak dekorasyonu en ince ayrıntısına kadar tasvir edilen, bir nevi sanat müzesi de olan odanın İngiliz Kraliyet ailesinin hala yaşadığı Buckingham Sarayı'nda⁴⁰² olduğu bilinmektedir. Resimde betimlenen, dışarısının görüldüğü oda penceresinden anlaşıldığı üzere, oda sarayın zemin katında yer almaktadır. Sarayda, Kraliçe Charlotte'a ait odaların (Queen Charlotte's Apartments) birinci katta olmasından ve III. George'a ait odaların (George III's apartments) zemin katta bulunmasından dolayı (Marsden, 2007, s. 14), resimde tasvir edilen odanın III. George'a ait odalardan biri olduğu yargısına varılabilir. Eserin yapım tarihinden yola çıkarak, bu tablo yapılmadan sadece dört sene önce satın alındığı bilinen ve 775 tane odası olduğu söylenen bu saraydaki (Bowie, Fiorito, 2021, s. 241) bazı odaların o dönemde henüz tadilatla ya da yeniden dekore edilme aşamasında olduğu ve kraliçenin geçici olarak alt kattaki odalarda ikamet ettiği düşünülebilir. Bu yüzden de genelde kadınların yatak odalarında ya da giyinme odalarında bulunması beklenen makyaj masasının bu odaya geçici olarak getirildiği ve sanatçı tarafından da bir hareketlilik ya da dekor sağlamak amacıyla resme yerleştirildiği varsayılabilir.

Odaya farklı bir ruh kazandıran makyaj masasının yanı sıra, odanın arka fonuna yerleştirilen sarkaçlı Fransız dolap saati (Görsel 178) de mekanın iç dekorunu zenginleştirmekte ve dekorun sofistike görünümüne katkı sağlamaktadır. Genel olarak, 'düzenleyici' adı verilen uzun sarkaçlı Fransız saatlerine (Wilson vd., 1996, s. 2) güzel bir örnek teşkil eden bu tablodaki saati Fransız Ferdinand Berthoud (1727- 1807), saatin kasasını da Balthazar Lieutaud (1720- 1780) yapmıştır. Zarif tasarımıyla Rokoko tarzında yapılan bu saat, mevsimsel olarak az da olsa değişiklik gösteren güneş saatini ve yıl boyunca sabit kalan ortalama güneş zamanını gösteren Berthoud'un ilk denklem saati olarak kabul edilmektedir (Campbell (ed.), 2016, s. 47).

⁴⁰² Bugünkü Buckingham Sarayı'nın olduğu yerde bulunan ilk ev 1600'lü yıllarda yapılmış, 1705 yılında Buckingham Dükü burayı satın almış ve bu evi yıkarak kendine ait başka bir ev inşa ettirmiştir. Dük ve ailesi 1761 yılına kadar da burada yaşamıştır (Gregory, 2016, s. 6). Sonrasında ise, III. George, bu evi eşi Kraliçe Charlotte için satın almıştır. Bu tarihten itibaren 'Kraliçe'nin Evi' olarak anılmaya başlayan saray, aynı zamanda kraliyet ikametgahı olarak da kullanılmıştır (Marsden, 2007, s. 13- 14). Buckingham Sarayı'nın tarihi ile ilgili ayrıca bkz. Weinreb, Ben, Hibbert, Christopher, Keay, Julia, Keay, John (2008). *The London Encyclopaedia*. London: Macmillan Limited, 108- 110.



Görsel 178: Ferdinand Berthoud (saati yapan), Balthazar Lieutaud (kasasını yapan), Sarkaçlı dolap saati, saten ağacı ve kral ağacı ile kaplanmış meşe, yaldızlı bronz yuvalar, cam, emaye, çelik ve pirinç materyal, 219x 63x 30 cm, 1752, © Metropolitan Müzesi, New York (Campbell (ed.), 2016, s. 46).

Saatın Metropolitan Müzesi'nde bulunan orijinali incelendiğinde, kasasını ve üzerindeki süslemelerini yapan Lieutaud'un, resimdeki saatten farklı olarak, saatin orijinaline daha farklı kıvrım dallı tasarımlar ve saatin tam ortasına denk gelecek yerine de antik döneme gönderme yapan bir maske yerleştirdiği görülür (Görsel 179). Fakat, Zoffany'nin neoklasik yönünün bilinmesine rağmen (Lenihan, 2014, s. 64; Suzuki (ed.), 2016, s. 58) Zoffany, saatte bu maskeyi kullanmak yerine saatin üst kısmına iri kanatlı, antik dönem ruhu kokan bir melek figürü iliştirerek neoklasik anlayışını seyirciye bu şekilde aktarmıştır.



Görsel 179: Ferdinand Berthoud (saati yapan), Balthazar Lieutaud (kasasını yapan), Sarkaçlı dolap saatinden ayrıntı, saten ağacı ve kral ağacı ile kaplanmış meşe, yaldızlı bronz yuvalar, cam, emaye, çelik ve pirinç materyal, 219x 63x 30 cm, 1752, © Metropolitan Müzesi, New York (Campbell (ed.), 2016, s. 46).

Sanatçının, neoklasik üslupta bir sanat anlayışının olması, eserlerine neoklasik tarzda imgelerin serpiştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Saatte kullandığı kanatlı melek tasvirine ek olarak Zoffany, Kraliçe Charlotte'un büyük oğluna giydirdiği Telemakhos kostümü olduğu düşünülen (Shawe- Taylor, 2009, s. 112) antik göndermeli giysiyle de bunu desteklemiştir. Dönemin maskeli baloları için çocukların dadısı Leydi Charlotte Finch (1725- 1813) tarafından sipariş edilen Kraliçe Charlotte'un büyük oğlu Galler Prensi George'un üzerindeki Telemakhos kostümünün ve Kraliçe Charlotte'un küçük oğlu York Dükü Frederick'in üzerindeki Türk kostümünün (Shawe- Taylor, 2009, s. 112), resmin merkezine yerleştirilmesi de Zoffany'nin sanat anlayışındaki neoklasikliğine olduğu kadar ayrıntıcılığına ve imgeselciliğine de vurgu yapmaktadır.

Aile betimlemelerini seven bir ressam olan Zoffany'nin, III. George'u, eşi Kraliçe Charlotte'u ve çocuklarını tasvir ettiği bir başka resmi (Görsel 180) daha bulunmaktadır. Resim 53'te ve Görsel 180'de tasvir edilen Kraliçe Charlotte'a bakıldığında, kraliçenin her iki resimde de beyaz tenli, pembe yanaklı ve beyaz bir elbise giyerek tasvir edildiği görülmektedir. Burada değinilmesi gereken nokta, Kraliçe Charlotte'un kraliyet ailesine giren ilk melez gelin olduğu ile ilgili senaryolardır. Charlotte'un doğum yerinin Almanya olduğu bilinmesine rağmen kökeninin Portekiz kraliyetinin Mağribi koluna dayandığı ve dolayısıyla siyahi Afrikalı bir aileye mensup olduğu ile ilgili bazı düşünceler söz konusudur (Adwo El, Salaam El, 2016, s. 20; Tournay- Theodotou, 2011, s. 107; Toplu, 2011, s. 37). İngiliz kraliyet ailesine kabul için bu tarz bazı dillendirilemeyen kriterlerin olduğu bilindiği halde Buckingham Sarayı'na ilk ev sahipliği yapan ve kraliyet ailesi için on beş çocuk dünyaya getirmiş bir isim için böylesi bir durum oldukça ilginçtir.



Görsel 180: Johan Joseph Zoffany, III. George, Kraliçe Charlotte ve Altı Büyük Çocuğu, tüybu, 104, 9x 127, 4 cm, 1770, ©, Royal Collection Trust, Buckingham Sarayı, Londra (Kelsay, 1986, s. 164).

Görsel 180'dekine benzer bir aile betisi olan Resim 54'te, David George van Lennep⁴⁰³ ve ailesinin tasvir edildiği görülmektedir. Çalışmamızın başında pek çok örneğinden (Resim 1, 2, 3, 4, 5) faydalandığımız Favray, antik dönemdeki ismi Smyrna olan İzmir'de (İreç, 2018, s. 13) yaşayan levanten bir aileyi, ara ara Türk imgesi serpiştirilmiş giysileri ile resmetmiştir. Resimdeki kıyafetlerin bazıları Avrupai tarzda olmasına rağmen, eser zaman zaman Türk'e gönderme yapan giysi ayrıntıları ile zenginleştirilmiştir.

⁴⁰³ Hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız David George van Lennep'in (1712- 1797), eserin isminden Türk topraklarında ticaret yapan bir levanten olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 54: Antoine de Favray, Smyrna'daki Hollanda Fabrikasının Kıdemli Tüccarı David George van Lennep, Eşi ve Çocukları, tüyb, 172x 248 cm, 1769- 1771, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2022 (Rijksmuseum müze yönetiminden).

Resmin merkezinde, boynunda fular şeklinde düğümlenen beyaz gömleği, onun üzerinde altın sarısı harç geçirilerek üzerine yukarıdan aşağıya doğru sıralanan sarı düğmelerin yerleştirildiği yeşil içliği ve onun da üzerinde içliği ile aynı renkte, sağ ve sol tarafına yukarıdan aşağıya doğru sıralanarak inen, uçlarından geniş birit ilikler sarkan sarı ponpon şeklinde süslemeler bulunan, yakalı Avrupai tarzda bir ceket ile betimlenen Van Lennep bacak bacak üstüne atarak oturmaktadır. Ayrıca, Van Lennep dize kadar olan ve dizinin kenarına sarı renkli bir harç geçirilerek bir aksesuarla zenginleştirilen bir pantolon, bu pantolonun içine uzun, beyaz bir çorap ve ayağına da dikdörtgen şeklinde bir tokası olan alafranga, siyah bir ayakkabı giymiştir. Van Lennep, Avrupalıların taktığı perukaları andıran, kulak hizasında, içe doğru kıvrılan, gri saç stili ile muhtemelen memleketinden ayrı olmasına sembolik bir gönderme yapmak için elinde iki sayfa mektup kağıdını tutarak tasvir edilmiştir. Van Lennep'in sağında Lennep ile İzmir'de evlenerek burada uzun yıllar onunla beraber yaşayan eşi Anna Marie Leidstar bulunmaktadır (Laidlaw, 2010, s. 189). Van Lennep'in eşi, Türk kadın giysi geleneği ile uyumlu, yakası oyuntularak tül

geçirilmiş, belde birit ilikli düğmelerle daralan, uzun beyaz bir elbise, ayaklarına alafranga tarzda ince burunlu beyaz pabuçlar, üzerine de kahverengi bir kürk giymiştir. Boynuna taktığı, taşlarla bezeli gerdanlığın ucunun, ilk bakışta çiftli bir tasarıma sahip olduğu izlenimi uyansa da resme dikkatlice bakıldığında, gerdanlığın alt kısmından sallanan kolye ucu gibi görünen bu ikinci aksesuarın, elbisesinin iki yakası arasına takılan bir broş olduğu gözlemlenmektedir. Figür, gerdanlığına çok benzeyen, onun takımı olarak düşünülebilecek bir başka aksesuarı da hotoz şeklinde olan saçına takmıştır. Figürün, beline, birbirlerine kanca ile tutturulmuş, iki iri tokalı, üzerinde sarı işlemeler olan, krem renkli kumaştan bir kemer taktığı görülmektedir. Kemerin hemen yan tarafından, kahverengi kürküne ait, kuyruk şeklindeki, ince, uzun bir bölümün öne doğru getirilerek figürün kucağından aşağıya doğru sarkıtıldığı görülmektedir. Bu bölüm, muhtemelen kürkten yapılmış üst giysisinin kapaniçe olmasından kaynaklı olarak kapaniçenin takma kolu olarak düşünülebilir. Bayan Leidstar'ın kucağında kolları beyaz fırfırlı, sarı elbisesi, sol tarafına yerleştirilen turuncu çiçekli, siyah bonesi ile figürün küçük kızı bulunurken, sağ tarafında da elinde çiçek tutan, kolları ve yakası beyaz dantelli, pembe giysili diğer kızı Hester Maria ve onun yanında da dede Justinus Johannes Leidstar görülmektedir. Dede Leidstar, Türk göndermeli, çenesine kadar inen uzun bıyıkları, açık pembe iç elbisesi, yakası beyaz kürklü sarı Favray tarzı kaftanı, kakum tarzındaki kürkü ve tamamı görünemese de kahverengi bir kalpak olduğu anlaşılan serpuşu ile betimlenmiştir. Van Lennep'in sol tarafında ise, çocukların öğretmeni Mösyö D'Antan, Batılı tarzında, kollarından ve ön ortasından çıkan beyaz fırfırlı bluzu, sarı düğmeli kahverengi ceket, kulak üstünde içe doğru kıvrılan, arkada toplanmış alafranga tarzındaki gri saçları ve sağ elinde bir kitap ile sol dirseğini bir yere dayayarak sol elini yüzüne yaklaştırmış bir şekilde hafif yan dönerek resmedilmiştir (Mesrobian Hickman, 2016, s. 2). Üç kuşağın birlikte tasvir edildiği bu resimde, yaşça büyük olanlar ve evin en küçük iki kız çocuğunun sarı bir divan üzerinde otururlarken tasvirlendiği görülürken sahnenin önünde resmedilenler ise evin diğer çocuklarıdır.

Resmin sağ ön tarafında, üzerinde boş bir kağıt ve sehpanın tamamını örtmeyen dar ve kısa şekilde tasarlanmış mavi renkli bir örtü bulunan uzunca bir

sehpaya sol elini yaslayarak sağ eli ile kalem tutan evin büyük kızı görölmektedir. Bu figür, yakasından görünen beyaz içliği, belinde birit ilikli düğmelerle daralan, pembe, uzun elbisesi, belindeki iki tokalı kemeri ve elbisesinin üzerine giydiği kısa kollu, kakum üstlüğü ile tam bir Türk gibi betimlenmiştir. Sorguç tarzında bir tüyle zenginleştirilmiş sarı ve kırmızı renkli hotoz tarzındaki başlığının altından görünen kahverengi saçları, tekli örülerek sol tarafından beline kadar inmektedir. Bu figürün hemen yanında yerde, birbirlerine sarılarak bir elma tutan kız kardeşleri oturmaktadır. İkiz gibi duran bu figürlerden seyirciye göre sağda olanı kollarında ve yakasında beyaz firfırlar olan yeşile çalan sarı renkli, diğer de aynı tarzdaki bu elbisenin mavisi ile görölmektedir. Mavi elbiseli çocuğun oturuşuna bağlı olarak beyaz renkli Avrupai tarzdaki ayakkabıları da seçilebilmektedir. Tablonun sol ön tarafında ise, yaşları birbirine yakın, evin erkek çocukları ayakta betimlenmişlerdir. İkisinin de aynı alafranga giysi ile betimlendikleri görölmektedir. İkisi de sarı uzun çizmelerinin içine giydikleri siyah taytları, içlerine giydikleri, kolları firfırlı beyaz hakim yakalı gömlekleri, bu gömleğin yakasına bağladıkları siyah fularları ve kenarlarına sarı harç geçirilmiş, göğüs bölgesi sarı sırma şeklinde çaprastı andıran bir uygulama ile kaplı, neredeyse dize kadar inen, uzun, siyah ceketleri ile tasvir edilmişlerdir. İkisi de kulak üstünde içe kıvrılan ve arkada, kenarlarından göröldüğü kadarıyla, muhtemelen siyah bir kurdele ile tutturulan at kuyruğu yapılmış saç stillerine sahiptirler. Sahnenin solundaki, diğerine göre yaşça ve boyca daha ufak olan çocuk sağ elinde, tamamı görölemese de muhtemelen bir kılıç tutmakta, hemen yanındaki abisi ise sol eli ile kolunun altına sıkıştırdığı kemanı, sağ eliyle de kemanın yayını tutmaktadır. Figürlerin üzerinde durdukları halı, turuncu üzerine mavi, sarı, yeşil renklerden oluşan kıvrım dallar ve bu dallar arasına yerleştirilmiş çiçeklerle bezeli ve merkezinde, mavi madalyonun içindeki beyaz rozeti çevreleyen turuncu sekiz kollu yıldızla dekore edilmiş, Yıldızlı Uşak Halı örneklerini andıran bir Türk halısı izlenimi vermektedir.

Resim, figürlere ait bazı öğelerin kesilmesinden dolayı açık kompozisyon düzeni ile kompoze edilmiş, genelde dikey hatların resme hakim olduğu fakat evin oğlunun elinde tuttuğu keman yayı ve Van Lennep'in bacağının duruşu gibi resme diyagonallik katan usurlar sayesinde hareketlenmiş bir eserdir. Figürlerin dağılımı

konusunda simetrik bir dengeye sahip, kapalı çizgisel form anlayışı güdülerek yapılmış bir iç mekan çalışmasıdır. Resimde, yaygın bir ışık söz konusu olup, arka fonda görülen siyah rengin beyaz ile ara ara gölgelendirilerek yumuşatılması gibi renklerle elde edilen bazı gölgelendirmeler görülmektedir. Genelde sıcak renklerin hakim olduğu eserde, Van Lennep'in giysisinde kullanılan yeşil, yerde oturan kızların birinin elbisesindeki ve halının merkezinde bulunan madalyonun zeminindeki mavi, bu sıcak renk hakimiyetini kırarak resme ivme ve devinim kazandırmaktadır.

Mansel'in 'Smyrna'nın kozmopolit geçmişinin bir simgesi' olarak tanımladığı bu resimde (Mansel, 2010, s. 230), Anna Marie Leidstar'ın, büyük kızının ve Türk bıyığını andıran bir stildeki bıyığı ile görülen Dede Leidstar'ın tamamen Türk kıyafetleri içinde betimlendikleri görülmektedir. Bu üç figürün dışında, resimdeki diğer sekiz figür Avrupalı tarzdaki giysiler ile betimlenmişlerdir. Resimde, Türk kıyafeti ile tasvir edilen kadınların özellikle elbise yakalarının, bellerine taktıkları kemerlerin ve başlıklarının 'Liotardvari' bir yaklaşımla resmedildiği gözlemlenmektedir. Usta bir Türk kostüm tasarımı ressamı olarak nitelendirebileceğimiz Favray'ın, çağdaşı olan Liotard'ın çizgisine yakın öğeler içeren bu resminde, bazı figürlerin Batılı çizgide, bazılarının Türk tarzında tasvirlenmelerinin nedeni seyirci üzerinde merak uyandırmaktadır. Bu noktada, ana karakter olan Van Lennep'in ve küçük çocuklarının Batılı tarzda giyinmelerinin ve evin annesinin sağındaki kız çocuğunun boynuna, ucunda haç bulunan bir kolyenin takılmasının sembolik anlamlarının olabileceği düşünülebilir. Bu haç sembolü, ailenin Hristiyan olduğuna vurgu yaparken, bu haçın resimde evin küçük kızının boynuna takılması da ailenin küçük çocuklarını yetiştirirken kendi öz kültür, din ve benliklerini kaybetmediklerine bir anlamda vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla, bu vurgu, evin küçük çocuklarına giydirdikleri Batılı giysiler ve bu haç simgesi aracılığıyla seyirciye de yansıtılmıştır. Resimde, küçük çocukların hiçbirinin üzerinde Türk giysisinin olmaması, küçüklükten itibaren Batı kültürü ve inancı doğrultusunda yetiştirilmeye çalışıldıkları algısı uyandırmaktadır. Bu noktada, bir aile resminde çocukların öğretmeninin de bu kadraja girmesi, ailenin eğitime ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Bu kadar eğitime önem veren bir ailenin küçük

yaştan itibaren çocuklarının eğitimleri ile yakından ilgilenerek onları kendi kültürlerine ve inançlarına uygun yetiştirmeye çalışmaları da beklenen bir durumdur.

Ailenin yaşça en büyük kişinin, ana figürün eşinin ve çocukların en büyüğünün Türk giysileri giymeleri ise, kendi kimliklerini kaybetmeden yaşadıkları ortama ayak uydurdukları, o toplumun bir parçası haline geldikleri ve Türk gibi yaşayabildikleri fikrini seyirciye bir anlamda simgesel olarak iletmektedir. Resimdeki kişilerin yaşantıları göz önünde bulundurulduğunda, Favray'ın kafasına göre bu tarz giysileri figürlere giydirmedeği, resimdeki figürlerin bilinçli bir şekilde kendilerinin giyinerek Favray'a poz verdikleri yargısına ulaşılabilir. Bu da, seyircinin bilinçaltında muhtemel bir Doğu- Batı sentezi oluşturmasına katkı sağlar. Aile bireylerinin bütüncül olarak Türk kıyafetleri ile resmedilmeyerek esere ara ara Türk imgelerinin serpiştirilmesi, Batı'nın içinde Doğu'nun, Doğu'nun içinde de Batı'nın olabileceği fikrini seyirciye çok başarılı bir şekilde aktarmaktadır.

Resim 53'te dekorun tamamen Avrupalı bir tarzda resmedilmesine rağmen, Zoffany'nin sadece Kraliçe Charlotte'un küçük oğluna giydirdiği Türk kostümü üzerinden seyircinin kafasında Türk imgesi uyandırılırken Resim 55'te ise, Türk kavramını, tablonun sağ tarafına sıkıştırılmış bir figürün giydiği başlığın sadece sorgucu aracılığıyla karşıdakine geçiren bir eser görülmektedir (Resim 55).



Resim 55: François de Troy, Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon- Condé'nin Portresi, tüyb, 227, 4x 158 cm, 1694, © François Lauginie, Musée des Beaux- Arts, Orleans, 2022 (Musée des Beaux- Arts Müze yönetiminden)

Bu tabloda, François de Troy⁴⁰⁴, Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon-Condé'yi⁴⁰⁵ tam boy olarak sol profilinden portrelemiştir. Resmin merkezinde yer alan düşes, kenarlarına beyaz kürk geçirilmiş, V yakasının kenarında ve etek ucunda sarı işlemler bulunan, kolları dirseklerin ön tarafının üzerinden büzülerek yaka ve kenarlardaki kürkle ve genişçe bir dantelle bezenmiş, eflatun bir elbise giymiştir. Bu elbisenin üzerinde de figürün omuzlarına bordo renkli bir mücevherle tutturulmuş, sarı işlemeli, mavi bir pelerin bulunmaktadır. Mücevher izlenimi uyandıran tokalarla zenginleştirilmiş topuzundan sağ omzuna doğru indirilmiş az bir saç görülen, yanakları da olabildiğine pembeleştirilen düşes, sol eliyle elbisesinin kürklü kenarını, sağ eliyle de ona uzatılan sarı tepsideki portakal çiçeği izlenimi veren çiçekleri tutmaktadır. Bu sarı tepsiyi iki eliyle başının üstünde tutan çocuk ise, hemen önünde yerde duran oklarından, çıplak vücudunu kapatan sarı örtüsünden ve kanatlarından anladığımız kadarıyla Eros'tur⁴⁰⁶. Eros'un arkasında, yere oturarak sol eliyle düşesin önündeki tasmalı, kahverengi, küçük köpeği gösteren bir başka çıplak resmedilmiş çocuk figürü daha bulunmaktadır. Bu figürün önünde, üzerine portakal çiçekleri arasına iki tüm ayva ve birazı koparıldığı için dizi halindeki kırmızı taneleri net bir şekilde seçilebilen bir nar yerleştirilmiş, pirinç görünümlü, kenarındaki heykelin vücudu ile oluşturulan yarım daire şeklinde ayağa

⁴⁰⁴ Babası ve ağabeyi de sanatçı olan Fransız ressam François de Troy (1645- 1730), aynı şekilde ressam olan oğlu Jean François de Troy (1679- 1752) ile isimlerinin aynı olması sebebiyle sıklıkla karıştırılmaktadır (Dumesnil, 1844, s. 337; Bréme, 1997, s. 11- 18). De Troy dini, tarihi ve mitolojik sahneler içeren eserlerinin yanında gravürleri ile de tanınan bir isimdir (Dumesnil, 1844, s. 337). François de Troy'un çalışmaları ile ilgili ayrıca bkz. Bordeaux, Jean-Luc (1989). Jean-François de Troy. Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works. *Artibus et Historiae*, 10 (20), 143- 169.

⁴⁰⁵ Ünlü bir generalin torunu olan Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon- Condé (1676- 1753), bir Fransız soylusu olan XIV. Louis'nin oğlu Louis August de Bourbon, Baron de Sceaux (1670- 1736) ile evlenmiştir (Horn, 2012, s. 124). Sceaux'da küçük bir sarayda muhteşem eğlenceler düzenlemiş ve siyasi entrikalara dalmıştır bu entrikalardan dolayı da belli bir süre hapse atılmıştır (Raat, 2010, s. 677). Bu esaretinden sonra, politik yanından çok edebi yanına ağırlık vermiş ve özellikle Voltaire'den etkilenmiştir (Besterman (ed.), 1970, s. 255). Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon- Condé ile ilgili ayrıca bkz. Adams, H., Gardiner (1857). *A Cyclopaedia of Female Biography: Consisting of Sketches of All Women Who Have Been Distinguished By Great Talents, Strength of Character, Piety, Benevolence, or Moral Virtue of any Kind*. London: Groombridge and Sons, 481- 482.

⁴⁰⁶ Eros, Latince karşılığı Cupido olan (Erhat, 2001, s. 78), Yunan aşk tanrısına verilen isimdir (Erhat, 2001, s. 106).

sahip bir sehpa görülmektedir. Bu sehpanın ön tarafında ise, sol eliyle sehpanın kenarını tutan ve sağ eliyle de sehpanın üzerindeki narın birazını kopararak eline alan, siyah bir maymun tasvir edilmektedir.

Düşesin arkasında, onun pelerinini yere sürünmemesi için toplayan bir genç bulunmakta, bu gencin de pelerinin etek uçlarını tutmak için eğildiğinden giysisinin sadece üst kısmı görülmektedir. Bu kısımdan anlaşıldığı üzere, figür sarı düğmeli, kahverengi bir üst giysisi giymekte, bu giysi ile aynı kumaş ve renkte de bir başlık takmaktadır. Bu başlığın alın ortasına denk gelen yerinde bulunan, mücevher benzeri bir aksesuarla zenginleştirilmiş, siyah tüylü sorguç ise, bu resimdeki Türk kavramına gönderme yapan tek imge olarak ele alınabilir.

Figürler, beyaz, mermer görünümlü bir korkuluğun önünde, balkon tarzı bir yerde durmaktadırlar. Bu korkuluğun seyirciye göre sol tarafının üzerine korkulukla aynı malzemeden büyükçe bir vazo yerleştirilmiştir. Bu vazunun, düşesin arkasında, resmin sağ tarafında bulunan pirinç görünümlü, üzerine bir kadın heykeli konularak antik bir dokunuş kazandırılmış süs havuzu ile dönemsel olarak uyumlu olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca, bu havuzun arkasına da resmin arka fonu olarak bir ağaç, mavisinin tercih edilen tonu itibariyle akşama yakın bir saat olduğu anlaşılan gökyüzü ve irili ufaklı görülen tepeler yerleştirilmiştir. Brème, resmin, Auvergne’de bulunan Parentignat Şatosu’nda yapıldığını ifade etmiştir (Brème, 1997, s. 130). Bu şatonun, Sieujac Markizi Anne-Francois de Lastic, tarafından satın alınarak yeni binasının 1707 ile 1720 yılları arasında inşa edildiği bilinmektedir (Du Vignaud, 1986, s. 47). Dolayısıyla bu resmin, bu tarihten önce burada bulunan eski binasında yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Kapalı kompozisyon düzeninde gerçekleştirilen bu resim, tam boy portre çalışması olması sebebiyle genelde dikey yönlerin ağır bastığı, arka fonundaki korkulukla yüzeyin ikiye ayrılarak yatay çizgisel ifadenin vurgulandığı, havuzdaki heykelin ve Eros’un yanındaki çocuk figürünün duruşu gibi ayrıntılarla da diyagonal boyutunun desteklendiği bir eserdir. Düşesin vücudu, Eros’a doğru bakmasına rağmen başını seyirciye doğru çevirdiği görülmektedir. Bu da portre rutinini kırarak resmi hareketlendirmektedir. Ayrıca, resmin merkezine ana karakter, iki yanına da

yardımcı figürler eklenerek resimdeki denge sağlanmış ve eser kapalı bir form anlayışıyla çalışılmıştır. Olay örgüsünün balkon tarzı bir alanda geçmesinden dolayı dış mekan tasarımı olarak nitelendirebileceğimiz çalışmada, yaygın bir ışık hakim olup bu ışığın da özellikle düşese ve Eros'a gönderildiği görülmektedir. Mavi, mor ve yeşil gibi soğuk renklerin ağırlıkta olduğu tabloda, yer yer sarının tonları ile elde edilen sıcak renk kullanımı ile resmin renk dengesi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın, resmin ana karakteri olan Maine Düşesi Anne- Louise- Bénédicte de Bourbon- Condé'nin, 1692 yılında XIV. Louis'nin sonradan meşrulaştırılmış oğlu olan Louis August de Bourbon, Baron de Sceaux ile evlenmesinden iki yıl sonra, bu evliliğin şerefine yapıldığı düşünülmektedir (Horn, 2012, s. 124; Raat, 2010, s. 677). Düşes, müstakbel eşinin XIV. Louis'nin gayri meşru çocuğu olmasından, hakkında çıkan çapkınlık dedikodularından ayrıca düşesin sağ elinde, nişanlısının da ayağında bir özür durumunun olmasından dolayı herkesin evlilikleri hakkında 'topal bir adam ve bir penguenin evliliği' diyerek alay etmesinden dolayı bu evliliği pek istememiştir (Lewis, 1963, s. 140). Böylesi çalkantılı durumların gölgesinde gerçekleşen bu evliliğin üzerinden çok geçmeden, bu evliliğin şerefine yapılan bu tabloda da sanatçının bu durumla ilgili bazı alegorik göndermelerde bulunduğu düşünülebilir.

Tabloda düşes, sağ elinde herhangi bir özür görülmeden ve bu eli ile portakal çiçeklerini tutarken resmedilmiştir. Bilindiği gibi portakal çiçeği, masumiyeti, karşılıklı aşkı, bereketi ve evliliği sembolize eden bir çiçek olup bu sebepten dolayı da düğünlerde ve Avrupa resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır (Hall, 1996, s. 153; Webster, 2006, s. 70; Segal, 2020, s. 38, 56). Resim 26'da Jacques- André- Joseph Aved'in 'Sainte- Maure Markizi, Marie de Guerin' ve Görsel 84'te Jean- Baptiste Greuze'un 'Türk Kıyafetli Maskeli Balodaki Hanım' isimli tablolarındaki figürlerin ellerinde de görülen bu çiçeğin, bu resimde evliliğe yapılan sembolik bir gönderme olarak kullanılması kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca tabloda, bu çiçekleri tepsi ile düşese doğru uzatan figürün Eros olduğu görülmekte, bu da sanatçının Eros'u düşesin evliliğe olan isteksizliğini gidermek ve evli çiftin birbirlerine derin bir aşk ile bağlanmalarını sağlamak adına resme yerleştirmiş olabileceğini akıllara

getirmektedir. De Troy, resimlerinde mitolojik ögeler kullanmayı seven bir isim olduğu için düşesin evliliği ile ilgili oluşan toplumsal düşünceleri de Eros figürü ile seyirciye yansıtmış olabilir.

Egzotik hayvanların eserlerle hiç ilgisi olmamasına rağmen sanki bir dekormuşçasına tabloya ilave edilmeleri, Avrupa resimlerinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Resim 30'da Jeaurat'ın 'Sarayda Kahve İçen Kadınlar' tablosunda ve Resim 31'de Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller'in 'Türk Hareminden Bir Sahne' isimli eserinde de karşılaştığımız, resimde maymun kullanımı ile gerçekleştirilen bu uygulama, genelde ressamların Doğu mistizmine yaptığı bir gönderme olarak algılanmaktadır. Bu resimde de, De Troy'un esere yine bir maymun yerleştirerek faydalandığı bu uygulama, bilinçli olmama ihtimaline rağmen yine de görsel olarak seyircinin zihninde Doğu'nun canlandırılması fikrini uyandırmıştır.

Çalışmamızda, Resim 19'da Jonathan Richardson'ın 'Türk Giysileri İçinde Leydi Mary Montagu ve Peyk' ve Resim 28'de 'Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty'nin 'Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame du Barry' isimli eserlerinde de görüldüğü gibi Avrupa resimlerinde sıkça ana karakter olan önemli kadın şahsiyetin hemen yanında ya da arkasında ona hizmet eden bir yardımcının bulunduğu görülmektedir. Genelde de bu yardımcıları siyahi tenli, 'Afrika' üzerinden Doğu kavramını çağrıştıran karakterlerdir. Fakat Resim 55'te, De Troy aynı uygulamayı daha farklı bir karakter ile sağlamıştır. Bu sefer, figüre Osmanlı sultan giysi geleneğinin bir parçası olan sorguçla zenginleştirilen bir başlık takmış ve bir anlamda figüre bir Türk kimliği kazandırmıştır. Resmin, Karlofça Antlaşması gibi Osmanlı tarihinde şartları oldukça ağır olan bir antlaşmanın arefesinde yapılmasından ve Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflama sinyallerinin Avrupa toplumunda hissedilmeye başlamasından dolayı muhtemelen Avrupa algısında hizmet eden kişilerin Afrikalılar yerine Osmanlılardan seçilmiş olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, zihinlerde sorguç kavramının sadece Türklere atfedilemeyeceği, başka farklı toplumlarca da bu kavramdan faydalandığı gibi bazı düşünceler oluşabilir. Avrupa'da kullanılan başlıkları zenginleştirmek için sorguç

kavramından daha farklı tüylü aksesuarlar tercih edilmekte olup bu aksesuarların kaynağının da yine Doğu kökenli olduğu bilinmektedir. Safevi, Babürlü, Timurlu ve Osmanlı gibi başlık kullanmayı tercih eden pek çok Türk ve müslüman toplumda, sultanların ve şehzadelerin başlıklarını sorguçla süsledikleri bilinmektedir (Tarım Ertuğ, 2009, s. 379). Dolayısıyla sorguç sadece Türklerle özdeşleşen bir olgu değildir fakat 17. yüzyılda ‘Doğu’ ile ilgili neredeyse her konu Türkler üzerinden Avrupa’ya geçtiği için sorguç kavramının da Avrupa’ya Türkler aracılığıyla tanıtıldığı ve Türklerle özdeşleştirilen bir kavram olduğunu düşünmek hiç de yanlış olmasa gerektir. Ayrıca, bu resimden esinlenilerek yapıldığı açık olan Jean-Baptiste Santerre (1650- 1717) imzalı Burgonya Düşesi Marie-Adélaïde de Savoie’nin (1685- 1712) portresinde (Görsel 181) ve François Albert Stiémart (1680- 1740) imzalı Fransa Kraliçesi Marie Leszcynska’nın (1703- 1768) portresinde (Görsel 182), sorguç kullanan benzer figürlerin çaprastlı giysilerinin, sarıklarının ve destarlarının daha çok Osmanlı geleneğini anımsatması da bu resimdeki figürün taktığı sorgucun Türk kavramından yola çıkılarak imgeleştirildiği kanısını güçlendirmektedir.



Görsel 181: Jean-Baptiste Santerre, Burgonya Düşesi Marie-Adélaïde de Savoie’nin Portresi, tüyb, 275x 184 cm, 1709, ©, Museum of the History of France (Versay), Paris (Fontijn, 2006, s. 161).

Paris'te yaşayan, Fransız bir ressam olan ve XIV. Louis'nin (1643- 1715) ressamlığını üstlenen Santerre'in⁴⁰⁷ (D' Anvers, 1889, s. 290), Flaman etkisini, özellikle Rembrandt, Rubens ve Van Dyck üzerinden Fransız resmine aktaran ilk isim olduğu düşünülmesinden dolayı (Brookner, 1972, s. 38; Breme, 1996, s. 789; Felici, 2000, s. 913), Fransız resminde sonraları moda haline gelecek olan Flaman resmindeki kurgusal ve alegorik portreleri birleştirerek farklı bir stil ortaya çıkarma kavramını geliştirdiği bilinmektedir (Breme, 1996, s. 789; Leymarie, 1961, s. 62). Bu noktada, Santerre'in bu özelliğini 'Burgonya Düşesi Marie-Adélaïde de Savoie'nin Portresi' isimli eseri (Görsel 181) göz önünde bulundurularak Resim 55'in sanatçısı De Troy'dan ilham alarak gerçekleştirdiği söylenebilir.

Santerre'nin portrelediği Düşes Marie-Adélaïde (Görsel 181), XV. Louis'nin annesi, Görsel 182'de tasvir edilen Marie Leszczyńska'nın kayınvalidesi, Resim 10'da bahsi geçen Marie Adelaide'nın da babaannesidir (Williams, 1909, s. 465). Bu aile bireylerinin betimlendiği pek çok eserde döneme uygun olacak şekilde Türk imgelerinden faydalandığı görülmektedir. Dolayısıyla, tarih de göz önünde bulundurulduğunda, Resim 55'teki figürün öteki görsellerdeki (Görsel 181, 182) tüm diğer aile bireylerinden yaşça büyük olması yani bu resmin diğer görsellere göre daha erken tarihli olması sebebiyle bu portrede daha az belirgin hatlara sahip, daha düşsel, daha kurgusal hatlı bir Türk imgesi kullanımı görülmekte olup Türk kavramı, yıllar ilerledikçe diğer aile fertlerine ait diğer görsellerde daha belirgin bir hale dönüşmüştür. Bu noktada, bu örnekler, aynı pozdaki bir örneğin yıllar içindeki değişimini, içinde barındırdığı Türk imgesinin değişim evresini gözler önüne sermesi açısından oldukça önemlidir. Bu resim, yıllar içinde Avrupa'daki Türk etkisinin basamak basamak daha bariz hale geldiğini ve dolayısıyla Türk kavramının resimlerde daha belirgin bir şekilde hissedildiğini kanıtlamaktadır. Görsel 182'de Marie Leszczyńska'nın, Görsel 181'de betimlenen kayınvalidesini örnek olarak yaptırdığı portresinde bulunan peykin seyirciye tam olarak bir Osmanlı figürü izlenimi sunması ve Resim 10'da torun Marie Adelaide'nın tam bir Türk kızı şeklinde

⁴⁰⁷ Jean- Baptiste Santerre ile ilgili ayrıca bkz. Berg, A., Ellery (1884). *The Drama, Painting, Poetry, and Song*. New York: P. F. Collier Publisher, 488.

betimlenmesi, bu resimlerin yapılış yıllarının diğerlerine göre daha ileri tarihli olmasından kaynaklanmaktadır. Resim 10’da bahsi geçen torun Marie Adelaide’in portresinin ilk bakanın Avrupalı bir figür olduğunu anlayamayacağı kadar Türk’e ait bir tasarımla gerçekleştirilmesi, Türk imgesinin Avrupa’daki kronolojik yolculuğunun ne kadar yol aldığını göstermektedir.



Görsel 182: François Albert Stiémart, Fransa Kraliçesi Marie Leszczyńska’nın Portresi, tüybu, 198x 147 cm, 18. yy, ©, Versay Sarayı Müzesi, Paris, 2022 (Versay Sarayı Müzesi yönetiminden).

Kurgu bağlamında aynı olan bu üç resimde, karakterlere bağlı olarak değişkenlik gösteren ufak tefek farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, seyirciye eserlerin gerçekleştirildikleri mekanların birbirlerinden farklı olduğu izlenimi sunulmaktadır. Resim 55’te arka planda antik dönem heykeli ile zenginleştirilmiş bir havuz varken Görsel 181’de arka planda bir aslan heykeli, Görsel 182’de ise bir sfenks görülmektedir. Bu nedenle de seyircide mekansal olarak resimlerin farklı çalışıldıkları hissi uyanmaktadır. Ayrıca, Marie Leszczyńska’nın betimlendiği tabloda figürün kraliçe olması sebebiyle yanındaki mitolojik karakterin çiçek yerine bir taç taşıdığı görülmektedir. Bu tarz sembolik ya da mekansal farklılıkların dışında bu üç resmin aynı şekilde resmedildikleri açıktır. Dolayısıyla da Görsel 181’de ve Görsel 182’de çok bariz bir şekilde görülen peyk üzerinden verilen Türk imgesinin Resim 55’e de uyarlanabileceği nettir. İki görselin, Resim 55’i örnek alarak yapıldığı düşünüldüğünde, iki görselin Avrupalı ressamlarının Batılı gözüyle Resim 55’e baktıklarında gördükleri peyk kavramı Türk’ten oluşmaktaymış ki kendi eserlerine

bu algıyı yansıtarak kendi dönemlerinin Türk peykini yerleştirmişler. Buradan hareketle, Batılı imgelemlerle Türk göndermesi yapan Resim 55'teki sorguç takan figürün Türk ile özdeşleştirilip özdeşleştirilemeyeceği sorunsalı tamamen çözüme kavuşturulmuş olmaktadır.

Avrupalı sanatçıların tuvallerinde, ufak bir imge ile bile etkisini hissettirebilen Türk etkisi, Resim 56'da da kendisini küçük ayrıntılara saklayarak belli etmektedir (Resim 56).





Resim 56: Anonim⁴⁰⁸, Romen Fedorowicz Sanguszko (Roman Fedorowicz Sanguszko), tüyb, 183,5 x 112,5 cm, yak. 17. yüzyıl, © Muzeum Okrgowe w Tarnowie, Tarnw, Polonya, 2020 (Muzeum Okrgowe w Tarnowie Müze yönetiminden).

⁴⁰⁸ Bu tablonun ressamının adı tam olarak bilinmemesine rağmen Jasienski, resmin Polonyalı bir ressam tarafından yapılmış olma ihtimalinden bahsetmiştir (Jasienski, 2014, s. 175).

Polonya ve Macar kıyafetlerini Türk unsurlarıyla harmanlayan bu portrede (Jasienski, 2014, s. 174) ressam, Fedorowicz Sanguszko'yu⁴⁰⁹ ayakta, sol ayağı sol tarafa doğru hafif aralanmış ve sağ elini de beline koymuş bir şekilde tasvirlemiştir. 'Kontraposto' olarak adlandırılan, heykel ve resim sanatının klasik duruşuna benzeyen bu pozdan (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 136) dolayı figürün bedeni, sol ayağının döndüğü yöne doğru hafif dönme eğilimi gösterirken, gözleri doğrudan seyirciye bakmaktadır. Sol eli ile ise resimde çok net bir şekilde seçilemese de kılıcının⁴¹⁰ kabzasını tutmaktadır.

Polonya'nın geleneksel giysilerinde Türk ve Orta Asya etkisi oldukça yoğun hissedilmekte olup bu etkiyi bu tabloda figürün sadece kıyafetlerinde değil, silahlarında da görmek mümkündür. Sanguzsko, üzerine dizinde biten, uzun kollu, boğazlı, desenli ve oldukça soluk gri renkli bir 'zupan'⁴¹¹ giymektedir. Onun üzerinde de ayaklarına kadar uzanan, kırmızı kadifeden, iliklenmemiş yakasından iç kısmındaki siyah kürkü görünen ve bu kısımdan göbeğine kadar inen, Jasienski'ye göre altından, 'meşe palamudu şeklindeki kopçalarla' birleştirilmiş bir 'kontusz'⁴¹² bulunmaktadır (Jasienski, 2014, s. 174). Kontusz olarak adlandırılan bu giyside,

⁴⁰⁹ Hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız Fedorowicz Sanguszko'nun (1571- ?), sadece Ortodoks Rum asilzadesi ve askeri bir komutan olduğu bilinmektedir (Jasienski, 2014, s. 174).

⁴¹⁰ Jasienski, bu kılıcı, Lehçe'de 'karabela' olarak adlandırılan kılıca benzetmektedir (Jasienski, 2014, s. 174). Karabela olarak bilinen bu kılıçlar, dışa doğru hafif bir kavis çizmektedirler (Ö., H. Çetin, 2011, s. 422). Karabela teriminin nereden geldiği ile ilgili çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Örneğin, 19. yüzyılda Avrupa ve İran'nın politik ve ticari yakınlaşmaları sonucunda Pers kültüründen alındığını düşünenler vardır. Fakat bu kılıcın Avrupa'da yoğun şekilde 17. yüzyılda görülmesi, bu fikri çürütmektedir. Bir başka tez ise; karabelanın köken olarak İzmir yakınlarındaki Karabel isimli bir yerden geldiğidir fakat bu tezi de çürüten Irak'ta Kerbela isimli bir kentin olmasıdır (Toichkin, Khorasani, 2016, s. 182). Çalışmamızda daha önce de değinildiği gibi Yakındoğu'da ortaya çıktığı düşünülen bu kavisli kılıçların, Hindistan'da, İran'da ve Memlûklerde de kullanımı görülmesine rağmen bu kılıçlar, genelde Türk kılıcı olarak bilinmektedir (Bozkurt, 2002, s. 406).

⁴¹¹ Zupan, İran ve Türk kökenli olduğu düşünülen bir Polonya yerel giysisidir (Aktaran: Splawski, 2013, s. 26).

⁴¹² Ön kısmı bir dizi dekoratif düğme ile zenginleştirilen, Lehçe'de 'kontusz' olarak geçen bu giysinin Polonya giysi geleneğine Türklerdeki 'kontoştan' geçtiği kabul edilmektedir (Aktaran: Splawski, 2013, s. 26). Fakat Pakalın, tam aksine 'kontoş' kelimesinin Türkçe'ye Macarcadan geçen bir tabir olduğu düşüncesindedir (Pakalın, 1993b, s. 293). Çalışmamızda daha önce de belirttiğimiz gibi Türk giysi geleneğinde, uzun kollu kaftanlar için kontoş terimi kullanılırken, kısa kollu ve takma kolları olan kaftanlar için kapaniçe kelimesi tercih edilmektedir (Koçu, 1969, s. 144- 145, 158). Burada 'kontusz' olarak isimlendirilen bu giysinin kısa kollu ve takma kollarının olması, bizi Türklerdeki kapaniçe fikrine götürmektedir.

Jasienski'nin deyimiyle 'meşe palamudu şekilli kopçalarla' çevrelenmiş kısa kolun arkasından çıkan, kumaştan yapılmış, figürün kolunu rahat hareket ettirmesini sağlayan, kanada benzeyen ve muhtemelen Türk giysi geleneğindeki kapaniçe kavramına gönderme yapan takma kollar⁴¹³ bulunmaktadır. Figür ayağına sarı renkli deriden, dize kadar uzanan bir çizme giymiştir. Dziubiński, bu çizmelerin toplu olarak Osmanlı İmparatorluğu'ndan ithal edildiğini belirtmektedir (Aktaran: Jasienski, 2014, s. 174).

Figürün hemen sağ üst tarafında, kırmızı üzerine sarı ile boyanmış, şaha kalkan bir at üzerinde, sağ elindeki kılıcını havaya kaldıran ve sol eli ile kalkanını tutan bir savaşçı resmedilmiştir. Bu tasvirin üzerinde Avrupalı kralların taç sembolü bulunmaktadır. Litvanya Büyük Düklüğü'nün (1236- 1795)⁴¹⁴ bayrağında ve armasında da aynı savaşçı tasvirlenmiş olup düklüğün armasında bu savaşçıya ek olarak Resim 56'da betimlenen kral tacı aynı şekilde savaşçının üzerine yerleştirilmiştir. Jasienski'ye göre; figürün sol arka kısmındaki masanın üstüne altın ve mücevherlerle bezeli, ithal edilmiş ya da Osmanlı modellerinden taklit edilerek Polonya'da yapılmış, törensel 'bozdoğan gürzü'⁴¹⁵ yerleştirilmiştir (Jasienski, 2014, s. 174).

Resimde figür sol tarafa doğru dönme hareketi yaptığından ressam ışığı figürün sağından göndermiştir. Bu nedenle, figürün yüzünün sağ tarafı aydınlıkken sol tarafı oldukça karanlıktır. Resim, soluk ve cansız görülmektedir. Sanatçı, bu solukluğu

⁴¹³ Görsel bir şıklık sağlayan ve hareket kabiliyetini arttıran bu takma kollara Lehçe'de 'pas kontuszowy' denilmektedir. Turnau, kanada benzeyen, Polonya ve Litvanya asilzadelerinin giysilerindeki ayırt edici bir ayrıntı olan bu kolların, Pers modellerden, 'kontusza' uyarlandığını iddia etmiştir (Aktaran: Splawski, 2013, s. 26). Fakat, o dönemdeki adıyla Lehistan'da daha önce incelediğimiz örneklerin de ışığında özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda yoğun bir Türk etkisinin görülmesi, bu takma kollu giysinin kapaniçeye yapılan bir gönderme olduğu fikrini desteklemektedir.

⁴¹⁴ Bugünkü Polonya'nın büyük bir bölümünü elinde bulunduran, dönemin önemli gücü Lehistan-Litvanya Büyük Düklüğü için bkz. Rowell, S., C. (1994). *Cambridge Studies in Medieval Life & Thought Lithuania Ascending A Pagan Empire Within East- Central Europe, 1295- 1345*. New York: Cambridge University Press, 289- 290.

⁴¹⁵ Gürz ve bozdoğan gürzü ile ilgili bkz. Acar, Şinasi, Özveri, Murat (2018). Osmanlı'da Savaş ve Spor Topuzları. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 19 (2), 240- 264; Çoruhlu, Tülin (1996). Gürz. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14, 327- 328. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

figürün üstüne sıcak bir renk olan kırmızı giydirerek kırmaya çalışsa da pek başarılı olamamıştır. İç mekan tasarımı olan tablonun arka fonunda siyah renk tercih edilmiş, resmin alt kısmına doğru siyah zemin üzerine beyazla gölgelendirmeler yapılmıştır. Bu da seyircide zaman zaman eserin açık bir formla, lekesele olarak çalışıldığı algısını uyandırmıştır. Renklerdeki donuk ifade, portrenin geneline yansımış ve tabloyu oldukça karamsar bir ruh haline büründürmüştür. Üzerine, bir de tablonun portre olması eklenince, eser rutininden çıkamamıştır.

Tabloya ilk bakıldığında, net çizgilerle görülen bir Türk teması içermemekte ancak eser, derinlemesine incelendiğinde Türk'e gönderme yapan imgeler barındırmaktadır. Seyirci, figürün üzerindeki Jasienski'nin kontusz olarak adlandırdığı kapaniçeyi andıran üstlüğe baktığında, ilk izlenim olarak Osmanlıların giydiği kapaniçelerin genel tarzına pek benzetemese de Avrupalı sanatçının, zihninde canlandığı Türk'e ait bazı kavramların düşsel ifadelerinin bir tezahürü olarak tuvaline bu kavramları kafasında kurguladığı gibi yansıtmasından dolayı kapaniçeyi bu şekilde resimlemiş olduğu hissine kapılabilmektedir. Ya da o dönemde özellikle Türk etkisinin yoğun yaşandığı Lehistan'daki bazı çadır örneklerinde görüldüğü gibi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 76), bu kapaniçe tarzı giysilerin de orada üretilmiş olabileceği bu yüzden de kapaniçe tasarımına bir Avrupalı bakış açısıyla farklı bir soluk getirilmiş olabileceği düşünülebilir. Çoğu kişi tarafından anonim bir tablo olduğuna inanılan bu eserin Jasienski'ye göre Polonyalı bir sanatçı tarafından yapılmış olduğu iddiası (Jasienski, 2014, s. 175) da bu fikri destekler niteliktedir.

Ayrıca, yaklaşık olarak 1682 yılına tarihlendirilen, Resim 56'ya çok benzeyen bir pozda Sultan IV. Mehmet'in (1648- 1687)⁴¹⁶ portrelendiği bir başka anonim⁴¹⁷

⁴¹⁶ Bu tablodaki figürün kim olduğu ile ilgili çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Bunlardan ilki, bu figürün bir Osmanlı ileri geleni olduğudur. Fakat sonra, Marjeta Ciglencečki, bu figürün Turquerie koleksiyonu için bu resmi ısmarlayan Herberstein Kontu Johann Joseph olabileceği ve kontun Türk giysileri içinde betimlenmiş olabileceği ihtimalini savunmuştur. Bu yüzden, bu tablo 2000 yılında İstanbul'da 'IV. Mehmet Kılığında Johann Joseph Herberstein' adıyla sergilenmiştir. Fakat daha sonrasında, genel olarak kabul gören görüş, bu figürün IV. Mehmet olduğudur (Grothaus, 1987, s. 280; Ciglencečki, 1999, s. 64).

⁴¹⁷ Anonim bir eser olduğu bilinen bu tablonun bazı kaynaklarda İstiryalı bir ressam tarafından yapıldığı ifade edilmiştir (Grothaus, 1987, s. 280; Ciglencečki, 1999, s. 64).

eserde (Görsel 183) de Resim 56'daki kapaniçeye oldukça benzeyen takma kollu, kırmızı bir kapaniçe görülmektedir. İstiryalı⁴¹⁸ olduğu ve bu eseri Polonya'da yaptığı tahmin edilen bu görselin ressamının (Grothaus, 1987, s. 280; Ciglenceki, 1999, s. 64) ve Polonyalı olduğu düşünülen Resim 56'nın ressamının (Jasienski, 2014, s. 175), aynı sanat çevresinde gerçekleştirdikleri bu çalışmaların birbirlerinden etkilendikleri düşünülebilir. Birbirlerine figürlerin duruşu ve ifade ediliş tarzları bağlamında oldukça benzeyen bu örneklerin, yakın tarihte ve aynı topraklarda yapılmaları da bu benzerlikte muhtemelen rol oynamıştır.



Görsel 183: Anonim, Sultan IV. Mehmet'in Portresi, tüyb, 255x 155 cm, yak. 1682, ©, Ptuj Ormož Bölge Müzesi, Slovenya (Vidic vd. (haz.), 2005, s. 213).

Avrupa'da, özellikle Polonya ve Macar giysilerinde Türk etkisinin görüldüğü bilinen bir gerçektir. Macar sınır kalelerinde görev yapan askerler, mektuplarında, Türklerin kendilerine hazır 'pardösüler' gönderdiklerini sık sık ifade etmişlerdir. Macar aristokratların giydiği 'dolman' denilen giysiler ile Osmanlı kaftanlarının neredeyse aynı olmaları da bu düşüncüyü desteklemektedir (Ács, Fodor (ed.), 2017, s. 255). O dönemde, Polonya'daki ve Macaristan'daki Türk etkisi sadece giysilerle sınırlı değil, giysi ile alakalı olabilecek tekstil ve dokuma kapsamına giren herşeyde

⁴¹⁸ Adriyatik Denizi'nin kuzeybatısında yer alan İstirya Yarımadası, Hırvatistan, Slovenya ve İtalya arasında pay edilmiştir (Nijman vd., 2020, s. 187).

yoğun olarak kendisini göstermiştir. Sándor Tákáts, bir çalışmasında şu cümleleri kullanmıştır:

“Macaristan’daki Osmanlılardan en pahalı kumaşları aldık. Yakalanan Türk kızları (bulya), kadınlarımıza işlenmiş altın ve gümüş iplikli Türk nakışı öğretirlerdi. Bu yüzden her kalemizde Türk bulyaları bulunurdu” (Tákáts, 1926, s. 22).

Tákáts’ın ifadelerinden bazı Macar aristokratların evlerinde bulya⁴¹⁹ denilen, nakış işlemeyi bilen Türk kadınlarının bulunduğu anlaşılmaktadır. O dönemde ‘Türk işi’ olarak da geçen Türk işlemleri Macar ve Erdel bölgesinde oldukça yaygın olarak kullanılmakta olup, bu bölgedeki kaynaklarda Türk peşkirlerinin de o dönemde oldukça moda oldukları öğrenilmektedir. Bulyalardan öğrendikleri nakışları kendileri de uygulayan Macar kadınların nakışları, o kadar Anadolu’da ya da İstanbul’da işlenen örneklerle benzetilmektedirler ki bu nakışlar birbirlerinden neredeyse ayırtılamamaktadırlar (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 49- 51). Hatta Lászió bu konu ile alakalı olarak, Osmanlılarda önemli bir yere sahip olan işlemeli peşkir verme geleneğinin Macarlar tarafından da benimsendiğini ifade etmiştir (Lászió, 2002, s. 7. 10). Erdel ve Macaristan bölgesinde, 17. yüzyıldan itibaren, bu işlemeli peşkirler gündelik yaşamda kullanılır olmuş ve soylu kişiler, ellerinde Osmanlı tarzındaki çiçeklerle bezeli bu ‘Türk işi’ mendillerle kendilerini resmettirmişlerdir (Görsel 184). Hatta ölen kişilerin ellerinde bu işlemeli mendillerle cenaze portreleri bile yapılmıştır (Görsel 185) (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 51- 54).

⁴¹⁹ Bulya kelimesinin sadece nakış işlemeyi bilen Türk kadınları için kullanılmadığı, ‘bulya keteni, bulya gömleği ya da ceketi’ gibi kavramlarla birlikte kullanıldığını düşünenler de vardır (Radvánszky, 1986, s. 140; Thaly, 1873, s. 147). Atasoy ve Uluç ise, bulya kelimesinin sadece Türk nakışçı kadınlar için kullanıldığını düşünenlerden olup, *Osmanlı Kültürünün Avrupa’daki Yansımaları* isimli çalışmalarında, bu nakışçı kadınların Macar ve Erdel asilzadelerinin malikanelerinde çalıştıklarını yinelemiş, bulyaların alınıp satıldıklarından ve bazen de ganimet olarak istendiklerinden bahsetmişlerdir. O dönemin yerel kaynaklarında sıkça değinilen bulya kavramı ile ilgili olarak Atasoy ve Uluç, 1596 yılında, Macar soylularından Kont George Thurzó’nun (1567- 1616) eşine yazdığı mektupta, eşinin çok hoşuna gideceğini umduğu, iyi nakış işleyen bir nakışçıdan bahsettiğini de belirtmişlerdir (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 49). Gervers de 1641 yılında Igoly pazarında bir grup bulyanın satıldığını ifade ederek içlerinden ‘Salı’ adlı bulyanın 81 talere, ‘Hazine’ ismindekinin ise 16 talere satıldığına değinmiştir (Gervers, 1982, s. 20- 21).



Görsel 184: Anonim, Löcseli Bir Kadının Portresi, tüyb, 94, 5x 78, 5 cm, 1641, ©, Macaristan Ulusal Galerisi, Budapeşte (Buzási, Galéria, 1984, s. 131).



Görsel 185: Anonim, Gáspár Illésházy'nin Cenaze Portresi, tüyb, 135x 235 cm, 1648, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).

Görsel 184'te ve Görsel 185'te görülen, bulyaların yaptığı, 'Türk işi' nakışları andıran bu işlemelerin ister Macarlar tarafından ister bulyalar tarafından yapılmış olsun Türk mendillerindeki nakışlara oldukça benzedikleri açıktır. Görsel 186'da Liotard tarafından yapılmış 'İstanbul'da İşlemeli Eşarp Takan Kadın' tablosunda görülen Türk topraklarına ait olduğunu düşündüğümüz mendilin işlemelerine dikkatlice bakıldığında, Görsel 184'teki ve Görsel 185'teki işlemelerle olan benzerliği de bu etkileşimi kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla o dönemde, özellikle Macar ve Erdel bölgelerinde, gerek giysilerde gerekse mendil gibi küçük çaplı tekstil ürünlerinde, Türk etkisinin görüldüğü net bir şekilde bu örneklerle de desteklenmektedir.



Görsel 186: Jean Etienne Liotard, İstanbul'da İşlemeli Eşarp Takan Kadın, kara kalem, 210x 135 cm, 1738- 1742, ©, Louvre Müzesi, Paris (Kadıoğlu, 2020, s. 47).

Avrupa resimlerindeki Türk etkisinin, resme bakıldığında hemen anlaşılmayıp sadece birkaç imge yoluyla hissettirilmesi durumunun Resim 56'daki kapaniçe ve bozdoğan güzü ile karşıdakine geçirildiği görülmektedir. Kapaniçesiyle bozdoğan güzü ile küçük ayrıntılarda da olsa Türk göndermeli imgelere sahip bu resimdeki gibi ufak ayrıntılarla zihinlerde Türk etkisi uyandıran bir diğer eser de 'Belshazzar'ın⁴²⁰ Ziyafeti' isimli eserdir (Resim 57).

Bu tablonun ressamı olan Rembrandt'ın⁴²¹ Rubens gibi içinde doğulu figürler barındıran pek çok gravürü ve resmi vardır. Bunlardan biri olan 'Belshazzar'ın Ziyafeti' isimli resmin konusu, Eski Ahit'in Danyal Kitabı'ndan alınmıştır. Kitabın, Belshazzar'ın krallığının son günleri ile ilgili ipuçları verdiği beşinci bölümünün bir kısmında (Gruenthaner, 1949, s. 406; Bomford vd. 2006, s. 110), Belshazzar'ın sarayında verdiği, bu resimde de bir kesiti görülen, ziyafete değinilmiştir. Ziyafet sırasında, Belshazzar, babası Nebukadnezzar'ın Kudüs'teki Musevi tapınağından getirdiği altın ve gümüş kaseleri, şarap ikramı için kullanmıştır (Bomford vd., 2006, s. 110). Bu kutsal kaplardan şarap içerek pagan tanrılara dua ederken aniden gökten, bedeni olmayan bir el belirmiş ve sarayın duvarına "MENE, TEKEL ve PARSİN"⁴²²

⁴²⁰ Babil prensi olan Belshazzar'ın (MÖ 580- MÖ 539), Nebukadnezzar'ın oğlu olmadığı ile ilgili fikir öne sürenler olmasına rağmen (Gruenthaner, 1949, s. 415- 420) tarihçiler arasındaki genel kanı, Belshazzar'ın, Babil İmparatorluğu'nu kuran kral Nebukadnezzar'ın (Kurt, 2006, s. 425) oğlu olduğudur (Akdeniz, 2017, s. 705). Bazı dillerde Baltasar ve Balthasar olarak da bilinen Belshazzar'ın, Eski Ahit'in Danyal kitabında adı geçmekte olup (Shea, 1982, s. 134) Babil'in kralı olduğu dönemde Persler ile ciddi çatışmalar gerçekleştirdiği de bilinmektedir (Gruenthaner, 1949, s. 419).

⁴²¹ Ünlü Barok ressam Rembrandt Harmensz van Rijn (1606- 1669), zengin bir değirmencinin çocuğu olarak Hollanda'nın Leiden şehrinde dünyaya gelmiştir. Eğitimi boyunca resim çizmeyi çok seven Rembrandt, üniversiteye yazılmasına rağmen ressamlığı seçerek eğitimini yarıda bırakmıştır (Gombrich, 1999, s. 420). Hollanda'nın en büyük ressamı olarak anılan Rembrandt'ı, Rembrandt yapan asıl gravürcülüğüdür (Altuna, 1970, s. 98; Öncel (ed.), 2004, s. 50). Gravürlerinde portre, kompozisyon ve özellikle de İncil'den alınan konuları çalışmıştır. Gravürcülük sanatını zirveye taşıyan isim olarak Rembrandt, bu sanatın bugünkü önemini kazanmasını sağlamıştır (Altuna, 1970, s. 100- 101). Gravürcülükteki başarısını resimlerine de taşıyan sanatçı, bir ışık gölge ressamı olarak anılmaktadır (Öncel (ed.), 2004, s. 50). Rembrandt, ışık ve gölgeyi bir amaçtan çok, etkili sahneleri resimlerken sahnelerin dramatikliğini arttırmak için bir araç olarak kullanmıştır (Gombrich, 1999, s. 424; Öncel (ed.), 2004, s. 50). Rembrandt'ı ölümsüzleştiren nokta, konuyu anlatış tarzı olup Rembrandt sayesinde ele alınan konular, onun üslubuyla Altuna'nın deyimiyile 'plastik bir senfoni' haline dönüşmüştür (Altuna, 1970, s. 112).

⁴²² Bu kelimeler, Aramca ölçü ve para birimi isimleridir (Akdeniz, 2017, s. 705). 'Mene', bir para birimi, 'Tekel', İsrail'in para birimi olan şekelin farklı bir söylenişi, yarım anlamına gelen 'Parsin'

yazmıştır. Resim 57'deki konu incelendiğinde de Rembrandt'ın Eski Ahit'te geçen bu konuyu aynen resmine aktardığı anlaşılmaktadır. Dinsiz bir zorbayı sembolize eden Belshazzar karakteri, Rembrandt tarafından Katolik İspanyolların, Protestan Hollanda üzerindeki baskı ve zulmünü göstermek için seçilmiş olup (Elveren, 2016, s. 31), resim genel anlamda Rembrandt'ın mezhep savaşlarına olan karşı tutumunu ve başkaldırısını göstermektedir.

Bu tabloda, ressam resmin merkezine ilahi bir ışıkla aydınlanmış hissi uyandıran, yeşil çaprastlı, gri elbisesini beline bağladığı kuşakla tamamlayan ve başına da Rembrandt tarzı, beyaz bir türban takan Belshazzar'ı yerleştirmiştir. Sanatçı, bu türbanı da siyah taşlarla bezeli, sarı bir taç⁴²³ ile zenginleştirerek, karakterin bir kral olmasına gönderme yapmıştır. Belshazzar'ın taktığı taç gibi metal görünümlü bir tokayla süslenen ve bir püskülle zenginleştirilen bu türban modeli, ressamın başka resimlerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır⁴²⁴. Belshazzar'ın işlemeli, içi kahverengi kürklü pelerininin⁴²⁵ iki yakası, göğsünün üzerinde bir

de Feres, Farsin yani Pers kelimesi ile bir sözcük oyunu sonucu türetilen bir kelimedir (Akdeniz, 2017, s. 705). Belshazzar'ı oldukça tedirgin eden bu kelimelerin ne anlama geldiğini kraliyette kimse anlayamamış, sadece Musevi olan Daniel, bu kelimeleri yorumlayabilmiştir. Ona göre; Allah'a karşı gelen Belshazzar'ın babasının, başına gelenler Belshazzar'ın da başına gelmiş, Allah tarafından gönderilen bu el, Belshazzar'ın krallığını sona erdirerek ülkesinin Medler ve Persler tarafından paylaşılmasına sebep olmuştur (Aktaran: Akdeniz, 2017, s. 705).

⁴²³ Rembrandt resimlerinde bolca kral tasviri yaptığı için taç kullanmayı seven bir ressamdır. Gözyaşlarını perdeye silen Kral Saul ve arp çalarak onu teselli eden David resminde Rembrandt, bu taca benzeyen fakat daha mütevazı bir şekilde sunulan bir tacı kullanmışsa da 'David ve Uriah' resminde kullandığı taç, Belshazzar'ın taktığı taçla paralellik göstermektedir. Saul ve David tablosu için bkz. Gordenker, E.,S., Emilie and Noble, Petria (2013). Rembrandt's 'Saul and David' at the Mauritshuis: A Progress Report. *Journal of Historians of Netherlandish Art (JHNA)*, 5 (2), 2. David ve Uriah tablosu için bkz. Lang, David (2010). *Macs in the Ministry*. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 134.

⁴²⁴ Bu konu ile ilgili örnekler için bkz. Swan, Claudia (2013). Lost in Translation: Exoticism in Early Modern Holland. In, *Art in Iran and Europe in the 17th Century: Exchange and Reception* (pp. 106). Zurich: Museum Rietberg; Schwartz, Gary (1985). Rembrandt's David and Mephiboseth: A Forgotten Subject from Vondel. In, *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective* (pp. 166). New York: Abaris Books; Gordenker, E.,S., Emilie, Noble, Petria (2013). Rembrandt's 'Saul and David' at the Mauritshuis: A Progress Report. *Journal of Historians of Netherlandish Art (JHNA)*, 5 (2), 2; Lang, David (2010). *Macs in the Ministry*. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 134. Rembrandt'ın türbanlı figürlerinin karşılaştırması için ayrıca bkz. Yeager-Crasselt, Lara (2020). Man in Oriental Costume (possibly the Old Testament Patriarch Dan). *The Leiden Collection Catalogue*, 2- 22.

⁴²⁵ Figürlerin pelerin yakalarının birbiriyle bir aksesuar yardımıyla ya da doğrudan tutturulması, Batı sanatında sultanlara gönderme yapmaya çalışan bazı resimlerde sıkça tercih edilmiştir. Osmanlı

mücevherle birbirine ulanmış ve bu mücevherden çıkan uzun bir zincir, Belshazzar'ın kol altına doğru dolanmıştır. Göğsündeki broşu andıran ve alt kısmına bir zincir eklenen bu mücevher, saçına taktığı aksesuarlar ve kulağındaki ters ay şeklindeki küpe, figüre oldukça zengin bir hava katmıştır. Ayakta resmedilen figür, sağ eliyle masadan destek alırken, sol elini de arkada aniden beliren ışığın parlaklığını gölgelemek için ışığa doğru uzatmıştır.



Resim 57: Rembrandt Harmensz van Rijn, Belshazzar'ın Ziyafeti, tüybu, 167, 6x 209, 2 cm, yak. 1635, ©, National Gallery, Londra (Zell, 2002, s. 60).

sultanlarının portrelerine bakıldığında ise, Avrupa etkisinin Osmanlılarda yoğun olarak hissedilmeye başlandığı Lale Devri'ne kadar sultanların, genelde pelerin yerine kaftan tercih ettikleri, bu kaftanların bazılarının yakalarının da birbirlerine tutturularak pelerin şeklinde kullanıldıkları görülmektedir. Bu konu ile ilgili örnekler için bkz. Çetin, Ö., Hakan (2018). Ondokuzuncu Yüzyıla Ait Bir Kıyafet Albümü. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 87, 215, 216. Özellikle II. Mahmut'un (1808- 1839) getirdiği kıyafet değişikliği (Aysal, 2011, s. 7) ile pelerin kullanımının Osmanlı'da sıklaştığı ve bu pelerinlerin de çoğunlukla boyundan bağlanarak kullanıldıkları gözlemlenmektedir. Bu nedenle, 17. ve 18. yüzyıllarda, Batılı ressamın resimlerindeki pelerin uygulaması için Avrupa'daki din ve devlet adamlarının giyimlerinden esinlendikleri ve bunu kurgusal imgelemlerinin doğal bir sonucu olarak resimlerine aktardıkları yargısına ulaşabiliriz. Ayrıca orta çağ Avrupa giysilerinin ön kısımlarını kapatmak için bağcıklardan, iğnelerden ve broşlardan faydalanılırken, 16. yüzyıldan itibaren Avrupa modasında, Osmanlı giysilerinde sıkça karşılaşılan, düğmeler ile kullanılan, birbirlerine paralel sıralanmış, yatay bantlardan ve çapraştardan da faydalandığı görülmektedir (Himam, 2013, s. 111).

Belshazzar'ın hemen önünde omuzlarını açıkta bırakan turuncu elbisesi, bileklerine ve toplanmış saçına taktığı mücevherleri ile tasvirlenen kadın figür, ışığın etkisi ile yere doğru eğilmekte ve elinde tuttuğu kasedeki şarabı yere dökmektedir. Burada ressam, büyük ihtimalle Belshazzar'ın, babasının Kudüs'teki Musevi tapınağından getirdiği kutsal kaselerde (Bomford vd., 2006, s. 110), Musevi inancına göre yasak olan şarabı (Yıldırım, 2021, s. 496) ikram etme saygısızlığında bulunmasına gönderme yapmıştır. Ayrıca masanın üzerinde en önde bir tabağa yerleştirilen meyvenin özellikle üzüm olarak seçilmesi ve Belshazzar'ın sol elini dayadığı, dini ritüellerde kullanılan tasa benzeyen, bombeli bir tabağın masaya konulması da aynı amacı güçlendirmek amacıyla kullanılan alegorik göndermeler olmalıdır. Bir liturjik öge olarak kabul edebileceğimiz bu su tasının, ters çevrilerek seyirciye sunulması ise Belshazzar'ın dinsel kavramları farklı amaçlarla kullanarak, alaycı bir ifadeye bulunmasına ve dini inançsızlığına bir vurgu olarak kabul edilebilir.

Belshazzar'ın arkasında, ziyafet sofrasının diğer yanında, ikisi kadın, biri erkek üç tane daha figür bulunmaktadır. Sırtı seyirciye dönük olarak koltukta oturan kadın, boynuna taktığı iri taneli inci kolyesi, kulağındaki damla şeklindeki inci küpesi, kolları ve yakası beyaz dantelli siyah elbisesi ve çeşitli renklerdeki tüylerle donatılmış siyah başlığı ile dönemin Avrupa kadın modasını yansıtmaktadır. Hemen yanında şaşkın bir yüz ifadesiyle ve başındaki sol tarafa doğru yatık, Avrupai tarzdeki kepiyle oturan, beyaz sakallı bir erkek figür görülmektedir. Bu figürün yanında da, resimde şaşkınlığı⁴²⁶ en çok hissedilen kişi olarak betimlenmiş, ziyafet için süslenerek mücevherler takmış, siyah elbiseli, kıvrıkcık saçlı bir kadın

⁴²⁶ Rembrandt, bu resimdeki gibi şaşırılmış ve meraklı bakışlı figürleri resmetmeyi seven bir ressamdır. 1632 tarihli 'Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi'nde' de meraklı, araştıran gözlere sahip insan figürü denemeleri yapan sanatçı, Belshazzar tablosundaki şaşkın kadın figürünün ifadesinin daha sade halini 1642 tarihli 'Gece Devriyesi' isimli eserinin merkez sol arka planındaki sarı elbiseli kadın figüründe de kullanmıştır. Rembrandt'ın 'Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi'nde' tablosu için bkz. Çomak, Melih ve Uzdu Yıldız, Funda (2020). Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi Adlı Tablosunun Peirce'nin Göstergebilim Yaklaşımıyla Çözümlemesi. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 24, 88. Rembrandt'ın 'Gece Devriyesi' tablosu için bkz. Yılmaz, Burhan (2018). Batı Resim Sanatında Tüfek. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 8 (4), 618.

bulunmaktadır. Bu şaşkın ifadeli kadının arkasında ise, resmin en gizemli karakteri yer almaktadır. Bu karakter, ağzında flüte benzer bir müzik enstrümanı bulunan ve resimdeki diğer figürlere göre daha belirsiz çizilmiş bir erkektir. Bu figürü gizemli yapan nokta figürün, diğer figürlerin şaşkınlığına karşın olaydan hiç etkilenmemiş gibi doğrudan, alaylı bakışlarla seyirciye bakmasıdır. Sanki aniden gerçekleşen bu olayı daha önceden biliyormuş gibi bir ifadeye sahiptir. Bu kişinin duruma kayıtsız kalmasından dolayı ilahi bir karakter olarak kurgulanıp resme yerleştirildiği düşünülebilir. Ya da pek çok sanat yapıtında karşımıza çıkan bir ayrıntı olarak belki de Rembrandt, resmin bir köşesine kendisini yerleştirmiştir, tıpkı yıllar sonra Hasan Rıza'nın (1858- 1913)⁴²⁷, Fausto Zonaro'nun (1854- 1929)⁴²⁸ ya da farklı sanat dalındaki örneği ile Alfred Hitchcock'un (1899- 1980)⁴²⁹ yapacağı gibi. Rembrandt, 'Savurgan Oğulun Dönüşü'⁴³⁰ ve 'Artemisia'⁴³¹ isimli çalışmalarında da benzer şekilde arka plana, dışarıdan bir göz olarak tablodaki olay örgüsünü seyredermişçesine bakan ve tablodaki diğer figürlere göre daha silik bir şekilde resmedilmiş karakterler yerleştirmiştir. Buradan, sanatçının gözlemi sevdiği ve bunu farklı karakterler üzerinden yapıtlarına aktardığı yargısına da varılabilir.

Rembrandt konularını genelde iç mekanda tasvir etmeği seven bir ressam olduğu için bu resminde de iç mekan tasarımı tercih etmiştir. Işık ve ızdırap sanatçısı olan Rembrandt'ın (Yetkin, 2007, s. 73) kendine özgü bir ışık anlayışı vardır. Genellikle, tek ışık kaynağından beslenen resimler yapan Rembrandt, bu sayede duygusal etki, ifade gücü ve resmin boyutu bağlamında resimlerine zenginlik kazandırır. Resim sanatında 'Chiaroscuro' olarak bilinen keskin zıtlıkların

⁴²⁷ Hasan Rıza ile ilgili bkz. Ünver, Süheyl (1970). *Ressam Şehit Hasan Rıza Hayatı ve Resimleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1- 21.

⁴²⁸ Fausto Zonaro ile ilgili bkz. Çelik, Akile (2019). Sultan II. Abdülhamid'in Ressamı Fausto Zonaro ve Son Halife Abdülmecid Efendi'ye Gönderdiği Kartpostallar. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 18, 94- 104.

⁴²⁹ Alfred Hitchcock ile ilgili bkz. Sonbert Warren (2015). Alfred Hitchcock, Master of Morality. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 56 (1), 200- 203.

⁴³⁰ Bu tablo için bkz. Proimos, V., Constantinos (2018). Forgiveness and Forgiving in Rembrandt's Return of the Prodigal Son (c. 1668). *SAJAH*, 33 (4), 39.

⁴³¹ 'Artemisia' tablosu için bkz. Golahny, Amy (2000). Rembrandt's Artemisia: Arts Patron. *Oud Holland*, 114 (2/ 4), 140.

oluşturduğu ışık gölge dağılımının ustası olan Rembrandt (Asmus, Parfenov, 2019, s. 167; Richards, 1965, s. 106), Belshazzar'ın Ziyafeti'nde de bu uygulamadan faydalanarak resmin her yerini aydınlatmak yerine, bazı bölgeleri bilinçli olarak karanlıkta bırakarak resme hem bir mistizm hem de sembolizm yüklemiştir. Bu tabloda, Caravaggio resimlerinde de görmeye alışık olduğumuz gibi ışığın sanki resmin içinden çıkıyormuş hissi uyandırması söz konusudur⁴³². Resimde üç ana canlı ilahi ışık etkisinden söz edilebilir. Bunlardan ilki ana karakter olan Belshazzar'a düşen, diğeri figürlerin yüzüne düşen ve son olarak da duvara yansıyan yazıya düşen ışıktır. Üçü de konuyla ilintili olarak anlamsal derinliği öne çıkarmak için uygulanmıştır. Başka bir deyişle, anlamsal çerçeveye katkı sağlayan açık- koyu tonlamalar ve ışık, kompozisyonun bütünü ile doğru orantılıdır. Figürlerin yüzlerine yoğunlaşan ışık etkisi, yüzlerdeki şaşkınlık ifadesinin rahatça seyirciye geçirilmesini sağlarken, resmin baş unsurları olan Belshazzar ve duvardaki yazı ise resmin düğüm noktaları oldukları ve odağın oraya kaydırılmasını sağlamak için aydınlık tutulmuşlardır. Resimde, ışık oyunları sayesinde yer yer aydınlatılan bölgelerin dışında, mistik anlayışı ön plana çıkarırcasına karanlık bırakılmış alanlar da mevcuttur. Fonda, ağızındaki enstrümanıya oldukça belirsiz bir şekilde tasvirlenmiş figür de resimdeki bu mistizme vurgu yapmaktadır. Sanatçının resimde tercih ettiği boya seçimleri genelde soğuk renkler olmasına rağmen sanatçı, resmin sağındaki figüre turuncu bir elbise giydirerek resimde dikkat çeken bir etki uyandırmıştır.

Rembrandt, kullandığı boylarla resimlerdeki objeleri bir bütün haline getirir başka bir deyişle, 'paletinde karıştırdığı boyayı tuvale sürdüğünde o boya, resmettiği şeyin maddesi haline gelir' (Yetkin, 2007, s. 76). Bu resimde de yağlıboya figürlere o kadar başarılı yedirilmiştir ki bu sayede figürler seyircinin karşısında tiyatral bir şekilde gerçekten duruyormuş hissi uyandırmıştır. Barok'un efsane isimlerinden olan ve Barok ışığını resimlerinde oldukça başarılı kullanan Rembrandt, bu resminde merkezdeki ana karakterin duruşunu, turuncu elbiseli figürün eğilişini ve arkadaki

⁴³² Rembrandt ve Caravaggio resimlerinde kullanılan ışık metodlarının karşılaştırılması ile ilgili bkz. Li, Xiaoling (2016). Comparative Study of Rembrandt and Caravaggio's Light- Using Methods. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE)*, Beijing, China, 64, 434- 437.

şaşıran kadının ışıktan etkilenirmişçesine sağ tarafına doğru eğilmesini diyagonal bir ifade ile sağlayarak resmi hareketlendirmiştir.

Resimde, 17. yüzyıl Hollanda resminde sıkça kullanılan şarap, kadeh ve üzüm gibi alegorik amaçlı sembol kullanımlarına yer verilmiştir. Bu sembolik göndermelerden biri de Babil hükümdarı Belshazzar'ın heybetli bir Osmanlı hükümdarını andıran bir şekilde tasvir edilmesidir. Resimde tüm dikkatleri üzerine toplayan ve ayakta resmedilen baş karakter Belshazzar'ın kıyafetinin Osmanlı sultan giysileri ile bazı uyuşmayan noktaları olmasına rağmen, Rembrandt, Belshazzar'ın çaprazlı iç giysisi, sarığı ve hilal şeklindeki küpesiyle⁴³³ genel olarak seyirci üzerinde bir Türk sultanı algısı uyandırarak Babil kralını bir Osmanlı sultanı ile özdeşleştirmeye⁴³⁴ çalışmış olabilir. Bu noktada, Belshazzar'ın bir Türk gibi tasvir edildiği ile ilgili itirazlar yükselbilir çünkü Rembrandt'ın Doğu'ya gönderme yaptığı pek çok eserinde Türk kavramı ile pek ilişkilendirilemeyen, daha çok Safevi

⁴³³ Eski çağlardan beri hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılan küpe, çeşitli kültürlerde farklı sembolik anlamlar taşımaktadır. Örneğin, bazı İran kaynaklarında küpe, belli dönemlerde hükümdarların taktığı bir süs eşyası olarak kabul edilmekte (Cihan, 2017, s. 705) ve bazı Babür hükümdarlarının ve özellikle Safevi devleti hükümdarı Şah İsmail'in bazı minyatürlerinde kulağında küpesiyle betimlenmesi de bunu desteklemektedir (Afyoncu, 2013, s. 12). Quatremere ise, küpe takma adetinin genelde Fars kaynaklarında “esaret ve inkıyat (bağlılık ve tabiiyet)” amacıyla kullanıldığını belirtmektedir (Aktaran: Cihan, 2017, s. 700). Hatta İran'da eski devirlerden beri görülen ‘kölelik küpesi ve itaat kuşağı (kemer)’ kavramları Büyük Selçuklu Veziri Nizamülmülk'ün *Siyasetname*'sinde de geçmektedir (Cihan, 2017, s. 706- 707). Köprülüzade'ye, Sümer'e ve Tezcan'a göre ise; bu adet Türklerde İran'daki gibi esaret ve bağlılık sembolü olarak kullanılmamıştır (Köprülüzade, 1932, s. 17; Sümer, 1954, s. 368; Tezcan, 2009, 417- 418, 425). Türklerde küpe ile ilgili ilk bilgi, kahramanlık gösteren alplere küpe hediye edilmesi adetinden bahseden *Şehname*'de yer almaktadır (Cihan, 2017, s. 709). Ayrıca, Türklerin küpe takması ile ilgili ilk görsel veriler Orta Asya'daki Türk paraları üzerindeki tasvirlerle dayanmakta olup Akhunların paralarının üzerindeki tüm hükümdarlar küpe takmaktadırlar (Tezcan, 2009, s. 419- 420). İslam sonrasında, Osmanlılarda çok rastlanmamasına rağmen pek çok Selçuklu sikkesi üzerinde de küpeli sultan tasvirinin olduğu bilinmektedir (Süslü, 2002, s. 776). Küpe kavramının diğer kültürlerde, zaman içinde değişen sembolik anlamlara sahip olmasına rağmen Türk kültüründe sadece kahramanlarla ya da sultanlarla anılması nedeniyle ve tabloda küpe takan kişinin bir hükümdar olmasından ve küpesinin hilal şeklinde olmasından dolayı küpe kavramı burada Türk hükümdarına yapılan bir gönderme olarak kabul edilebilir. Diğer kültürlerdeki küpe takma nedenleri ve adetleri ile ilgili bkz. Cihan, Cihad (2017). Türklerde Erkeklerin Kulağa Halka veya Küpe Takma Adeti. *Dede Korkut'un İzinde 30 Yıl Prof. Dr. Üçler Bulduk'a Armağan*. (ed. Alpaslan Demir). Ankara: Gece Kitaplığı, 701- 708.

⁴³⁴ Elveren'e göre; Belshazzar'ın giysisi, Osmanlı sultanı III. Murad'ın (1574- 1595) 17. yüzyılda Hollanda'da yapılan bir gravüründen esinlenilerek resmedilmiş, sultanın sorgucu, mücevherlerle bezeli başlığı ve kürklü brokar pelerini sayesinde de tabloya ‘egzotik’ bir hava kazandırılmıştır (Elveren, 2016, s. 31; Dilim, 2020, s. 97).

kültürünü amımsatan bazı imgeler bulunmaktadır. Dolayısıyla da Rembrandt'ın resimlerinde her gördüğümüz doğulu figürü Türk kavramı ile açıklamak elbette ki yanlış olacaktır. Fakat, o dönemdeki tarihi akış içerisinde, Belshazzar'ın üzerindeki tarzda bir kaftanı giyebilecek belli kültürlerin olabileceği açıktır. Bunlardan biri tablonun yapıldığı yıl göz önünde bulundurulduğunda Afrika'daki ve Arabistan'daki geniş topraklarıyla süper güç olan Osmanlı İmparatorluğu, bir diğeri Hindistan ve çevresinde kurulmuş olan Türk- Moğol kökenli Babür Devleti⁴³⁵ ve özellikle 1623-1639 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu ile yaptığı mücadeleden⁴³⁶ yorulan Safevi Devleti'dir. Bu bağlamda, mantıken Babil kralı Belshazzar'ın ülkesi Pers işgalindeyken verdiği ziyafette (Elveren, 2016, s. 31), Safevi Devleti'nin atası olan Pers kültürüne yakın bir giysi tercih etmesi beklenen bir durum olmasa gerektir. Babür Devleti sultanlarının zaten Türk kökenlerinin olduğu ve gösterişli giysilerinin de daha Pers- Hint esintili olduğu düşünüldüğünde Belshazzar'ın giysisinin o dönem için Avrupalıların gözünde önemli bir yere sahip Osmanlı Devleti'ne ait bir giysi olma ihtimali artmaktadır. Ayrıca, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'yı (1676- 1683) tasvir eden bir gravürde (Görsel 187), Mustafa Paşa'nın üzerinde Belshazzar'ın pelerinine ve bu pelerinin uçlarının birbirine tutturulduğu aksesuara aynı denecek kadar benzeyen bir pelerin ve aksesuar olduğu, başına Belshazzar'ın başındakine çok benzer bir başlık giydiği ve kulağına da Belshazzar'ınki gibi hilal şeklinde bir küpe taktığı görülmektedir. Buradan hareketle, Batılı imgeleminde Belshazzar'ın tasvir edildiği dönem göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı ileri gelenlerinin bu şekilde tasvirlendiği, Batılı bakış açısıyla 'Türk' kavramının bu tarzda olduğu düşünülebilir.

⁴³⁵ Babür Devleti ile ilgili bkz. Konukçu, Enver (1991). Babürlüler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4, 400-404. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

⁴³⁶ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, Tufan (2008). Safeviler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35, 452- 454. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; Küpeli, Özer (2014). *Osmanlı- Safevi Münasebetleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.



Görsel 187: Jacob Gole, Kara Mustafa Paşa Portresi, gravür, 37x 27, 9 cm, 1670- 1724, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2020 (Rijksmuseum Müze yönetiminden).

O dönemde Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’da Doğu fikri ile ilişkilendirilen tek ülke değildir. Fakat Doğu temalı Avrupa resimlerindeki bazı ayrıntılar göz önünde bulundurulduğunda, Doğu kavramını Avrupa’ya taşıyanların Türkler olduğu netlik kazanmaktadır. Başka bir deyişle, Batı, egzotik ve mistik Doğu kültürünü resimlerden elde edilen bilgiler ışığında Türkler vasıtası ile öğrenmiştir denilebilir. Osmanlıların yanında bu kavramı, Avrupalılar üzerinde pekiştiren farklı toplumlar da vardır ama bu toplumların Avrupa’ya etkisi daha farklı boyutta daha ‘oryantalist’ bir niteliktedir. Türklerin Avrupa’ya olan etkisi ise ‘Türköri’ boyutundadır.

‘Doğu’ göndermeli Avrupa resimlerindeki ayrıntılardan yola çıkarak, Oryantalist tarzdaki etkilerin genelde Kuzey Afrika ve Safevi kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu etkilerin Avrupa resminde 16. ve 17. yüzyıllarda yer yer hissedilmelerine rağmen, genellikle 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başında yoğunluk kazandıkları görülmektedir. Kuzey Afrika’daki Osmanlı hakimiyetine rağmen, oradaki yerel halkın kendi öz kültürel atmosferinin bu Oryantalist etkiye sebep olmasının yanında, 16. yüzyılın başlarında kurulan Safevi Devleti (Aydoğmuşoğlu, 2019, s. 143) de kaçınılmaz olarak Avrupa’daki Doğu etkilenmesine yol açmıştır. Avrupalıların Safevilere ilgi göstermesinin nedeni, büyük

olasılıkla Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'na alternatif olarak Doğu'da başka bir müttefik bulma isteğinden kaynaklanmaktadır (Alihüseynov, 2019, s. 24). Bu dönemde, özellikle Şah Abbas (1587- 1629), Avrupa ile olan ilişkiler için en çok gayret gösteren hükümdar olmuştur (Aydoğmuşoğlu, 2012, s. 365, 366). Fakat Safevi Devlet'nde Avrupalı ressamaların sayısındaki artış, Şah II. Abbas'ın (1642-1666) saltanatı sırasında gerçekleşmiştir (Olyaei, 2018, s. 221). Safeviler ile Avrupa, özellikle ipek ticareti için birbirlerine ihtiyaç duymuşlar ama bu ipek, Osmanlı üzerinden Avrupa'ya taşınmış ve Avrupalılar bu iş için Osmanlı'ya vergi ödemişlerdir (Aydoğmuşoğlu, 2012, s. 367). Avrupalılar, bunu ortadan kaldırmak için Trabzon üzerinden doğrudan Safeviler ile iletişim sağlamaya çalışmışlarsa da Osmanlı Devleti bunu haber alınca bu girişimi hemen önlemiştir (İnalçık, 2000, s. 434-435). Bundan da anlaşıldığı gibi Avrupa'nın başka bir doğu ülkesi ile dönemin süper gücü olan Osmanlı Devleti'nden habersiz iletişime geçmesi pek mümkün değildir. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyılda Avrupa'daki toprak kazanımlarından, Afrika'da ve Arap Yarımadasında da söz sahibi olmasından dolayı Avrupalılar tarafından doğulu figürünün karşılığı haline geldiği de bir gerçektir. Ayrıca, Avrupa'nın doğrudan sınırdaşı olan bir ülkeyle ilişki kurup ondan etkilenmesi elbette ki diğer doğulu unsurlara göre daha güçlü bir ihtimaldir. Bu noktadan hareketle, Rembrandt'ın bazı eserlerinde görülen Safevi kültürü etkisine ve Belshazzar'ın çok net bir Türk imgesi olarak sayılamamasına rağmen, Belshazzar figürünün o dönemin Avrupalıların zihinlerindeki 'Doğu' ve dolaylı olarak da 'Türk' kavramına gönderme yaptığı da açıktır.

Tarihi olaylara dayanarak Avrupa ile Doğu'nun ticari ilişkilerinin, bu dönemde oldukça yoğun bir hale geldiğini, gerek Avrupalıların gerekse Doğu tüccarlarının sık sık birbirlerinin ülkelerini ziyaret ettiklerini anlamaktayız. O dönemdeki bu ziyaretler, kendilerine gravürlerde ve resimlerde sıklıkla yer bulmuş, bu da kaçınılmaz olarak hem kültürel hem de sanatsal etkileşime neden olmuştur. Görsel 188'de Amsterdam Menkul Kıymetler Borsası önünde hem Avrupalıların hem de Osmanlıların tasvir edilmeleri de buna verilebilecek güzel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 188).



Görsel 188: Boëtius Adamsz, Bolswert, Amsterdam Menkul Kıymetler Borsası (De Beurs van Amsterdam), gravür, 43, 2x 60, 5 cm, 1609, ©, Rijksmuseum, Amsterdam, 2020 (Rijksmuseum Müze yönetiminden).

Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu haricinde Doğu kavramıyla daha geniş ölçekte tanışması, *Binbir Gece Masalları* gibi Doğu kavramını yakından ilgilendiren, daha çok Oryantalist etkiler taşıyan ve Batı'yı oldukça etkileyerek Batı'nın Doğu'ya ilgi duymasını sağlayacak bir başyapıtın 1704- 1717 yılları arasında Fransızca'ya çevrilmesi ile olmuştur (Aktaran: Tülücü, 2007, s. 310). Bu tarihe kadar olan Avrupa resmindeki Doğu anlayışı, Avrupa resmindeki figür analizleri göz önünde bulundurulduğunda, genelde Türköri ve Osmanlı İmparatorluğu ile ilgiliyken, Avrupa'da bu tarihten itibaren daha Oryantalist bir yaklaşım yavaş yavaş resme hakim olmaya başlamıştır. Bu nedenle, Safevilerin Avrupa üzerinde, özellikle Rembrandt'ın yaşadığı tarihler de göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı İmparatorluğu'na göre daha az bir etkileme alanına sahip olduğu yargısına varılabilir. Buna rağmen Rembrandt'ın resimlerinde kullandığı türban çeşitlerine bakıldığında, bazılarının Osmanlı tarzının dışına çıkarak, Osmanlı sarıklarına göre oldukça sık ve kıvrımlı hatlara sahip olan Safevi etkisine yöneldiği de söylenmelidir. Ayrıca, Osmanlılarda genellikle beyaz destarla kullanılan sarıkların, Safevilerde çoğunlukla renkli olarak tercih edilmesine verilebilecek güzel bir örnek de Rembrandt'ın Müzik

Dersi⁴³⁷ isimli tablosunda doğulu giysiler içinde viyolonsel çalarken betimlenen figürün taktığı türban tarzı sarıktır. Bu görselde, figürün taktığı bu başlık, seyircide Osmanlı etkisinden çok, Safevi etkisinde, daha oryantal bir hava uyandırmaktadır (Görsel 189). Rembrandt'ın kendisi gibi onun ekolünden gelenler de eserlerinde Rembrandt tarzı türbanlar resmetmişlerdir. Örneğin, 'Oryantal Giysili Adam' isimli portre çalışmasında (Görsel 190) Govaert Flinck (1615- 1660), renkli fakat fazla kıvrımları olmayan, hem Türk hem de Safevi etkisine sahip bir stilde bir sarık tercih etmiştir.



Görsel 189: Rembrandt Harmensz van Rijn, Müzik Dersi, panel üzerine yağlıboya, 63, 5x 48 cm, 1626, ©, Rijksmuseum, Amsterdam (Van De Wetering, 2016, s. 226).



Görsel 190: Govaert Flinck (Rembrandt Harmensz van Rijn ekolü), Oryantal Giysili Adam, keten üzerine yağlıboya, 98. 5x 74. 5 cm, yak. 1635 ©, National Gallery of Art, Washington, D. C. (Bensoussan, 2012, s. 102).

Oryantalizm'in temellerini atacak olan bu tür unsurlar, Rembrandt ve onun ekolünün dışında da o dönemde farklı ressamlarca kullanılmıştır. Örneğin, Rembrandt'ın Müzik Dersi resminden dört sene önce ünlü Flaman ressam, Anthony

⁴³⁷ Rembrandt'ın bu çalışması, Rijksmuseum'un müze bilgilerinde 'Müzikli Toplantı (The Musical Company)' olarak geçmesine rağmen bu resim bazı değişik isimlerle (Müzik Dersi ve Müzik Partisi) de anılmaktadır (Ergene, 2012, s. 50).

van Dyck (1599- 1641), ünlü bir gezgin olan Sir Robert Sherley'i⁴³⁸ (Himam, 2013, s. 100) resmettiği çalışmasında da bu etkiyi hissettirmiştir (Görsel 191). Bu görseldeki türban kullanımı Safevi başlıkları gibi rengarenk ve kıvrımlıdır. Sherley'nin o dönemin Safevi giysileri ile resmedilmesi (Hearn (ed.), 2009, s. 52), Avrupa'da daha sonraları yaygın olarak başlayacak olan Safevi etkisine verilebilecek güçlü bir örnektir.



Görsel 191: Anthony van Dyck, Sir Robert Sherley'nin Portresi, tüyb, 214x 129 cm, 1622, ©, Petworth House and Park, National Trust, West Sussex, London and South East, (Himam, 2013, s. 100).

Şah Abbas, 1602 yılında Bahreyn'i Portekizlilerden geri alınca Avrupa'nın Hindistan ile olan ticaretinde önemli bir yeri olan Basra Körfezi'nin kontrolünü ele geçirmiş, bu da İngiliz ve Hollanda Doğu Hindistan Şirketleri ile olan ilişkisini güçlendirmiştir (Lockhart, 2016, s. 182). Avrupa'daki Babür ve Safevi etkisinin tohumlarını atan bu gelişme Van Dyck'ın Sir Robert Sherley portresinde (Görsel 191) etkisini açıkça göstermektedir. Bu resim bize Safevi giysi geleneğinden

⁴³⁸ Sir Robert Sherley (1581- 1628), Şah Abbas'ın ricası üzerine Safevi ordusuna İngiliz modeli uygulayarak orduyu modern bir hale getiren, İngiliz gezgin ve maceracıdır (Lockhart, 2016, s. 181). Sir Robert Sherley için ayrıca bkz. Schwartz, Gary (2013). The Sherleys and the Shah Persia as the Skates in a Rogue's Gambit. In, *The fascination of Persia: The Persian-European dialogue in seventeenth-century art & contemporary art of Teheran (sergi kataloğu)*. (pp. 78- 320). (ed. Axel Langer). Zurich: Scheidegger & Spiess.

ipuçları verdiği için bir anlamda Rembrandt'ın Belshazzar'ının kostümünün Safevi etkisinde değil Osmanlı sultanlarının etkisinde olduğunu kanıtlaması açısından da oldukça önemlidir. Sonuç olarak, Belshazzar'ın giysisi ve sarığı tam anlamı ile Osmanlı giysi geleneği ile örtüşmese de Safevi giysi geleneğini gösteren Görsel 191'e bakıldığında, Belshazzar'ın kostümünün Safevi etkisinden çok Osmanlı izi taşıdığı da bir gerçektir. Başka bir deyişle, Görsel 189'da, 190'da ve 191'de görülen oldukça ince, sık kıvrımlı ve renkli Safevi özellikli başlıklara karşın Belshazzar'ın beyaz destarlı ve geniş kıvrımlara sahip bir başlık takması, seyircideki Belshazzar'ın başlığının Safevi özelliğinden çok Osmanlı etkisi taşıdığı izlenimini güçlendirmektedir.

Tekstil bağlamında ele alınabilecek, Türk imgeleri barındıran bir diğer örnek ise Türk kültürüne aşina oluşu ile tanınan Jean Etienne Liotard'ın Gaspard de Péleran'ı⁴³⁹ betimlediği çalışmadır (Resim 58).

⁴³⁹ İstanbul'da doğan ve Halep konsolosunun oğlu olan Fransız Gaspard de Péleran (1693- 1747), aynı şehirde konsolos olarak babasının yerine geçmiş, 1730 yılında da İzmir'e konsolos olarak atanmıştır (Blondy, 2014, s. 118).



Resim 58: Jean-Etienne Liotard, İzmir’de Fransız Elçisi Gaspard de Pélerin, kağıt üzerine siyah ve kırmızı tebeşir, 22x 17, 5 cm, 1738, © Louvre Müzesi, Paris (Kadioğlu, 2020, s. 69).

Resimde, eserin isminden İzmir’deki Fransız elçisi Gaspard de Pélerin olduğunu öğrendiğimiz bir erkek figür, yerden hafif yükseltilmiş, üzerine kenarları gri püsküllü, beyaz bir örtü serili olan bir yer minderinde otururken tasvir edilmiştir. Sedir tarzındaki bu yer minderinin üzerinde, arkasındaki duvara ve ona dayanan trabzana yaslanan, dik açıyla L oluşturacak şekilde yerleştirilmiş çiçekli minderler

bulunmaktadır. Figür, bu sedirdeki iki minderin buluşma noktasına sırtı gelecek şekilde ayaklarını uzatarak oturmuş, sol ayağını, sağ ayağının üzerine koyarak da oldukça rahat bir pozisyonda betimlenmiştir.

De Péleran'ın peruğu ve giysileri 18. yüzyıl Fransız modasını yansıtmaktadır (Kadıoğlu, 2020, s. 70). Sağ kolunu, yaslandığı minderin üzerine, sol kolunu da sol bacağının üzerine yerleştiren figür, ayağına, yanı düğmeli, dizde kıvrılarak içindeki beyaz astarı görülen gri pantolonu ile aynı renkte, Avrupai tarzda ayakkabılar ve beyaz çorap giymekte, pantolonunu ise dizine kadar inen, dik yakalı, beyaz bir gömlek ile tamamlamaktadır. Bu gömleğin üzerinde ise, resmin yapımında kullanılan malzemeden dolayı rengini tam olarak tayin edemediğimiz fakat figürün pantolonunun koyu ve gömleğinin açık tonundan varsayımsal bir çıkarımla anladığımız kadarıyla açık gri ya da mavi renkte olan, yuvarlak düğmeli, oldukça geniş tutulmuş çaprastı anımsatan süslemelere sahip, dize kadar inen bir ceket görülmektedir.

Tabloda görülen yer minderi ve arkasındaki yastık kullanımı, klasik bir Türk evinde karşımıza çıkabilecek öğelerdir. De Péleran'ın oturuş şekli Türk evlerinde, ev sahibinin odadaki herkesi görebileceği şekildeki oturuşu ile aynıdır (Kadıoğlu, 2020, s. 70). Fakat, Türklerin evlerine ayakkabısız girmelerine rağmen De Péleran'ın Avrupai tarzdaki ayakkabıları ile sedirin üzerinde oturduğu görülmektedir. Liotard, Resim 10'da Marie Adelaide'ı, Resim 14'te Héléne Glavany ve Bay Levett'i de sedir üzerinde ayakkabı ile resmetmiştir. Uzun bir süre İstanbul'da yaşamış olan Liotard'ın, Türklerin evlerine ayakkabısız girdiklerini bilmemesine imkan yoktur. Bu sebeple, Liotard'ın elinden çıkan bu tablolardeki figürlerin yer minderi ve sedir üzerinde ayakkabıları ile resimlenmeleri, büyük ihtimalle gayrimüslim olmalarına bağlı olarak evlerine ayakkabı ile girmelerinden dolayıdır.

Teknik olarak resim, kapalı kompozisyon düzeninde, yatay yönlerin ağır bastığı bir özelliكتedir. Figürün duruşu, resme diyagonalite katarak resmi hareketlendirmektedir. Resimde tercih edilen malzeme itibarıyla resmin renkleri soluk durmaktadır. Minderlerin üzerinde kullanılan kırmızı tonundaki desenler,

resimdeki donuk ifadeyi az da olsa canlandırmakta ve eserdeki yaygın ışık uygulaması ise resmi daha aydınlık bir ifadeye kavuşturmuştur.

Liotard, Türk temalı eserlerinde yer minderi ve yastık öğelerinden faydalanmayı seven bir ressamdır. Bu resminde de, yer minderi üzerindeki yastıklar, beyaz üzerine kırmızı tonunda kıvrım dallı yapraklar ve çiçeklerle bezenmiştir. Bu uygulamanın çok benzerini sanatçı, Resim 14'te H  l  ne Glavany ve Bay Levett'in oturduğu sedirin üzerindeki örtüde de kullanmıştır. Liotard, bir resimde kullandığı bir ögenin benzerini bir başka resminde uyguladığı gibi, bazı resimlerde de aynı ögelerden faydalanmıştır. Resim 58'den iki sene sonra yaptığı, Resim 14'teki H  l  ne Glavany ve Bay Levett tasvirinde ve Görsel 192'deki elinde tuğralı mektubuyla bir Osmanlı iç mekanında betimlenen Avusturya elçisi tasvirinde de Liotard, Resim 58'de betimlenen aynı geometrik desenli halıyı kullanmıştır. Hatta, Görsel 35'te Pierre François Tardieu'nun, Liotard'dan esinlenerek yaptığı gravüründe de (Kıbrıs (haz.), 2014, s. 15), aynı halı görülmektedir. Ressamın daha ileri tarihli eserlerinde, Resim 11'deki 'Coventry Kontesi Maria Gunning'in Portresi'nde ve Görsel 33'te 'Marie Fargues'in Portresi'nde, Liotard madalyonlu Uşak halısı tasvir etmeyi tercih etmiştir. Bu da ressamın muhtemelen yıllar ilerledikçe Türk motiflerine ve Türk yaşantısına daha hakim olduğunu göstermektedir.



Görsel 192: Jean Etienne Liotard, Avusturya Büyükelçisi Kont Corfiz Anton Ulfeldt, paş men üzerine guaj ve suluboya, 31, 3x 22, 7 cm, 1740- 1741,   Louvre Abu Dabi Müzesi, Abu Dabi (Smentek, 2010, s. 95).

Avrupa resim sanatında, tamamen Türk temalı olan ya da resme sadece bir ya da birkaç tane Türk ögesi serpiştirilerek Türk kavramına gönderme yapılan eserlerde Türk halıları önemli bir rol oynamaktadır. Avrupalı sanatçıların elinden çıkan resimler incelendiğinde, sıklıkla karşımıza çıkan bu halı kullanımlarının Rönesans ve Barok döneminde doruk noktasına çıktığı görülmekte olup Rönesans öncesinde bazı Selçuklu ve hayvanlı halı örneklerinin de Avrupa resimlerinde yer aldığı izlenmektedir.

Bugün Leningrad Hermitaj Müzesi'nde sergilenen, bilinen en eski halının Altaylar'da Asya Hunları'nın bulunduğu beşinci Pazırık kurganından Rus arkeolog Rudenko tarafından çıkarılması⁴⁴⁰ ve Rudenko tarafından İskitler'e mal edilmesi (Aslanapa, 1987, s. 9, Yetkin, 1974, s. 12- 13), halının tarihi ile Türkler arasında kaçınılmaz bir ilişki olduğunu kanıtlamıştır. Başka bir deyişle, erken devir Türk halılarının varlığı, halının tarihçesi ile Türkler arasında bir bağ kurulmasının kanıtıdır. Bu kurulan bağa değinen Aslanapa'ya göre; halının tekniğini önce İslam alemine sonra tüm dünyaya yayan Türkler olmuştur (Aslanapa, 1987, s. 9). Düğümlü halı kavramı⁴⁴¹ Orta Asya'da, Türklerin yaşadığı bölgelerde ortaya çıkmış ve

⁴⁴⁰ Bu konu ile ilgili bilgi için bkz. Diyarbakirli, Nejat (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, 132- 154; Diyarbakirli, Nejat (1984a). Pazırık Halısı. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, 32, 1- 8; Diyarbakirli, Nejat (1984b). The Origin of the Tradition or Carpet Weaving Among Turkic Peoples and the Problem of the Origin of the Carpet Found in Pazırık in the Altai Region. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, 32, 9- 43; Deniz, Bekir (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 19- 25; Rice, T., Talbot (1965). *Ancient Arts of Central Asia*. London: Thames and Hudson, 11- 53; Jettmar, Karl (1967). *Art Of Steppes, The Eurasian Animal Style*. (Çev. Ann, E., Keep). London: Methuen, 114-138.

⁴⁴¹ İran minyatürlerinde tasvir edilen ve elimizde bulunan erken tarihli İran halılarına bakıldığında, Konya'daki halı örneklerinin İran halılarındaki geometrik şekiller ve özellikle kufi yazı bordürlerinin devamı niteliğinde olduğundan yola çıkarak İran'da Büyük Selçuklular zamanından kalma, yerleşmiş düğümlü bir halı geleneğinin bulunduğu söylenebilir. Türklerin ilk yurtlarında bularak geliştirdikleri bu düğümlü halı geleneğini İslam medeniyetine 'hediye' ettikleri bilinmektedir (Yetkin, 1974, s. 133). Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken bu halı geleneklerini de yanlarında getirmişlerdir (Sümer, 1984, s. 46- 47). Erdmann, Anadolu halılarından büyük bir hayranlıkla bahseden ilk Avrupalı olan Marko Polo'nun (Aslanapa, 1987, s. 32) seyahatnamesinde, en güzel halıların Türkomanya'da - Anadolu'da- yapıldığını (Polo, 1958, s. 47) yazdığını belirterek, Polo'nun 1271- 1272 yıllarında İran'dan geçerek Anadolu'da bulunduğu değinmiş ve burada gördüğü halıların dünyanın en iyi halıları olarak nitelendirmesine oldukça şaşırmıştır çünkü İran halılarının 13. yüzyıldaki Konya halılarından daha zarif ve daha az primitif olduğu kanısındadır. Dolayısıyla Polo'nun ziyareti sırasında Anadolu'da İran ve Konya halılarından daha zarif başka halıların olabileceği ve Polo'nun onları görmüş olabileceği fikrini desteklemektedir (Erdmann, t.y., s. 95- 96). Marco Polo'nun Orta Doğu ile ilgili görüşleri için bkz. Polo, Marco (1958). *The Travels of Marco Polo*. (Çev. Ronald Latham). Londra: Penguin Books, 46- 73; Erdmann, Kurt (t.y.). *Der Türkisch Teppiche des 15. Jahrhunderts (15. Asır Türk Halısı)*. (Çev. H. Taner). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

buradan dünyaya yayılmıştır. Türkler'in evlerini ve çadırlarını keçe ve düz dokuma yaygıları (kilim, cicim, zili, sumak) ile süslemeleri de bu konular hakkında geniş bir bilgiye sahip olduklarının göstergesidir (Deniz, 2005, s. 79).

Avrupa resminde Türk halısı kullanımının çok özel bir yerinin olması sebebiyle 17. ve 18. yüzyıllarda karşımıza çıkacak resimlerdeki halı örneklerinin yıllar içinde nasıl değiştiğine dair fikir vermesi açısından bu dönem öncesindeki resimlerde kullanılan halı uygulamaları incelendiğinde, Avrupa resmindeki halı kullanımlarının çok eskiye gittiği görülmektedir. 12. ve 14. yüzyıllar arasında Anadolu Selçukluları döneminde yapılmış halılar, dünya halı sanatının 'ilk parlak devri' kabul edilmiş (Kardeşlik, 2013, s. 42), 15. yüzyılın ortalarına kadar da Selçuklu halıları bu klasik üslup geleneğini sürdürmüştür (Görgünay, 2001, s. 132; Kardeşlik, 2010, s. 114; Kardeşlik, 2013, s. 42; Öney, 2007, s. 51-52). Doğu'ya ait bazı değerli eşyalar gibi Selçuklu halıları da Batı'ya Haçlı seferleri boyunca taşınmışlardır (Yılmaz, 2009, s. 22). Bu nedenle de Selçuklu halılarının Avrupa resimlerinde boy göstermesi, bu halıların üretim tarihleri ile neredeyse eş zamanlıdır. Örneğin, Bulgaristan'daki St. Nicholas kilisesinin 1258 yılına tarihlendirilen bir freskinde (Kardeşlik, 2013, s. 46) (Görsel 193), Selçuklu figürlü bir halı tasvir edilmekte olup, halıdaki daireler içerisine Selçuklu ikonografisinde sıklıkla karşımıza çıkan, çift başlı kartal ve aslan figürleri yerleştirilmiştir, tıpkı, 1340 tarihli bir Lippo Memmi (1291- 1356) tablosunda (Kardeşlik, 2013, s. 48), yere serili olan halının, sekizgen bölümlere ayrılmış zemininde çift başlı Selçuklu kartal figürlerinin görüldüğü gibi (Görsel 194).



Görsel 193: St. Nicholas Kilisesi Freski, 1258 (Kardeşlik, 2013, s. 46).

Görsel 194: Lippo Memmi, Selçuklu halı tasviri, 1340 (Kardeşlik, 2013, s. 48).

Rönesans'a gelindiğinde, Doğu esintili halıların yansımaları ilk kez Flaman ressam Jan van Eyck'ın (1390- 1441) eserlerinde görülmektedir (Yılmaz, 2009, s. 22). Eyck'ın 'Meryem ve Keşiş van der Paele' isimli tablosunda (Görsel 195) yerde tasvir edilen halının Azerbaycan Kuba bölgesi Zeyve halısı (Görsel 196) olduğunu düşünenler bulunmaktadır (Mehmethanova, 1998, s. 80; Hamidova, 2010, s. 54). Ayrıca, bu halıdaki sekiz kollu yıldız motifinin Anadolu'da yaygın olarak 17. yüzyıl örneklerinde de kullanıldığı görülmektedir (Görsel 197). Bilindiği gibi, bu tarz geometrik desenli halılar, 15. yüzyılda hayvan desenli halıların etkisini kaybetmesiyle ön plana çıkmışlardır (Yılmaz, 2009, s. 23, 25). İtalyan ressamlarla başlayan resimlerde Türk halısı kullanma geleneği, Avrupa'nın diğer bölgelerine de yayılarak 18. yüzyıla kadar sürmüştür (Yılmaz, 2009, s. 23). Böylece, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa resminde yaklaşık olarak beş yüz yıllık bir Türk halısı kullanma geleneği etkisini devam ettirmiştir.



Görsel 195: Jan van Eyck, Meryem ve Keşiş van der Paele, ahşap üzerine yağlıboya, 122x 157 cm, 1436, © Groeninge Müzesi, Bruges (Hamidova, 2010, s. 54)



Görsel 196: Zeyve halısı, 20. yüzyıl özel koleksiyon, Kuba Grubu (Hamidova, 2010, s. 56).



Görsel 197: Konya halısı, 17. yüzyıl, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul (Yılmaz, 2009, s. 23).

Batari'ye göre; 17. yüzyılda Avrupa'da halılar ile ilgili arşiv belgelerinin sayısı oldukça fazla olup Macar şatolarındaki mal dökümleri incelendiğinde, Osmanlı'dan ithal edilen halıların genelde yere serilmedikleri duvarlara asıldıkları ya da yatak ve masa örtüsü olarak kullanıldıkları görülmektedir (Batari, 1994, s. 32, 37; Atasoy ve Uluç, 2012, s. 179). Halıların duvara asılmalarının yanında, o dönemde 'statü sembolü' olarak kabul edilmelerinden dolayı duvar resmi olarak da tasvir edildikleri örnekler bulunmaktadır. Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki 16. yüzyıl

sonlarına ait bir evde bulunan duvar resimlerinin birinde, kuş desenli bir halının (Görsel 198), diğerinde ise üç benek motifli bir halının (Görsel 199) tasvir edilmesi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 184), Avrupa’da o dönemdeki Türk halı örneklerinin duvara asılmalarından yola çıkarak duvar resmi olarak da betimlendiklerini kanıtlaması açısından önemlidir.



Görsel 198: Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki 16. yüzyıl sonlarına ait bir evde bulunan duvar resimlerinden kuşlu halı motifli duvar resmi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 185).

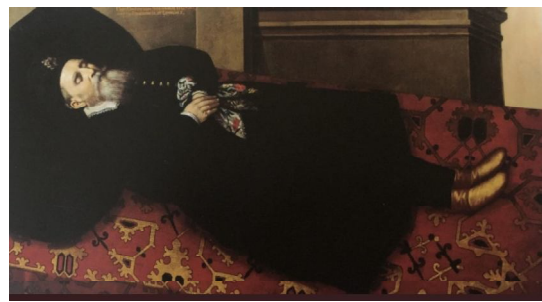


Görsel 199: Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki 16. yüzyıl sonlarına ait bir evde bulunan duvar resimlerinden üç benekli halı motifli duvar resmi (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 185).

Ayrıca, Batari, Macaristan’da özellikle sarayda biri vefat ettiğinde hazırda kadife kumaş olmadığına, tabutların üzerine Osmanlı halılarının serildiğinden de bahsetmiştir (Batari, 1994, s. 38, 104; Atasoy ve Uluç, 2012, s. 180). Görsel 200’de ve 201’de Macar soylusu olan Illésházy ailesinin bireylerinin tabutları üzerine örtülen Türk halı örnekleri görülmektedir.



Görsel 200: Anonim, Gáspár Illésházy'nin eşi Ilona Thurzó'nun Cenaze Portresi, tüyb, 133x 206 cm, 1648, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).



Görsel 201: Anonim, Gábor Illésházy'nin Cenaze Portresi, tüyb, 113x 195 cm, 1667, © Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).

Avrupa resim sanatında halı kullanımının yer aldığı ünik örneklerden olan, Péter Zrínyi'nin⁴⁴², Ferenc Nádasdy'nin⁴⁴³ ve Ferenc Frangepán'ın⁴⁴⁴ idamının tasvir edildiği Resim 59, yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüş bu bölünen kısımlardan üst taraftakinde görülen madalyonların içine de sol taraftan başlayarak sırasıyla Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'ın yarım boy portreleri yerleştirilmiştir. Madalyonların alt kısımlarında, Péter Zrínyi'nin portresi 'Serini' yazısı ile Ferenc Nádasdy'nin portresi 'Nadasti' yazısı ile Ferenc Frangepán'ın portresi ise Frangipani yazısı ile sunulmuştur. İsimlerinden türetilen adlar olduğu görülen bu yazılardan sadece Péter Zrínyi için kullanılan 'Serini' kelimesinin figürün ismi ile pek alakalı olmadığı gözlemlenmektedir. Griesse, Péter Zrínyi için yazılı basında 'Serini' ya da 'Sirini' adının kullanıldığını ifade ederek bu yazının manasına bir anlamda açıklık getirmiştir (Griesse (ed.), 2014, s. 188). Avrupai giysilerle tasvir edilen figürlerden Péter Zrínyi, sarı düğmeli kahverengi kıyafetini, omuzlarına bıraktığı koyu kahverengi saçlarının altından görünen, iki yakasını yaka kenarlarındaki ipe bağladığı beyaz üzerine turuncu çizgili, kenarlarında küçük püskülleri olan peşkir tarzında bir pelerin ile tamamlamıştır. Resmin merkezinde betimlenen Ferenc Nádasdy ise, sarı düğmeli kırmızı iç giysisinin üzerine, yakası ve kenarları kahverengi kürklü, ön kısmında sarı üzerine mavi çizgileri olan, kaftan tarzında, mavi renkli bir üstlük giymiştir. Başına ise üstlüğündeki kürkle aynı renkte olan ve kırmızı bir tüyle zenginleştirilmiş, kalpak tarzında bir başlık takmıştır. Son olarak, Ferenc Frangepán tasvirinde ise figürün yakasının iç kısmından görüldüğü kadarıyla, Péter Zrínyi ile kıyafetinin arka yüzündeki yeşil ayrıntısı bile aynı olan bir içlik giydiği görülmekte olup üzerine de Péter Zrínyi gibi uzun olan saçlarını, yine Zrínyi'nin üzerindeki pelerine model olarak çok benzeyen, sadece mavi üzerine sarı

⁴⁴² Macar kökenli soylu bir aileye mensup olan Péter Zrínyi (1621- 1671), Hırvatların baş komutanlığını üstlenen bir isimdir (Michels, 2015, s. 40). Hırvat tarihçilerin, bağımsızlık düşüncesinin erken bir temsilcisi olarak kabul ettiği Zrínyi, politik ve askeri faaliyetleri kadar yazarlık yönü dolayısıyla edebi faaliyetleri ile de ünlünen bir isim olmuştur (Végh, 2019, s. 137).

⁴⁴³ Başyargıç olan III. Ferenc Nádasdy (1623- 1671), aynı zamanda bir Macar generali olmasının yanında, sanatın çok yönlü hamilerinden biri olarak anılmış bir aristokrattır (Griesse vd. (ed.), 2022, s. 167).

⁴⁴⁴ Hırvat asilzade Ferenc Kristóf Frangepán (1643- 1671), kayınbiraderi Péter Zrínyi (Luthar (ed.), 2008, s. 221) gibi edebi yönü olan bir isimdir (Komadina, Srdoč-Konestra, 2018, s. 323). Küçük yaşlarda anne babasını kaybeden Frangepán, İtalya'da akrabalarının olmasından dolayı orada yaşamış ve markilik ünvanı almıştır (Komadina, Srdoč-Konestra, 2018, s. 348).

çizgileri ve yeşil bağcıkları olması gibi ayrıntılarla ondan ayrılan pelerinin üzerine bırakmıştır. Bu figürlerin portrelerinin bulunduğu madalyonların dış alt kısımlarına sarı renkli yazılar yazıldığı görülmektedir fakat bu yazılar belli belirsiz yazıldıkları için seyirci tarafından tam olarak anlaşılammaktadır. Ferenc Frangepán tasvirinin altında ise sarı yerine beyaz renkli harflerle net bir şekilde görülecek şekilde, Latince olduğunu düşündüğümüz ‘Actum anno dm (domini)’ yazısı yazılmıştır. Latince olarak ‘tarihinde yapıldı’ anlamına gelen⁴⁴⁵ bu yazının hemen yanında, idamların gerçekleştiği yıl olan 1671 tarihi bulunmakta, bu tarihin yanında ise harfleri tam olarak anlaşılmasa da bir kişi ismi gibi duran bir yazı görülmektedir. Hemen akla, buraya tabloyu yapan kişinin ismi ve tablonun yapılış tarihinin yazıldığı düşüncesi gelmektedir fakat tablonun yapılış tarihi için müze bilgilerinde 1675 yılı geçmekte olup tabloyu yapan kişinin de bilinmediği ifade edilmektedir. Bu da burada yazan ismin, resmi yapan kişi olmadığı anlamına gelmektedir.



Resim 59: Anonim, Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'ın İdamı, tüy, 159x 296 cm, 1675, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).

⁴⁴⁵ Bu bölümün çevirisinde yardımlarına başvurduğumuz İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Leh Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı hocalarından Dr. Öğretim Üyesi Emrah Gaznevi'ye teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Resmin üç ayrı sahneye bölünmüş alt bölümünde, resmin üst kısmında portrelenen isimlerin idam edilme sahneleri görülmektedir. Üst kısımdaki her bir kişinin hemen altında kendi idam sahnesi betimlenmiştir. Alt kısmın soldaki ilk tasvirinin sol tarafında, yeşil çorapları, koyu gri renkli dizde biten pantolonu, bel kenarına ve dirsekte biten kol ağzlarına beyaz firfir benzeri kabarık bir kumaş geçirilmiş bluzu ile vücudunu kuvvet almak için gererek iki elindeki kılıcını Péter Zrínyi'nin idamını gerçekleştirmek için kaldıran bir cellat ile yukarıdaki yarım boy portresindeki pelerini çıkarılmış fakat aynı giysisi ile dizleri yerdeki siyah halının üzerine gelecek şekilde yarı oturur bir pozisyonda, gözleri bağlanmış halde infazını bekleyen Péter Zrínyi tasvir edilmiştir. Onun hemen önünde uzun, kahverengi kıyafeti ve elindeki büyük haçı ile ayakta duran peder, idam mahkumunun günahlarının affi için son duasını yapmaktadır. Bu sahnenin sağ tarafındaki son bölümünde, Péter Zrínyi'nin infaz anı görülmektedir. Cellada yardım eden kişi ile birlikte Péter Zrínyi dizleri ve sol eli yerde, boynundan kanlar akarak betimlenmiş, yanlarındaki rahip de bu anı izlerken tasvir edilmiştir. Aynı tasvir, Ferenc Frangepán'ın portresinin hemen altındaki sahnede de görülmektedir. Frangepán, Zrínyi gibi dizleri yerdeki halının üzerine gelecek şekilde yarı oturur vaziyette rahibin önünde günah çıkarmakta, peder de elindeki haç ile onun günahlarından arınmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu tasvirde, soldaki ilk tasvirdeki celladın duruşundan farklı olarak, celladın sağ elindeki kılıcı yere doğru tuttuğu, sol elini de başının üzerine koyarak, can almanın verdiği zorluğu, karşıdakine hissettirircesine üzgün bir ifade ile betimlendiği görülmektedir. Bu sahnenin hemen sol tarafında ise Zrínyi'nin infaz anı ile aynı şekilde tasvirlenen bir infaz betisi daha gözlemlenmektedir. Bu tasvirde, soldaki halıdan farklı olarak, merkezinde siyah motifli kırmızı bir madalyon olan ve üzerinde beyaz desenler bulunan sarı bir halı bulunmaktadır. Üzerindeki motifler tam olarak seçilememesine rağmen eserin dönemi ve yapılış yeri itibarıyla seyircide bu halının ithal bir Türk halısı olabileceği izlenimi uyanmaktadır.

Resmin merkezinde ise Ferenc Nádasdy'nin yarım boy portresinin hemen altına yerleştirilmiş Nádasdy'nin idam sahnesi görülmektedir (Görsel 202). Bu tasvir, diğerlerine göre biraz daha kalabalık olarak betimlenmiştir. Bu bölümün merkezine,

gözleri bağlanmış bir şekilde Türk motifini andıran desenli bir halı üzerindeki sandalyede oturan, yukarıdaki yarım boy portre çalışmasındaki giysisi ile uyumlu Ferenc Nádasdy yerleştirilmiş olup, Nádasdy'nin arkasına Péter Zrínyi tasvirindeki cellat figürünün aynısı elindeki infaza hazır haldeki kılıcı ile, Nádasdy'nin önüne ise diğer tasvirlerde de görülen ellerindeki haçlarla Nádasdy'nin günahlarının bağışlanması için dua eden iki rahip yerleştirilmiştir. Bu betinin sol tarafında ise, ön tarafta olmalarından dolayı sadece iki tanesi seçilebilen, diğerleri tam olarak görülemeyen birkaç figür bulunmaktadır. Bunlardan, seyirciye daha yakın olanı Avrupalı tarzdaki giysileri içinde, sağ elindeki bastonu, uzun saçları ve değişik tarzdaki sakalı ile tasvir edilmiştir. Bej rengi, bağcıklı ayakkabısının içine resmin genelinde tercih edilen çorap rengi olan yeşil renkli çorap giyen figür, kırmızı dizde biten pantolonunun üstüne kolları celladın kollarındaki gibi beyaz bir sarığı andıran, fırfır tarzında bir kumaş ile zenginleştirilmiş, uzun siyah bir ceket giymiştir. Ayrıca, kenarları beyaz konturlu, sarı bir kuşak verev olarak sağ omzundan sol kolunun altına gelecek şekilde ceketinin üstüne takılmıştır. Bu figürün yanında, sarı çizmeleri, bu çizmelerin içine koyduğu yeşil şalvarlı giysisi, beyaz destar sarılı kırmızı kavuğu ve dudağının üzerinden çenesine doğru inen tipik Türk sakalı ile tasvirlenen bir figür daha görülmektedir.



Görsel 202: Anonim, Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'ın İdamı'ndan ayrıntı, tüyb, 159x 296 cm, 1675, ©, Macaristan Ulusal Müzesi, Tarih Galerisi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).

Resimdeki figürlerin tam olarak resme dahil edilememesinden kaynaklı olarak açık kompozisyon düzeninde olan eser, oldukça dengeli tutulmuştur. Kapalı bir forma sahip olan resmin, yatay ve dikey çizgilerle bölümlere ayrılmasından dolayı olay örgüsü tek bir bölümde gerçekleşmemektedir. Resmin alt kısmındaki ayrılan

bölümlerde, aynı olay farklı karakterler üzerinden seyirciye yansıtılmakta, bu da seyircinin dikkatini resmin farklı bölgelerinde gezdirmesine yol açmaktadır. Tablonun üst kısmında yarım boy portre çalışmaları olduğundan ve arka fonun hep aynı renk tonuyla renklendirilmesinden dolayı resmin hareketsiz, stabil bölgesinin burası olduğu söylenebilir. Eseri hareketlendiren bölüm ise, olay örgüsünün anlatıldığı alt kısımdır. Burada, arka fonun açık mavi gibi bir renk olarak seçilmesi, önde canlandırılan sahneye hareket kazandırmış, bu canlılık figürlerin hareketleri ile de desteklenmiştir. Genelde soğuk renklerin hakim olduğu eserde, kırmızı ve sarıdan faydalanılarak bu renk rutini kırılmış, iç mekan resmi olmasının da sağladığı kolaylıkla eserde yaygın bir ışık kullanımına gidilmiştir.

Dönemin aristokrat ailelerine mensup önemli isimleri Péter Zrínyi'nin, Ferenc Nádasdy'nin ve Ferenc Frangepán'nın 1671 yılındaki idamlarını gösteren bu eser, askeri ve politik olaylara gönderme yapan bir çalışmadır. Bilindiği gibi, Osmanlı ve Habsburg İmparatorlukları arasında devam eden savaşı bitirerek 1664 yılında imzalanan Vasvar Antlaşması ile Osmanlılar, Macaristan'daki en geniş sınırlarına ulaşmışlardır (Kolçak, 2012, s. 560). O dönemin Osmanlı sadrazamı Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'nın (1661- 1676) imzaladığı, Habsburg İmparatoru I. Leopold'ün (1640-1705) ve Osmanlı padişahı IV. Mehmet'in (1648- 1687) onayladığı bu antlaşma (Kolçak, 2012, s. 560), Macar soyluları arasında büyük bir hoşnutsuzluk yaratmış (Munck, 2005, s. 392), Frangepán, Wesselényi, Zrínyi, Nádasdy ve Rákóczi gibi asilzadeler, Macar ülkesini olumsuz etkileyecek bu antlaşmayı tanımama kararı almışlardır (Kolçak, 2012, s. 562). Böylece, bu lordlar İmparator I. Leopold'ü devirerek hem ülke hem de kendi çıkarlarını güvence altına almak istemişler ve Zrinski- Frankopan komplosu ya da Wesselényi komplosu olarak da bilinen 'Magnate Komplosu' girişimine kalkışmışlardır (Deliso, 2020, s. 101- 102). Bu darbe girişiminin başarısız olması sonucunda da, Nádasdy, Frangepán ve kayınbiraderi Zrínyi idam edilmişlerdir (Luthar (ed.), 2008, s. 221; Michels, 2015, s. 35).

Resmin merkezinde Ferenc Nádasdy'nin bulunması ve Nádasdy'nin idam sahnesinin diğer bölümlerden farklı olarak müze bilgilerinde büyütülerek ikinci bir

tabloymuş gibi asıl tablo ile birlikte sunulması, muhtemelen resimdeki bu kesitin önemine vurgu yapmak içindir. Çünkü idam edilen kişilerden Nádasdy, bilindiği gibi dönemin baş yargıcısıdır (Worthington, 2012, s. 72) ve oldukça önemli bir statüdedir. Ayrıca tabloda, idam edilen diğer kişilerin dizleri üzerine çöktürülerek rahip karşısında durduktan sonra yerde infaz edilmelerine rağmen hakim Nádasdy'nin bir sandalye üzerinde oturtularak infaza hazırlanması da Nádasdy'nin bulunduğu mevki ile ilgili olmalıdır. Hakimlik koltuğuna gönderme yapmışçasına Nádasdy'nin sandalyede infaza hazırlanması, seyircide muhtemelen 'hangi mevkide olunursa olunsun devlete karşı çıkılamayacağı, karşı çıkıldığında sonucunun ölüme kadar gidebileceği' algısını uyandırmak adına. Bu resimden sonra yapılan, aynı sahnenin canlandırıldığı gravürde de aynı şekilde Nádasdy'nin yine sandalyede oturarak betimlendiği görülmektedir (Görsel 203).



Görsel 203: Yakup Bruynel, Péter Zrínyi, Ferenc Nádasdy ve Ferenc Frangepán'ın portreleri ve Viyana'daki infaz sahnesi, gravür, 27, 2x 31 cm, 1685, © Macaristan Ulusal Müzesi, Budapeşte, 2022 (Macaristan Ulusal Müzesi yönetiminden).

Avrupa resim sanatı örneklerinde görülen Türk imgelerinde büyük paya sahip olan halıların, motifleri incelendiğinde Avrupalı ressamın ince bir işçilikle bu desenleri resimlerine aktardıkları görülmektedir. Nádasdy'nin idamını gösteren bölümde de Nádasdy'nin oturduğu sandalyenin altında, sarı püsküllü, bordüründe kırmızı üzerine beyaz S ve C kıvrımlı bitkisel bezemeler olan, merkezinde de kırmızı üzerine beyaz üç benek desenleri bulunan halının motifleri oldukça net bir şekilde gözlemlenmektedir. Sağ bölümde Frangepán'ın tasvir edildiği kesitteki halının

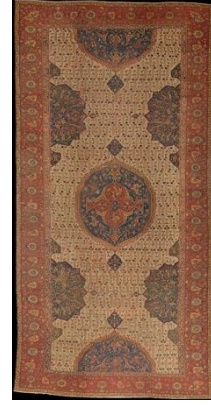
desenlerinden daha net görülen bu üç benek motifinin, daha önce çalışmamızda 16. yüzyıl sonlarında Polonya'nın Tarnów Çarşı Meydanı'ndaki bir evde bulunan halı motifli duvar resimlerinden birinde de görüldüğünden bahsedilmişti (Görsel 199). Bu motifin Türk sanatındaki yeri ve özellikle adı ile ilgili çeşitli yanlışlar bulunsa da bu desenin Türk sanatının bir parçası olduğu ve bu resimde de Türk imgesi olarak kullanılmış olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

Üç benek motif, terminoloji bağlamında karmaşa yaratan bir motiftir. Türk kültürüne yabancı olan Batılı araştırmacıların, bu nakışı Budizm'in çintamanisine (Görsel 204) benzeterek yanlış algılamalarından ve adlandırmalarından dolayı bu motif, çintamani⁴⁴⁶ adı ile de anılmıştır (Doğanay, 2004, s. 218). Sanat tarihçiler tarafından adlandırılmasında ve menşeinin tayin edilmesinde fikir ayrılıkları olsa da ayrıntılı olarak incelendiğinde Budist gelenekteki çintamani kavramından farklı bir tarzda olan ve Osmanlı döneminde 'şahi benek' olarak adlandırılan üç benek kavramının (Doğanay, 2004, s. 218), Türk sanatında yoğun bir şekilde kullanıldığı (Görsel 205) ve Avrupa resminde de bu motifin 'Türk' kavramına gönderme yapmak için sıkça tercih edildiği anlaşılmaktadır.

⁴⁴⁶ Çintamani motifinin asıl adının çintamani olmasına rağmen çintemani olarak yanlış bir ifade ile de yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Yetkin, 1974, s. 96). Tarihi veriler ışığında, Türklerde görülen bu beneğe 'körkle monçuk veya gökboncuk', Budizm kökenli olanına 'çintamani', Osmanlılar zamanında Türk sanatında kullanılanlarına da 'şahi benek' adı verildiği anlaşılmaktadır (Doğanay, 2004, s. 218). Uygurlardan önce Budist mabetlerinde görülen ve Budist Çin kültürüne mal edilen 'çintamani' kavramı (Doğanay, 2004, s. 193- 195), genelde inci ve nilüfer motifleri olarak bir arada ve alevler içinde tasvir edilmekte olup Türk sanatındaki üç benek motifindeki beneklerin genelde merkeze bakmalarından ayrı olarak farklı yönlere bakabilmektedirler (Doğanay, 2004, s. 195) (Görsel 204). Osmanlı dönemindeki adı ile şahi benek, genelde beraber kullanıldığı pelengi motifleri ile birlikte pars ve kaplan postundaki lekelerden ilhamla Türk sanatına kazandırılmıştır (Aslanapa, 1953, s. 33- 34). Bu konu ile ilgili olarak Yetkin de üç beneğin yanlışlığı düşünülerek Budizm'in bir anlamda sembolü olan çintamani adı ile anıldığını fakat bunların kaplan ve leopar postlarındaki çizgi ve beneklere benzetilmesinin Türk sanatındaki bu motiflerin kullanılış şekli ile daha uyumlu olduğunu ifade etmiştir (Yetkin, 1974, s. 96). Barışta'nın bu motif için 'Timur beneği' yakıştırması yapmasına (Barışta, 1988, s. 24; Barışta, 1995, s. 23; Barışta, 2002, s. 17- 18) karşı çıkan Tahsin Öz, Timur'un (1370- 1405) Ankara Savaşı'nda I. Bayezid'e (1389- 1402) karşı kazandığı zaferden sonra Timur'un arması olabilecek bir motifin Osmanlı İmparatorluğu tarafından kullanılamayacağını savunmuş ve bu motifin Timur'dan çok önce kullanılmaya başlandığını ifade etmiştir (Öz, 1946, s. 85).



Görsel 204: Budist geleneğindeki nilüfer çiçeği (lotus) ve çintamani nakışlı ipek kumaş (11- 12. yy.), Ninna-Ji Palace Museum, Kyoto (Doğanay, 2004, s. 209).



Görsel 205: Şahi benek zeminli, madalyonlu Uşak halısı, 389, 3x 454, 7 cm, 17. yüzyılın ilk yarısı, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (De Montebello (yön.), 1984, s. 4).

Nádasdy'nin idamının gösterildiği kesitte yer alan Türk imgesi sadece yerdeki şahi benek motifli halı ile sınırlı değildir. Bu bölümün sol tarafına yerleştirilen giysisi, sarığı ve bıyığı ile tamamen Türk'ü anımsatan figür de Türk imgesi olarak kabul edilebilir. Bilindiği gibi Ferenc Nádasdy, Türkler'e karşı pozitif duygular beslemeyen, Türkler ile işbirliği yaptığı için I. Leopold'a isyana kalkışan, Magnate Komposu'nun ana karakterlerinden biridir (Treasure, 2003, s. 337). Böylesi Türkler ile iyi ilişkiler geliştirmemiş birinin infaz edilme anında seyirciler arasında bir Türk'ün olması da beklenen bir durumdur. Tabloda anlatılan olayların gerçekle başarılı bir şekilde örtüşmesi, sanatçının dönemin politik yaşamı ile oldukça ilgili biri olduğunu ve bunu tuvaline tüm şeffaflığı ile yansıttığını göstermektedir.

Eserin bu bölümünde, infazı seyredenler arasında seyirciye en yakın figürün üzerinde bulunan kuşaktan ve bu kuşağın üzerine nişan ya da rozet takılmış olabileceği ihtimalinden hareketle, bu kişinin Avrupa'da bir üst düzey asker olabileceği fikri düşünülebilir. Bu noktada, omzunda kazandığı nişanlarını taktığı kuşağı ile resmedilen önemli bir Avrupalı komutanın yanındaki figürün de elbette ki sıradan bir Türk olması beklenemez. Bu bağlamda, Türk giysileri ile betimlenen bu kişinin de Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli bir mevkide bulunan bir isim olabileceği fikri akıllara gelmektedir.

William Larkin'e⁴⁴⁷ atfedilen Catherine Knevet'in⁴⁴⁸ portrelendiği bir başka resimde (Resim 60) ise 17. yüzyıl Avrupa resminde kullanılan Türk halısı örneklerinden birine daha yer verilmiştir.



⁴⁴⁷ İngiliz ressam William Larkin (yak. 1580- 1619), I. ve VI. James (1567- 1625) dönemi saray çevresinin resimlerini yapmış, soyluları resmettiği eserlerinde figürlerin kıyafetlerindeki dantelleri, nakışları ve mücevherleri oldukça ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir. Yaptığı portreler için oldukça simgesel boyutlu 'ikonik' çalışmalar olduğu söylenmektedir (Strong, 1993, s. 66). Larkin'in 1952 yılına kadar yaptığı hiçbir çalışma kendisine atfedilmemesine rağmen, sonrasında elde edilen yazılı belgeler sonucunda bu eserlerin sahibi olduğu anlaşılmıştır (Hearn, 1995, s. 196; Strong, 1969, s. 313).

⁴⁴⁸ I. Suffolk Kontu Sir Thomas Howard'ın (1561- 1626) eşi ve Suffolk Kontesi olan Catherine Knevet (1564- 1638), Kraliçe Elizabeth'in (1558- 1603) mücevherlerinin koruyuculuğu görevini üstlenmiş, sonrasında ise Kral James, onu eşi Danimarkalı Anne'in (1574- 1619) mücevherlerinin koruyucusu, bir anlamda haznedarı olarak görevlendirmiştir (Akkerman, Houben (ed.), 2014, s. 305- 306).



Resim 60: William Larkin, Catherine Knevet, tüyb, 205, 4x 121, 6 cm, yak. 1615, ©, Kenwood House, Londra (Bryant, 1993, s. 18).

Resimde, kıvrımları oldukça net seçilebilen, iki yana toplanmış, uçlarında genişçe bir bordür şeklinde sarı saçaklar bulunan ve bu saçaklardan üst kısımda da görülen, gri bir perdenin önünde Suffolk Kontesi Catherine Knevet tam boy olarak portrelenmiştir. Kontesin, fon olarak kullanılan perde ile benzer renk tonunda, kenarlarına perdenin uçlarındakine benzer saçaklar geçirilmiş ve saçaksız kenarları ise irili ufaklı metal raptiyelere benzer aksesuarlarla zenginleştirilmiş sol tarafındaki sandalyenin sırt kısmına sol kolunu yasladığı, sağ kolunu ise yere doğru serbest bıraktığı görülmektedir. Açık kumral saçlarını arkaya toplayan kontes, kulağındaki damla şekilli, inci izlenimi veren küpesi ve giysisiyle uyumlu kırmızı ruj ile sağ ayağı düz, sol ayağı ise hafif sola doğru çevrilmiş bir şekilde, Türk motifli bir halının üzerinde seyirciye doğru bakarken betimlenmiştir. Üzerinde, beyaz dantel detaylı ön ortasındaki açıklığın kenarlarını ve etek uçlarını çepeçevre dolaşan, sarı renkli bitkisel süslemelerin olduğu, geniş pileli, yere kadar uzanan, kırmızı bir etek bulunmaktadır. Kontesin eteğinin üzerinde ise, eteğin belli yerlerindeki sarı işlemelerin, belindeki üçgen kesimli firfırlı bölge dışında her yerine dağıldığı, eteği ile aynı renkte bir üstlük gözlemlenmektedir. Kontes, beyaz yakalı giysisinin uçları beyaz dantelle noktalanan kol manşetleri ve votka kullanılarak genişletilmiş gibi duran omuzlarından arkaya doğru sarkıtılmış takma kolları ile tam bir İngiliz soylusu gibi resmedilmiştir. Figür, damla şeklindeki inci küpelerine eşlik etmesi için boynuna uzunca bir inci kolye takmıştır. Bu kolye, ters M harfi şeklinde takılmış olup, bu M harfinin figürün boynuna yakın olan kısmından bir başka kolye gibi duran bir sıra inci dizisi daha görülmektedir. Bu alışılmışın dışındaki farklı tarzda takı takma tarzı, eserde dikkatleri o noktaya çekmek adına, figürün Kral I. ve VI. James'in⁴⁴⁹ eşi olan kraliçenin mücevherlerinin koruyucusu olma görevinde bulunmasına (Akkerman, Houben (ed.), 2014, s. 305- 306) yapılan bir gönderme olarak algılanabilir.

Resim, portre çalışması olması sebebiyle kapalı kompozisyon düzeni ile çalışılmış, resme hareketlilik figürün el, kol ve ayak duruşları ve fondaki perde

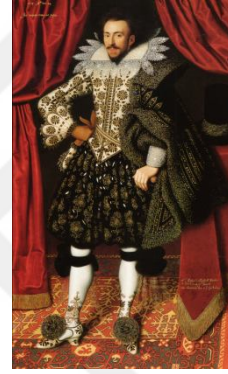
⁴⁴⁹ Kral I. ve VI. James'in hem I. hem de VI. nitelmesi ile anılmasının sebebi, Birleşik Krallık'ın kralı olması ve İskoçya'da VI. James olarak, İngiltere'de de I. James olarak adlandırılmasıdır (Croft, 2003, s. 192, 209).

kıvrımlarıyla kazandırılmıştır. Kapalı bir form kullanılan tablo, iç mekan tasarımıdır. Eserin genelinde yaygın bir ışık tercih edilmiş olup, arka fondaki perde kanatlarının arasındaki karanlık, bu kanatlarda ve sandalyede kullanılan renklerin soğuk renklerin tonu olması, yerde duran halıdaki ve figürün giysisindeki vurucu etkili sıcak rengin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Resimde, 15. yüzyıldan itibaren başta İtalya'da olmak üzere, Fransa'da ve İspanya'da, 16. yüzyılın sonunda ise İngiltere'de yaygınlaşan dantel kullanımına (Temir, 2000, s. 65) yer verildiği görülmektedir. Resmin tarihinin, dantelin İngiltere'ye geliş dönemine denk gelmesinden dolayı elbiselerde görülen bu modanın figürler tarafından tercih edildiği ve bu nedenle de ressamın tuvaline yansıdığı anlaşılmaktadır. Larkin'in yaklaşık olarak bu eserle aynı zamana tarihlendirilen diğer iki çalışmasında da benzer dantel kullanımları görülmektedir (Görsel 206, 207). Bu görsellerden Richard Sackville'nin portresinde (Görsel 207), dönemin modası olan dantelin erkek giysilerinde⁴⁵⁰ de kullanıldığı görülmektedir. Larkin'de olduğu gibi pek çok Rubens, Van Dyck, Rembrant, Watteau, Fragonard resimlerindeki figürlerde, iç mekânlarda ve Bosse'un (1604- 1676) gravürlerinde de dantellerden süslemeler için faydalandığı gözlemlenmektedir (Jackson ve Jesurum, 1900, s. 32). Ayrıca, Resim 60'ta, Görsel 206'da ve Görsel 207'de figürlerin ayakkabılarının üzerinde görülen ponponu anımsatan, dantellerden yapılan süslemelerden dolayı bu ayakkabılar 'dantel rozetli ayakkabılar' olarak adlandırılmaktadır (Ağca, Öğüt, 2021, s. 33). Earnshaw, dantel rozetli bu ayakkabıların görselliklerinden öte sembolik anlamlarının olduğunu düşünmektedir. Ona göre; o dönemdeki yolların çamurlarla ve taşlarla kaplı olmasından, kanalizasyon ve çöp atıklarının yollarda bulunmasından dolayı böyle ayakkabılar dış mekânlarda giyilemez, bu nedenle de bu tarz ayakkabılar ancak bir atı ve at arabası ya da o kişiyi taşıyabilecek hizmetkarları olan varlıklı kişilerce giyilebilmektedir. Bu nedenle de bu ayakkabılar, bir anlamda varlık ve güç sembolü olarak düşünülmüştür (Earnshaw, 1987, s. 21).

⁴⁵⁰ Erkek giysilerinde dantel kullanımını ile ilgili bilgi için bkz. Ağca, Gözde, Öğüt, Leyla (2021). Dantel Efektli Kumaş Tasarımlarının Erkek Giyiminde Kullanımı Üzerine Bir Önerme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (27), 28- 46.

Resimde, figürün kıyafeti ile ilgili dikkat çeken bir diğer giysi ayrıntısı ise, ruff yaka⁴⁵¹ kullanımınıdır. Ruff yakalar, I. Elizabeth (1558- 1603) döneminde İngiltere'ye gelmiş olup (Kemper, 1977, s. 87) ismi ruff yakalarla anılan kraliçenin o dönemde bir 'moda ikonu' haline gelmesine de yardımcı olmuşlardır (Arnold vd., 2008, s. 14). Tekstil ve moda tasarımı konusunda İngiltere, bu dönemde önemli bir paya sahiptir. Çünkü I. ve VI. James döneminde dantellerin ve ruff yakaların yanında Jakobeian nakışı⁴⁵² ile tasarlanmış giysiler de çok moda olmuştur. Görsel 206'da ve Görsel 207'de de görülen bu nakış, dönemin gösterişli ve farklı tarzda motiflere sahip giysi modasını gözler önüne sermektedir.



Görsel 206: William Larkin, Rochford Vikontesi Dorothy St. John, Leydi Carry'nin Portresi, tüyb, 206x 122 cm, yak. 1615, ©, Kenwood House, Londra (Charlton, Allen, 1991, s. 42).

Görsel 207: William Larkin, Richard Sackville'nin Portresi, tüyb, 206, 4x 122,3 cm, yak. 1613, ©, Kenwood House, Londra (Bromley, 2021, s. 11).

⁴⁵¹ Kökeni, 14. ve 16. yüzyıl Batı ve Orta Rönesans Dönemi'ne götürülen (Ok, 2016a, s. 65), bir anlamda Rönesans'ın simgesi olan ruff yakalar, kadınların ve erkeklerin boyun çevresine taktıkları, yelpaze şeklinde boynu dolanan, 'kırmalı keten ya da muslin yaka' olarak tanımlanabilmektedir (Ergür, 2002, s. 225). Ceketlerin ve gömleklerin yakalarını kirden koruma amacıyla ortaya çıkan ruff yakalar, önceleri sade birer firfir görünümündeyken 1590'lara gelindiğinde, nişasta ile biçimlendirilmiş ve 'supportese' denilen tellerle de desteklenerek daha ihtişamlı bir hal almışlar, bu da ruff yakaların 'gücün ve statünün' simgesi olmasını sağlamıştır (Ok, 2016a, s. 65). Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ok, Meltem (2016b). Rönesans Dönemi Ruff Yakanın Günümüz Modasına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13), 235- 250.

⁴⁵² Jakobeian nakışı, I. ve VI. James döneminde ortaya çıkmış, keten kumaş üzerine yün iplikle yapılan bir yüzey nakışdır. Genelde, doğadan alınan motifleri naturalist olarak işlemek yerine daha stilize bir boyutta ele almıştır (Brackman, 2009, s. 104). Jakobeian motif örnekleri için bkz. Ormesson, Linda (1978). *Jacobean Iron-on Transfer Patterns: 24 Authentic Embroidery Motifs*. New York: Dover Publications, Inc.

Resim 60'ta Türk imgesi olarak ele alınabilecek unsur ise, kontesin üzerinde tasvir edildiği halıdır. Bu halının motifleri incelendiğinde halının bir Batı Anadolu halısı çizgisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bergama Halı⁴⁵³ motifleri (Görsel 208) ile örtüşen desenlere sahip bu halının lacivert üzerine geometrik desenli dış bordürünün çevrelediği kırmızı renkli zemininin, iki eşit kareye bölündüğü ve bu alanlara da iç içe geçmiş sekizgenler yerleştirildiği görülmektedir. En dıştaki sekizgenler, Türk halı geleneğinde sıkça gördüğümüz sarı renkli koç boynuzu motifleri ile çevrelenmiş olup, koç boynuzu deseninden, sekizgenlerin merkezinde de faydalanılmıştır. Fakat, bu sefer mavi renkle karşımıza çıkan bu motifin, dört tanesinin birleşerek oluşturduğu desenin, Bergama halı geleneğinde sıkça kullanılan ve 'elma'⁴⁵⁴ denilen bir motife gönderme yaptığı düşünülebilir. Ayrıca, halının zeminindeki bölünmüş karelerin, resimde halının konumlandırılma şeklinden dolayı sadece karşılıklı iki köşesinde gördüğümüz fakat desen zincirinin olağan akışı itibariyle, halının dört bir köşesine karşılıklı yerleştirilmiş olabileceğini varsaydığımız beyaz desenler de yine seyirci üzerinde Bergama halılarında karşılaştığımız 'yıkın'⁴⁵⁵ motifinden bir kesit olabileceği hissini uyandırmaktadır.



Görsel 208: Bergama halı örneği, 16. yüzyıl sonu, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Yılmaz, 2009, s. 33).

⁴⁵³ Bergama halıları ile ilgili bilgi için bkz. Karaçoban, Necati (2002). Günümüze Değin Bergama Sergeni. *Bergama Belleten*, Bergama Özel Sayısı, 11, 59- 112.

⁴⁵⁴ Bergama halı geleneğinde sıkça kullanılan 'elma' motifleri için bkz. Akpınarlı, H., Feriha, Begiç, Nurgül, Kuzay Demir, Gonca (2020). *Çözüden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 71.

⁴⁵⁵ Bergama halılarında kullanılan 'yıkın' motifi ile ilgili bkz. Akpınarlı, H., Feriha, Begiç, Nurgül, Kuzay Demir, Gonca (2020). *Çözüden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 72.

Avrupalıların Holbein Halısı olarak adlandırdıkları⁴⁵⁶ 15- 17. yüzyıl bu Erken Dönem Osmanlı Halılarının en önemli özelliği, zeminlerinin karelere ayrılmasıdır. Dört grupta incelenen bu halıların, birinci ve ikinci tipinde zemin, karelere bölünerek içlerine sekizgenler yerleştirilmiştir. Bu sekizgenlerle kare köşeleri arasında oluşan eşkenar dörtgenlerin içleri de bitkisel desenlerle bezenmiştir (Deniz, 1997, s. 30). Bu grupta ele alınabilecek halıların (Görsel 209), Avrupa resim sanatında kendine yer bulmuş güzel örneklerinden biri, ondokuz yıl boyunca devam eden İngiliz- İspanyol savaşının bitişi sebebiyle yapılan ve Londra Konferansı olarak da bilinen Somerset House Konferansı'nı betimleyen tablodur (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 211) (Görsel 210). Bu tabloda, uzunca bir masanın bir tarafında İspanyol, diğer tarafında da İngiliz delegeler görülmekte olup masanın üzerinde ise, kufi bordürlü birinci tip küçük motifli bir Holbein halısı tasvir edilmiştir.



Görsel 209: Birinci tip küçük motifli Holbein halısı örneği, 16. yüzyıl, Museum of Applied Arts, Budapeşte (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 210).

⁴⁵⁶ 19. yüzyıl sonlarında, Alman sanat tarihçiler, Hans Memling'in (1433- 1494) ve Hans Holbein'in (1497- 1543) resimlerinde bulunan halıları, tiplerine göre sınıflandırmışlar ve böylece bu halı tipleri, onları betimleyen sanatçılara göre adlandırılmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2009, s. 28).



Görsel 210: Anonim, Somerset House Konferansı, tüyb, 205, 7x 268 cm, 1604, ©, National Portrait Gallery, Londra (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 210).

Resim 60'taki halının da dahil edilebileceği, üçüncü ve dördüncü grupta ise, zemin kareler yerine iki eşit kareye bölünerek içlerine sekizgen madalyonlar yerleştirilmiştir. Bu sekizgen madalyonların içlerine de eğer erken dönemli bir örnekse hayvan motifleri, daha geç döneme tarihlendirilen bir örnekse bitkisel özellikli desenler yapılmıştır. Ayrıca, Holbein halılarından⁴⁵⁷ ilk iki gruba dahil edilenlerin Uşak, Resim 60'taki halının da dahil olduğu üçüncü ve dördüncü gruptakilerin de Bergama yörelerinde dokunduğu düşünülmektedir (Deniz, 1997, s. 30).

William Larkin, eserlerinde Türk halısı tasvir etmeyi seven bir sanatçıdır. Resim 60'taki Holbein tarzı halı tasvirine ek olarak Rochford Vikontesi Leydi Carry'i resmettiği Görsel 206'da, stilize hayvan motifli bir halı örneğinden, Richard Sackville'i resimlediği Görsel 207'de ise Lotto olarak bilinen Osmanlı Uşak halısı örneğinden faydalanmıştır. Lotto halıları, desen olarak birinci tip Holbein halılarına benzemekte olup bu desene stilize edilmiş bitki motiflerinin eklenmesiyle oluşmuş ve epey bir zaman ikinci tip Holbein halıları olarak isimlendirilmişlerdir. Fakat, Holbein'in resimlerinde hiç bu halıları kullanmamasından ve Lorenzo Lotto'nun (1480- 1557) resimlerinde birkaç kere oldukça ayrıntılı bir şekilde bu halılara yer

⁴⁵⁷ Holbein halıları ile ilgili bilgi için bkz. Erdmann, Kurt (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 52- 56.

vermesinden dolayı bu halıların adı Lotto halıları⁴⁵⁸ olarak anılmaya başlamıştır. Bu halılarda, bitkisel motiflerin ön plana çıktığı bilinmektedir (Perdahcı, 2010, s. 308-309).

Görsel 210’da kufi bordürlü bir süsleme programına sahip bir Lotto halısı görülmesine rağmen, Resim 61’de Rubens’in tablosunda görülen Lotto halısı, rozetli kartuş bordürlüdür (Resim 61). Bu da bu dönemde, Avrupa resimlerindeki halı çeşitliliğinin yanında, bu halı türlerinin kendi içinde de farklı özelliklere sahip olduklarını ve dönemselsel olarak farklı özellikteki bu tarz halıların Avrupa’ya ithal edilerek Avrupa’daki evlerde kullanıldıklarını göstermektedir (Yılmaz, 2009, s. 36). Bu bağlamda, 16. yüzyıl örneklerinde resmedilen Lotto halılarında, genelde kufi bordürlü halıların tercih edildiği, 17. yüzyılda da genelde rozetli kartuş bordürlü Lotto halılarının liderliğinin söz konusu olduğundan bahsedilebilir. Halılardaki bu tarz değişiklikler, ithal edilen halıların özellikleri kadar sanatçıların birbirlerinden aldıkları ilham ile de ilgilidir. Örneğin, Resim 61’de tasvirlenen halının çok benzerinin, eserlerinde net bir şekilde Rubens etkisi görülen Johannes Vermeer’in (1632- 1675) ‘Uyuyan Kız’ isimli tablosunda (Görsel 211) görüldüğü gibi.

⁴⁵⁸ Lotto halıları ile ilgili bkz. Aslanapa, Oktay (1987). *Türk Halı Sanatı’nın Bin Yılı*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 73- 79; Erdmann, Kurt (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 57- 60.



Resim 61: Peter Paul Rubens, Dört Filozof, tüyb, 164x 139 cm, 1611- 1612, ©, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa (Suckale, 2002, s. 290).

Resim 61’de, saçakları büyük bir incelikle betimlenmiş kırmızı üzerine sarı ve lacivert motifli bir halının serili olduğu masanın etrafında üç erkek figür otururken görülmektedir. En sağdaki figürün yanında bir köpek tasvir edilmekte, dördüncü erkek figür ise sol tarafta ayakta seyirciye doğru bakmaktadır. Ayakta duran bu figür gibi, seyirciyi resme bir anlamda davet eden figürlerin resmin bir kenarına

iliştirilmesi, bu dönem resimlerinde sıkça karşılaşılan bir uygulamadır. Figürlerin hemen arkasında bulunan nişin içine bir büst ve hemen önündeki küçük, şeffaf vazoya da laleler yerleştirilmiştir. Ayrıca, fonda görülen ve dönemin pek çok resminden aşına olduğumuz kırmızı perdenin yanındaki alaca renkli mermer sütunun arkasından dışarıdaki manzara oldukça net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Resim, kapalı kompozisyon düzeninde olup figürlerin ve yardımcı öğelerin tabloya orantılı bir şekilde yerleştirilmesinden dolayı da oldukça dengelidir. Karakterlerin el hareketleri, soldaki iki figürün bakışları ve perdenin kıvrımlarının resmi hareketlendirme çabası başarıya ulaşmış gibi görünmektedir. Kapalı bir formula, çizgisel dokunuşların yer aldığı resimde, sıcak renklerin üstünlüğü dikkat çekmektedir. Perdedeki, çiçeklerdeki ve halıdaki hakim kırmızı ve sarı, eserin içinde ahenkli bir dağılım göstermekte bu da hem renklerin birbirleriyle hem de resmin genel atmosferinde bir uyum yakalamasını sağlamaktadır. Flaman Barok'unun babası sayılabilecek Rubens'in bu tablosunda, Barok'un ilk dönemindeki keskin, belli noktaya gönderilen ışığından söz etmek mümkün değildir. Onun yerine iç mekan tasarımı olarak çalışılan bu resmin geneline yayılan bir ışığın resme hakim olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca, bu tabloda Rubens, kendisini, entellektüel bir grubun içine dahil ederek bir otoportre çalışması gerçekleştirmiştir. Daha önce, İtalyan ressamların buna benzer çalışma örnekleri olmasına rağmen, kendisini felsefe ile ilgilenen, elit bir arkadaş grubunda resmeden ilk Flaman sanatçı Rubens'tir (Yamaguchi, 2012, s. 5).



Görsel 211: Johannes Vermeer, Uyuyan Kız, tüyb, 86, 5x 76 cm, yak. 1657, ©, Metropolitan Museum of Art, New York (Snow, 1994, s. 59).

‘Dört Filozof’ olarak bilinen eserde tasvir edilen kişilerin Flaman ressam Rubens ve üç hümanist⁴⁵⁹ olduğu bilinmektedir (Yılmaz, 2009, s. 38). Rubens, bu resimde tasvir ettiği kişilerin kimler olduğunu netleştirmiş ve bu isimlerin soldan sağa olacak şekilde kendisi, sanatçının kardeşi Philip Rubens (1574- 1611), Jena, Leiden ve Leuven Üniversitelerinde ders veren bir hümanist ve Neo-stoacılığın⁴⁶⁰ kurucularından olan Justus Lipsius (1547- 1606) (Müller- Hofstede, 1992, s. 104) ve Rubens’in kardeşinin eski bir dostu ve Lipsius’un öğrencilerinden olan avukat Jan Woverius (1576- 1639) (Logan, Plomp, 2005, s. 86) olduğunu ifade etmiştir (Yamaguchi, 2012, s. 9). Arka fonda ise, Rubens’in daha önce resmettiği ‘Roma’daki Palatine Dağı Harabeleri Manzarası’ isimli eserinde (Görsel 212) kullandığı manzaraya çok benzer bir manzaranın kullanıldığı görülmektedir (Görsel 213).

⁴⁵⁹ Merkezine insanı ve onun kişisel karakterini koyan hümanizm öğretisini savunan hümanistlerin kökenini, antik döneme götürmek mümkündür. Rönesans’ın da başlıca kavramı olan hümanizma, bu dönemde insanın özgür olabilmesini, insanın kendi yaratıcı özellikleri ile gerçekleştirebileceğini savunmuştur (Rüstemova, 2015, s. 12- 13).

⁴⁶⁰ Köklerini antik dönemden alan ve etkisini Neo- stoacılık kavramı ile devam ettiren Stoacılık, varlığın tanrısal olduğunu, insanların bu tanrısal akıldan pay alarak mutlu olabileceklerini savunan bir görüştür (Çelikkol, 2019, s. 1225).

Rubens, ayrıca arka planda bir nişin içine Stoacı felsefenin temsilcilerinden Seneca'nın (MÖ 5- MS 65) da büstünü yerleştirmiştir (Yılmaz, 2009, s. 38- 39).



Görsele 212: Peter Paul Rubens, Roma'daki Palatine Dağı Harabeleri Manzarası, tüyb, 76x 107 cm, yak. 1608, ©, Louvre Müzesi, Paris (Wagner, 2008, s. 181).

Görsele 213: Peter Paul Rubens, Dört Filozof'tan ayrıntı, tüyb, 164x 139 cm, 1611- 1612, ©, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa (Suckale, 2002, s. 290).

Rubens'in resimde masada oturarak önündeki kitapları inceleyen diğer entellektüellerden ayrı bir şekilde, resmin sol tarafında ayakta, seyirciye bakarken resmedilmesi, resme ilk bakan kişinin bu figürün resmin sanatçısı olduğunu anlamasına ortam hazırlamaktadır. Çünkü Rubens'in kendisini, diğer figürlerden ayrı ya da daha farklı resmetme gibi bir yönelimi vardır. Bunu sanatçının yaklaşık olarak 1602 yılına tarihlendirilen Mantua'daki dost çevresini betimlediği bir başka otoportre çalışmasında da (Görsele 214) görmek mümkündür. Rubens'in Resim 61'e çok benzer bir arka fonla gerçekleştirdiği Görsele 214'te ressam kendisini, resmin en sağında yer alan, Resim 61'de de gördüğümüz bir figür olan Lipsius'un soluna ve kardeşi Philip'in ön tarafına, yine seyirciye bakarak yerleştirmiş ve diğer figürlere göre kendisini daha aydınlık resmetmiştir. Bu iki tablodan yola çıkarak, ressamın bu eserlerde seyirci ile göz teması kurarak seyirci ile arasında bir köprü oluşturduğunu ve böylece seyirciyi resme dahil ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca, ressamın tuvale kendini aktarırken aynadan yardım alması sonucunda ortaya çıkan poza dayalı olarak her iki resimde de kendisini aynı duruşla betimlediği de açıkça anlaşılmaktadır.



Görsel 214: Peter Paul Rubens, Mantua'daki Arkadaşları ile Bir Otoportre, tüyb, 77, 5x 101 cm, yak. 1602, ©, Wallraf- Richartz Müzesi, Köln (Marr, 2021, s. 75).

Resim 61'de Rubens'in sağ tarafında betimlenen Philip Rubens, bu resim yapılmadan çok kısa bir süre önce vefat etmiş ve Rubens de muhtemelen bu grup resmini kardeşi ile içinde büyüdüğü hümanist düşünceyi anmak adına yapmıştır (Suckale, 2002, s. 290). Resimdeki figürlerin bakışları, duruşları ile doğru orantılı olarak yöneldikleri yöne doğru bakmaktadır. Fakat, Rubens kardeşi Philip'in bakışlarında bir farklılık ortaya koymuştur. Philip, duruşunun gerektirdiği yöne doğru değil, sağ tarafa doğru, dalarmışçasına bakmaktadır. Bilindiği gibi antik dönem mezar stellerinde, genelde stellerin üzerinde tasvir edilen ölen kişi, doğrudan seyirciye bakmak yerine uzaklara bakmaktadır. Buradan hareketle, bu resimdeki antik dönem göndermeli diğer ipuçlarının da ışığında, Rubens'in, kardeşinin bakışlarını doğrudan seyirciye döndürmek yerine, farklı yöne doğru yönlendirmesi, sanatçının kardeşinin vefatını vurgulamak için böyle bir uygulamaya gittiği fikrini düşündürmektedir.

Tabloda, masa başındaki figürlerin masadaki kitaplara bakarak eleştirel bir tartışma içinde oldukları anlaşılmaktadır. Tüm figürlerin üzerlerinde siyah kıyafetler olup, Lipsius ve Woverius'un beyaz yaka takmalarına rağmen Philip'in ruff yaka ile tasvir edildiği görülmektedir. Ressamın, Philip'e ruff yaka takarak, kendini de elindeki eldiven ile tasvir etmesi bu iki imgenin sembolik anlamlarından faydalanarak dönemin statü kavramlarına gönderme yapmak istemesinden kaynaklı olabilir. Ayrıca ressamın, resimdeki figürlerin siyah kıyafetlerine ek olarak merkezdeki Lipsius'a leopar kürkü giydirerek onu diğer figürlerden bir anlamda farklılaştırması ve onun iki yanına da öğrencilerini oturtması, Rubens'in öğretmen

kavramına verdiği saygı ve önemi göstermektedir. Bu sistematik hiyerarşiyi Rubens, bir anlamda hepsinin hocası olan Seneca'yı yüksekte bir niş içine, hepsine hakim bir pozisyonda yerleştirerek de perçinlemiştir. Stoa felsefesinin kurucularından olan Seneca'nın fikirlerinden esinlenerek 1584 yılında *De Constantia* isimli eserini yayımlayarak Neo- Stoacılığın kurucularından olan Lipsius'un (Prinz, 1973, s. 411) Roma'da kaldığı dönemde, İtalya'nın ünlü ailelerinden Farnese ailesine ait koleksiyonda Seneca'nın büstünü (Görsel 215) görerek, Seneca ile orada tanıştığı, sonrasında ise Lipsius'un izinden giden Rubens kardeşlerin de Roma ziyaretlerinde Farnese Koleksiyonu'ndaki bu büstle karşılaştığı anlaşılmaktadır. Hatta Rubens'in Anvers'e döndüğünde yaptırdığı evinin atölye girişine başka isimlere ait büstlerle birlikte Seneca büstü de yerleştirdiği bilinmektedir (Görsel 216).



Görsel 215: Theodor (Dirk) Galle, Farnese Koleksiyonu'ndaki Seneca Büstü, 1598 (Prinz, 1973, s. 411).
Görsel 216: H. Harrewijn, Rubens Evi, gravür, 1684 (Prinz, 1973, s. 412).

Walker- Meikle bir çalışmasında, orta çağın sonlarından itibaren evcil hayvan beslemenin Avrupa'da yaygınlaştığını, özellikle kadınlar ve din adamları arasında bir moda haline geldiğini, bunun da evcil hayvan besleyen ve edebi eserlerinde bu hayvanları öven hümanist filozoflar sayesinde olduğunu ifade etmektedir (Walker- Meikle, 2013, s. 3). Bu resimde de, Walker- Meikle'in fikirlerinden yola çıkarak, hümanizm öğretisine yakınlığı ile bilinen Rubens'in, Lipsius'un köpeği⁴⁶¹ olduğunu

⁴⁶¹ Walker- Meikle, Lipsius'un Melissa, Saphyrus, Mopsus ve Mopsulus isimlerinde dört tane köpeği olduğundan bahsetmiştir (Walker- Meikle, 2013, s. 154). Walker- Meikle ayrıca, bu köpeklerden

düşündüğümüz, kahverengi tüylerinden dolayı da isminin ‘Mopsus’ olduğunu (Walker- Meikle, 2013, s. 158) çıkarımladığımız tasmalı bir köpeği, patilerini Jan Woverius’un dizlerine, itaatkar bir pozisyonda yerleştirerek betimlemesi de Walker-Meikle’in bu düşüncesini desteklemektedir.

Resimde hümanizmaya gönderme yapması açısından bir nişin içine yerleştirilen Seneca büstünün ön kısmına, muhtemelen dikkatin ona yöneltmemesi için oldukça sade tutulmuş, şeffaf bir vazo içine iki tanesi alaca renkli ve açmış, diğer ikisi ise sarı ve kırmızı olarak tek renk çalışılmış, açmamış gonca laleler yerleştirilmiştir. Celia’ya göre; açmış halde betimlenen laleler resimde tasvir edilen yaşamları son bulmuş kişileri, Philip Rubens’i ve Lipsius’u, henüz açmamış olanlar ise hala hayatta olan Paul Rubens’i ve avukat Jan Woverius’u temsil etmektedir (Celia, 2017, sny). Bu dönemde laleye sanatçılar arasında sembolik bir anlam yüklenerek lalenin resimlere konu edilmesi noktasında bu resmin bir ipucu olarak gösterilebileceği açıktır. Çünkü Rubens’in bu resmi, Avrupa’da resimlere konu olmuş ‘Lale Çılgınlığı (Tulipomania)’ adı ile bilinen ve yaklaşık olarak 1637 yılına tarihlendirilen bir dönemin (Oran, 2011, s. 158) arefesinde yapmasından dolayı bu resim Avrupa’daki lale çılgınlığının ayak sesleri olarak nitelendirilebilir.

Bu dönemde, lalelerle bezenmiş birçok eserin resim sanatında boy göstermesinin nedeni, lale kavramının Avrupa yaşantısında yoğun olarak tercih edilmesinin etkisiyle bu kavramın sanata da yansımalarıdır. Avusturya’da saray ressamı olarak da çalışan, takma isimlerinden biri ‘Çiçek’ olan ve pek çok çalışmasında çiçek olarak laleden faydalanan Jan Brueghel’in (1568- 1625) (İrepoğlu, 2012, s. 137) bu dönemde Avrupa’daki lale çılgınlığını özetleyen örneklerden biri olarak orijinal ismi ‘Lale Çılgınlığı (Tulipomania)’ olan tablosunun (Görsel 217) ana konusunda laleyi kullanması ve çalışmanın ismini de ‘Lale Çılgınlığı’ olarak seçmesi, dönemin yaşantısının sanata ne kadar yoğun bir şekilde yansıdığına açık bir göstergesidir.

Mopsus dışındakilerin beyaz tüylerinin olduğundan, sadece Mopsus’un resimdeki köpektaki gibi kestane renginde tüylerinin olduğundan bahsetmiştir (Walker- Meikle, 2013, s. 156, 157, 158).



Görsel 217: Genç Jan Brueghel, Lale Çılgınlığı (Tulipomania), tüyb, 30x 47, 5 cm, yak. 1640, ©, Özel Koleksiyon (Impelluso, 2005, s. 82).

İstanbul'dan Avrupa'ya gittiği bilinen lalenin, bu Avrupa yolculuğunun başlangıcının genel kabul görmüş zamandan çok önce ve çok farklı yollarla olmuş olabileceği düşüncelerine rağmen (İrepoğlu, 2012, s. 40) bu zarif ve narin çiçeğin İstanbul'dan Avrupa'ya ilk kez Avusturya-Macaristan elçisi Ootgeer Giselijn van Busbeke (1522- 1592) tarafından götürüldüğü düşünülmektedir. 1559 yılında Almanya'da çiçek açan ilk lale türü için ise İsviçreli doğabilimci Conrad Gesner (1516- 1565), 'tulipa turcarum (Türk lalesi)⁴⁶²' adını kullanmıştır (Baytop, Kurnaz, 2003, s. 79). Sonrasında, Avrupa'nın ilk botanik bahçelerinden birinin kurucusu olan Flaman botanist, Charles de l'Écluse (1526- 1609), 1593 yılında bu bahçede lale dikimine başlamış ve böylece lale Avrupa'da yaygınlaşmıştır (Dash, 1999, s. 59- 60; Goldgar, 2007, s. 32- 33). 17. yüzyıla gelindiğinde de Avrupa'da artık bir lale çılgınlığı başlamıştır (Oran, 2011, s. 158). Bu sebeple de, Avrupalıların Osmanlı topraklarında 18. yüzyılda yaptıkları bazı resim ya da gravürlerde laleyi oldukça ayrıntılı betimledikleri örneklerin olduğu görülmektedir. Bunlardan biri de, Görsel 218'de, 1784 yılında İstanbul'a gelen Fransız elçisi Kont Choiseul- Gouffier'un (1752- 1817) *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman* isimli eserinde, Osmanlı sultanını betimlediği gravürde yer almaktadır (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 154). Bu gravürde, sultanın hemen sol ön tarafında yerde, bir tepsinin içinde, birbirine bağlanmış küçük vazoların içine ayrı ayrı sivri lalelerin yerleştirildiği görülmektedir.

⁴⁶² Bilindiği gibi, sarık kavramı tülbent sarılarak oluşturulduğu için Avrupa dillerinde genelde sarık için 'turban' ifadesi kullanılmıştır. Avrupalıların laleyi, Osmanlı sarıklarına benzettikleri için de bu çiçeğe 'tulipa' adını verdikleri düşünülmektedir (Tez, 2015, s. 226).

Bu lalelerin sahnenin ön kısmında yer alması ve oldukça ayrıntılı çalışmaları, bir Avrupalı gözünden laleye verilen önemi açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 218: Choiseul- Gouffier'in *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman* isimli eserinden Osmanlı sultanını betimleyen bir gravürü, 18. yüzyıl (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 155).

Ayrıca, o dönemde laleyi yeni yeni tanımaya başlayan, hatta bu çiçeği ilk defa Türk topraklarında gören Avrupalı sanatçıların lale tasvirleri birbirlerinden zaman zaman farklılık göstermektedir. Bu bağlamda, Görsel 218'de vazunun içindeki ve Görsel 219'da en soldaki yeniçerinin elindeki lalelerin çiçek yapraklarının, Görsel 217'deki geniş ve yuvarlak hatlara sahip olduğu görülen lale yapraklarına göre daha ince uzun ve daha sivri oldukları gözlemlenmektedir. Görsel 218'deki ve Görsel 219'daki gravürleri yapan kişilerin Türk topraklarına gelen, bu çiçeği asıl topraklarında gözleme imkanı bulan isimler olmalarından dolayı sadece İstanbul'a özgü olan, literatürde İstanbul lalesi⁴⁶³ olarak geçen, sivri ve badem şekilli bu çiçekleri çalışmalarına aynen yansıttıkları düşünülebilir.

⁴⁶³ O dönemde İstanbul'da yetiştirilen ve İstanbul lalesi olarak adlandırılan laleler, bugün 'Avrupa lalesi (kaba lale)' olarak bilinen lale türünden oldukça farklıdır. İstanbul lalesinin çiçeği badem şeklinde, periant parçaları (berk) hançer şeklinde ve uçları da ince, uzun, sivridir (Baytop ve Kurnaz, 2003, s. 80). İstanbul lalesi ile ilgili ayrıca bkz. Nemlioğlu, Candan, Olbak Mazak, Ferda (2009). İstanbul Lalesi'nin Türk ve Batı Kültürüne Etkisi. 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler IV İstanbul'da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik, 5- 10 Ekim 2009, 577- 610. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.



Görsel 219: Anonim⁴⁶⁴, Bir saray şenliğinde yeniçerilerden bir grubun börklerinin üstündeki heykelciklerle sultanın önünden geçişinin betimlenmesi, Codex Vindobonensis 8286, yak. 1590, © Österreichische Nationalbibliothek (Avusturya Ulusal Kütüphanesi), Viyana (Araslı, 2009, s. 193).

Lale kavramı kahve gibi, Türk topraklarına farklı coğrafyadan gelerek bu topraklardan Avrupa'ya giden bir kavramdır. Bu nedenle de Avrupalılar tarafından 'Türk kavramı' olarak kabul görmüştür. Botanikçiler ve resimlerinde özellikle çiçek tasvir etmeyi seven ressamın arasında ilgi çekici hale gelen bu çiçek, insanların zihinlerinde, zaman zaman bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak bir Türk imgesi olarak kullanılmıştır. Ressamların büyük çoğunluğunun, 'ben eserimde bu çiçeği Türk'e gönderme yapmak için kullanmalıyım' düşüncesinden ziyade, Avrupa'nın o döneme ait moda çiçeğinin lale olmasından dolayı, sorgulamadan, laleyi tablolarında kullandıkları görülmektedir. Bazı Türk göndermeli resimlerde sanatçılar, lale kavramını resmin ana karakteri olarak kullanmak yerine ondan destek olarak resmi 'Türk' özellikli hale getirmektedirler. Başka bir deyişle, laleyi hedefe giden yolda bir amaç değil, bir araç olarak kullanmışlar, laleden Türk kavramını hatırlatan bir yan güç olarak destek olarak eserdeki Türk göndermesini lale sayesinde pekiştirmişlerdir.

⁴⁶⁴ Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolf'un (1576- 1612) İstanbul'daki elçisi Bartolemeo di Pezzana'nın (1568- 1605) mahiyetinde bulunan, ismi tam olarak netleştirilemeye de 1586- 1590 yılları arasında bu tarz resimlere imza attığı düşünülen Heinrich Hendrowski'ye ait olduğu ihtimali üzerinde durulan bu eser, Codex Vindobonensis 8682 kodu ile Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nde korunmaktadır (Tez, 2015, s. 197).

Resim 62'deki örnekte, çiçekler içinde betimlenen bir erkek figürü tasvir edilmiştir (Resim 62). Resmin merkezine yerleştirilen bu figürün, müze künyesinde 'Türk' isminin geçmesinden dolayı Türk giysileri içinde betimlendiği anlaşılmaktadır. Yeşil yaprakların arasına serpiştirilen pembe, turuncu, beyaz ve yeşil renkli çiçeklerle bir bütün oluşturacak şekilde tasvir edilen bu figürün, sarı çizmelerinin üzerine sarı iç entarisi giydiği ve üzerine de çiçeklerin renkleri ile uyumlu, önü düğümlü bir Türk kuşağı bağladığı görülmektedir. Figür, net olarak seçilemese de iki kolu arasında, gri renkli tavşana benzeyen bir hayvan tutmakta bu nedenle de omuzlarındaki mavi renkli pelerinin içinden kolları potluk yapmaktadır. Sanatçı, bu pelerinin yakasına o dönem Avrupa'sının modası olan ruff yaka tarzında beyaz bir yaka yerleştirerek bir anlamda Doğu- Batı sentezi yapmaktadır. Figürün başında, alnının ortasına denk gelecek şekilde yerleştirilmiş, sorguç mücevherini andıran bir aksesuarla zenginleştirilen beyaz bir sarık bulunmaktadır. Türk geleneğindeki sakal tarzından çok, antik çağ filozoflarının sakal stilini andıran bir sakal tarzı ile betimlenen figürün vücudu seyirciye doğru dönük, başı ise sağ tarafa doğru çevrilmiştir.



Resim 62: Anonim, Türk Figürlü Cuoridoro Parçası, Deri üzerine altın yıldız baskılı ve resimli, 63x 40, 5 cm, 17. yüzyılın ikinci yarısı, © Correr Müzesi, Venedik (Simsarlar, 2010, s. 143).

Antik dönem amforalarını anımsatan, Barok estetiğine gönderme yapan (Cristante, 2009- 2010, s. 202), kartal başlı mavi renk kulplu, belli kısmı resmin dışına taşırılan, sarı bir vazonun resmin sol tarafına yerleştirildiği görülmektedir. Sanatçı, resmin sağ alt bölümüne de, tuttuğu kartuşta ‘Ant.i ope’ yazan, bir mitolojik karakter ilişirmiştir. Bu karakter için müze, internet sayfasında⁴⁶⁵ ‘putto’ ismini kullanırken Cristante, aynı karakter için ‘cupido’ yakıştırmalarını yapmıştır (Cristante, 2009- 2010, s. 202). Bilindiği gibi Cupido, genelde kanatları, oku ve yayı ile çıplak halde küçük bir erkek çocuğu olarak betimlenen Yunan mitolojisindeki aşk tanrısı Eros’un Roma mitolojisindeki karşılığıdır (Erhat, 2001, s. 78, 106). Putto da resimlerde aynı anlamda kullanılan bir melek figürü olarak görülmekte olup cupidler ile arasında fark edilir bir ayrım bulunmamaktadır (Kleinbub, 2010, s. 117). Resim 62’de de kanatları ile hafif tombul bir şekilde tasvir edilen bu karakter, elinde yayını tutarken resmedilmiştir.

Deri üzerine çizilen motiflerle gerçekleştirildiği için eserin renklerindeki ve desenlerindeki canlılık, tuval çalışmalarındakilere göre daha soluk durmaktadır. Resimdeki figürün giysisinin ve eserin sol tarafında betimlenen amforanın fondaki renkle aynı olması, ayrıca resimdeki çiçeklerin, figürdeki ve amforadaki gibi sıcak renklerden oluşması da eseri tekdüzeliğe itmiştir. Çiçekler arasına serpiştirilen yeşil yapraklar ve yeşil çiçekler az da olsa bu sıcak renk rutinini kırmayı başarmıştır. Eserin Barok etkisinin yanında antik çağ göndermelerini de bünyesinde barındırmasından dolayı resimde, yer yer neoklasik imgelerden de faydalandığı söylenebilir.

Cristante, resmin sağ alt bölümünde yazan ‘Ant.i ope’ yazısının resmi yapan sanatçının imzası olabileceğini ifade etmiştir (Cristante, 2009- 2010, s. 202). Fakat, ‘Ant.i ope’ harflerinin arasına nokta konularak yazılması, bu ismin sanatçının rumuzu olabileceğini düşündürmektedir. ‘Antiope’, Yunan mitolojisinde Thebai Kralı Nikte’nin, satir kılığına giren Zeus ile aşk yaşayan ve bu sebepten dolayı

⁴⁶⁵ Bu bilgi için bkz. <http://www.archiviodelcomunicazione.it/sicap/Disegni/138181/?WEB=MuseiVE>. (Erişim tarihi: 06. 02. 2022).

babasından korkarak kaçan kızıdır (Erhat, 2001, s. 42). Eserde yer alan antik çağ imgelerinden yola çıkarak ‘Ant.i ope’ yazısını tutan puttonun ya da cupidonun okunu Antiope’ye ve Jupiter’e⁴⁶⁶ doğru atarak eserde Jupiter ile Antiope’ye bir gönderme yapıldığı düşünülebilir. Sanatçının rumuz olarak mitoloji ile bağlantılı bir isim seçmesinden dolayı eserinde de bu kavramdan faydalanmış olabileceği muhtemeldir. Bu bağlamda, sanatçının Titian, van Dyck, Watteau, Rembrandt gibi pek çok ünlü ismin resimlediği mitolojik bir tema olan Jupiter ve Antiope’yı eserinin içine saklayarak, gönderme yolu ile analogi yapmış olduğu varsayılabılır.

Eserin müze bilgilerindeki isminde ‘Türk figürü’ ibaresinin olması, resmin Türk imgesine gönderme yaptığını netleştirmektedir. Resimde, sadece Türk imgesi olarak, eserin merkezinde tasvir edilen figürün giysilerinin değil, eserin fonu olmaktan çıkarak artık ana unsuru haline gelmiş çiçeklerin de Türk’e gönderme yaptığı açıktır. Bu bitkisel süslemelerin çoğunluğunun lalelerden oluşması, eserin tarihinin de yaklaşık olarak lalenin Avrupa çığnlığının başladığı döneme denk gelmesi, lale kavramının bir anlamda Avrupa’da Türklerle özdeşleştirildiğini kanıtlamaktadır.

Lalenin Avrupa resminde bir Türk imgesi olarak sunulduğu düşünülebilen bir diğer örnek de Saxe-Lauenburg Prensesi Franziska Margravine Sibylla Augusta’nın⁴⁶⁷ tasvir edildiği bir örnektir (Resim 62). Georg Adam Eberhard⁴⁶⁸ tarafından yapılan bu resimde, Margravine Sibylla Augusta tam boy olarak hafif sağ

⁴⁶⁶ Roma Pantheonu’nun en eski ve en büyük tanrısı olan Jüpiter, Yunan dininin etkisi ile sonradan Zeus ile bir tutulmuştur (Erhat, 2001, s. 163).

⁴⁶⁷ Çalışmamızda daha önce Resim 15’te adı geçen Baden Kontu Ludwig Wilhelm’in eşi olan Margravine Sibylla Augusta’nın (1675- 1733) 16 yaşında evlendiği Kont Ludwig Wilhelm ile olan evlilikleri, o dönemin alışılmış evlilikleri gibi bu çifti birbirlerine başkalarının uygun görmeleri ile gerçekleşmemiş, ilginç bir şekilde kendi istekleri ile olmuştur. Margravine Sibylla Augusta’nın eşi Kont Ludwig Wilhelm, 1707 yılında vefat edince, Margravine Sibylla Augusta, savaşın ortasında, otuz iki yaşında devlet yönetimini devralmıştır. Akıllı bir politikacı ve kendine güvenen bir diplomat olarak oldukça başarılı bir şekilde de ülke yönetiminde söz sahibi olmuştur. Bu bilgileri bizimle paylaşan Schloss Rastatt Müze yönetiminden Dr. Petra Pechaček’e ve Cristina Negele’e teşekkürlerimizi sunuyoruz.

⁴⁶⁸ Hakkında pek fazla bilgiye ulaşamadığımız eserin ressamı olan Georg Adam Eberhard’ın (1656-1688) otuz iki yaşında vefat etmesinden dolayı, kısa süreli yaşamında pek fazla çalışmaya imza atamadığı bilinmektedir (Witt Library, 1995, s. 145).

tarafına dönmüş bir şekilde sağ tarafındaki peykin ona uzattığı laleyi alırken resmedilmiştir. Müze yönetiminden öğrendiğimize göre, tasviri yapılırken dört yaşında olan figür, üzerine, yakası geniş V şeklinde açık bırakılmış, kollarını, elbisesinin ön ortasını ve etek kenarlarını dolaşan, sarı, işlemeli harç geçirilmiş, kollarındaki bu harçların altından çıkan, firfırla sonlanan bölüme iri iki tane kırmızı kurdele bağlanmış, beyaz bir elbise giymiştir. Bu elbisenin etek kısmının ön ortasındaki yarıktan görülen, genişçe açılan beyaz lotusları andıran çiçek motifleri ile bezeli, kırmızı bölümün elbisenin bir parçası mı yoksa figürün içine giydiği ayrı bir etek mi olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Ayağında öne doğru sivrilen, çok hafif topuğu olan, bej renkli ve Resim 60'taki, Görsel 206'daki ve Görsel 207'deki figürlerin ayakkabılarının üzerinde de görülen, ponponu anımsatan dantel rozetli ayakkabılardaki süslemelere benzeyen, ayakkabıların sağına ve soluna yerleştirilmiş, kırmızı süslemeli ayakkabılar görülmektedir. Figür, boynuna inci bir kolye, her iki bileğine de bu kolyenin takımı gibi görünen inci bileklikler takmasına rağmen figürün kulağında bu takılardan farklı görünen sallantılı küpeler bulunmaktadır. Figür başına ise birbiri üzerine bindirilmiş beyaz dantel kenarlıklı, kırmızı uzun tüylerin kırmızı, büyük bir kurdele ile toplandığı, oldukça abartılı, geniş kırmızı bir başlık takmıştır. Sol eli ile sol parmaklarını hiç kıvrımadan, sadece baş parmağı ile işaret parmağının arasına sapını sıkıştırdığı pembe çiçeği tutmakta sağ eli ile de hemen sağ tarafındaki peyki olduğunu düşündüğümüz kişinin ona uzattığı laleyi almaktadır.

Margravine Sibylla Augusta'nın sağ tarafında yere diz çöken, üzerine sağ tarafındaki cebinin sıralı sarı düğmelerle vurgulandığı, muhtemelen bir prensese hizmet etmesinden dolayı özenle seçilmiş, parlak kumaşlı bir elbise giyen, sağ profilinden betimlenen, siyah saçlara ve siyah bir tene sahip olmasından dolayı sağ kulağına taktığı beyaz küpesi dikkat çeken, sol elinde biri turuncu, ikisi beyaz olmak üzere üç tane lale ve iki tane de farklı türde pembe renkli çiçek tutan bir peyk tasvir edilmiştir. Bu peyk, siyahi oluşuyla o dönem Osmanlı hakimiyetinde bulunan Mağribileri (Harekat, 2003, s. 316) andıran bir tarzda Avrupa'nın o dönemki peyk kavramını örneklemektedir. Hanımefendisinin önünde diz çöken, itaatkar bir ifade ile

betimlenmesi, dönemin Avrupa'sındaki ırksal ve statüsel sınıflama kavramına yapılan bir gönderme olarak algılanabilir.

Figürlerin, bir yapıya ait, terasa benzer, bir dış mekanda betimlendikleri, Margravine Sibylla Augusta'nın etek kuyruğunun uzatıldığı yerin arkasından görünen yeşil yapraklarının arasına pembe çiçekler serpiştirilen bir sarmaşığın dolandığı trabzana benzer strüktürel öğeden anlaşılmaktadır. Figürler, ara ara lalelerle, farklı renkteki ve türdeki çiçeklerle donatılmış, sade, turuncu bir halı ile kaplı zemin üzerinde durmakta, arkalarındaki zeminden hafif yükseltilmiş bölümün üzerinden de tam olarak seçilemeyen bir manzara ve beyaz bulutlarla kaplı, mavi gökyüzü görülmektedir.

Margravine Sibylla Augusta'nın ve peykin sağ kollarını uzatışlarındaki verevlik, eserin diyagonallık kazanmasını sağlamakta, karşıdakine tablonun düğüm noktasının burası olduğu izlenimi vererek tüm odağın buraya çevrilmesine neden olmaktadır. Bu da resmin burada oluşan devinimsel titreşiminin tüm resme buradan dağılmasını sağlamaktadır. Ayrıca, Margravine Sibylla Augusta'ya doğrudan gönderilen ışık, resmin geneline yayılırken resmin sıcak renklerin hakimiyetinde olduğu görülmekte, çiçeklerin ve sarmaşığın yapraklarında kullanılan yeşil ve gökyüzündeki mavi, sıcak renklerin aralarına karışarak resmi hareketlendirme çabası göstermektedirler.

Resimde betimlenen ismin, Osmanlılara karşı elde ettiği başarılarla tanınan (Albrecht, Merten, 1999, s. 158), 'Türk Ludwig', 'Türk Louis', 'Türkenlouis', lakapları ile ünlenen ve Osmanlılarla yaptığı savaş sonrasında ele geçirdiği ganimetleri sarayında sakladıktan sonra, bunların bir bölümünü kendi Türk giysili resminin de bulunduğu Karlsruhe kentindeki Baden Eyalet Müzesi'nde sergileyen (Tez, 2015, s. 217) Kont Ludwig Wilhelm olması Margravine Sibylla Augusta'nın elindeki laleye muhtemelen bir Türk imgesi görevi yüklemektedir. Ayrıca Kont Ludwig Wilhelm'in Resim 15'te ve 'Kostümbilder' isimli bir seri kostümlü resim dizisinde (Görsel 42), Margravine Sibylla Augusta'nın da aynı resim dizisinde (Görsel 43, 44, 45) Türk kıyafetleri ile betimlenmeleri, bu fikri destekleyen başka bir ipucudur.



Resim 63: Georg Adam Eberhard, Saxe-Lauenburg Prensesi Franziska Margravine Sibylla Augusta'nın Portresi, tüyb, yak. 1678, © Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite Rastatt, Rastatt, Baden, 2020 (Schloss Rastatt Müze yönetiminden⁴⁶⁹).

⁴⁶⁹ Schloss Rastatt Müze yönetimi, bizimle bu eserin ölçüleri ile ilgili herhangi bir bilgi paylaşmamıştır.

Avrupa resim sanatında, lale kavramının yer aldığı pek çok resim olmasına rağmen her resim için elbette ki Türk etkisi barındırıyor denilemez. Bazı resimlerde kullanılan lale kavramı, doğrudan ya da dolaylı olarak Türk ile bağdaştırılabildiği gibi, sanatçıların eserlerinde bilinçli olarak bu kavramın kaynağına gönderme yapmak yerine kaynağını irdelemeden dönemsel olarak moda olan bu ‘çılgınlığı’ sırf moda olduğu için eserlerine taşımak istemelerinden dolayı laleyi resimlerinde kullanmış olmaları da yadsınamaz bir gerçektir. Bu sebeple, Avrupa resimlerinde görülen Türk etkisinin, tekstil ve dokuma gibi alanlarda daha yoğun hissedilmesine rağmen lale kavramı bu etkide daha küçük bir paya sahiptir. Bu noktada, Avrupa resimlerinde kullanılan lalelerin Avrupa kültürüne Türkler vasıtasıyla kazandırıldığı bilinmesine rağmen, bu kavramın bazı Avrupa resimlerinde Türklere gönderme yapmak için kullanılıp kullanılmadığı tam olarak anlaşılamamaktadır.

Avrupa resimlerindeki Türk etkisi olarak görebileceğimiz Türk imgelerinden bir diğeri de ordu ile ilgili öğelerdir. Bu bağlamda, savaş ganimetleri olarak sıkça elde edilen silahlar ve zırhlar başı çekmektedir. Avrupa topraklarında Osmanlılar ile yapılan mücadelelerde Avrupalıların kazandıkları bu silahların hala o topraklardaki bazı müzelerde sergilendiği bilinmekte olup elde edilen ganimetlerin bir parçası olan bu askeri teçhizatların Avrupa resim sanatında da zaman zaman kullanıldığı görülmektedir.

Medici ailesi tarafından Bartolomeo Bimbi’ye (1648- 1729) yaptırılan ‘Türk Ganimetleri’ isimli tablo (Görsel 220), Türk ipek kumaşları atılmış bir Anadolu halısı üzerine dağınık bir şekilde yerleştirilmiş, Türk askerlerinin savaş meydanlarında bıraktığı eşyalarının tasvir edildiği bir örnektir (Alarşlan, 2016, s. 148).



Görsel 220: Bartolomeo Bimbi, Türk Ganimetleri, tüyb, 97x 119 cm, yak. 1700, © Uffizi Galerisi, Floransa (Nefedova, 2010b, s. 35).

Resimde, bir masanın üzerinde karmaşık bir şekilde duran bu eşyaların, eserin orijinal isminden Türk ganimetleri oldukları anlaşılmaktadır. Resmin sağ tarafından çok az bir bölümü görülen, kırmızı üzerine siyah motiflerin olduğu Türk halısı izlenimi uyandıran bir halı üzerinde sergilenen bu eşyaların üst üste yığılmalarından dolayı bazıları tam olarak seçilememektedirler. Tablonun sağ tarafına, halının birazının görüldüğü kısma, turuncu üzerine içlerine siyah çiçekler yerleştirilmiş siyah dikdörtgen bölümler olan, ipek görünümlü Anadolu kumaşları tarzındaki ince uzun bir şal, içine birkaç eşyanın sığdırıldığı ters U oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu şalın ışığın vurduğu bölümlerinin renk tonu, ışıktan dolayı açılarak, şalın bu bölümlerinin seyirci üzerinde sanki altın sarısı bir renkmiş gibi bir his uyandırdığı gözlemlenmektedir. Bu şalın çevrelediği bölümün ön kısmında, Osmanlı zırhlarının üzerindeki metal kemerleri andıran bir aksesuarın masanın aşağısına doğru sarkıtıldığı, arkasında bir tabancanın, altı dilimli, pirinç görünümlü bir şaşperin, metal bir bozdoğan gürzünün ve kenarları işlemeli, önündeki sarı metalden kaşıklığı ile betimlenen bir yeniçeri borkünün olduğu görülmektedir. Bu bölümdeki eşyaların sağ üst tarafına bir de pirinç görünümlü ibrik yerleştirilmiştir.

Bu şalın seyirciye göre sol tarafında, sadece sapları tasvir edilen kılıçlar, kabzası bitkisel motifli süslemelerle bezeli bir tüfek, en arkada da bir tüfek kılıfı gözlemlenmektedir. Masanın ve resmin sol tarafında ise, turuncu ve üzeri siyah geometrik motiflerle bezeli gri bölümlere ayrılmış, kenarlarında sarıya çalan turuncu

saçaklar olan bir örtü, üzerinde sarı saplı bir kama ve üzerinde ucunda at kuyruğuna benzeyen bir püskülü olan ferman kutusunu andıran bir kutu ya da ucunda at kuyruğu olan, Türklerde bir tür simge olarak kullanılan beçkem⁴⁷⁰ ve kadınların süslenmek amaçlı taktıkları, uçları sallantılı aksesuarlarla zenginleştirilmiş bir alınlık olan Osmanlı mehter takımı çalgılarından nakkareyi⁴⁷¹ anımsatan bir enstrüman bulunmaktadır.

Resim, masanın üzerindeki eşyaların birbiri içine giren, kaos görüntüsünün etkisi ve tüfeğin kabzası, borkün duruşu gibi esere diyagonallik katan ifadelerin de bulunması ile oldukça hareketli bir anlatıma sahiptir. İç mekan tasarımı olan eser, simetrik bir denge anlayışı ile kompoze edilmiştir. Tablo, sol taraftan gelen yapay bir Barok ışığı ile aydınlanmasına rağmen, arka fonun siyah çalışılmasının da etkisi ile yaygın bir ışık haline bürünmüş, bu ışık yoğun şekilde geldiği bazı bölümlerdeki renklerin tonlarında bariz açılmalar gerçekleşmesine neden olmuştur. Eserde hep sıcak renklerle çalışılmış olmasına karşın eşyaların dağınık şekildeki yerleştirilişlerinin sağladığı devinim, aynı renklerle çalışılmasının doğurduğu tekdüzeliği kırmayı başarmıştır.

Bu eserde, Avrupalı öğelere eşlik eden, Avrupalı unsurların arasına yerleştirilmiş Türk imgeleri yerine tamamı Türk imgelerinden oluşan bir tasarım sözü konusu olmasına rağmen eserde Türk'e ait ordu ile ilgili referans değerinde imgelerin yer almasından dolayı resim kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Avrupalı bir sanatçının tuvaline Türk ordusuna ait silahların, yeniçeri borkünün hatta mehter takımına ait çalgı örneğinin yansıması, o dönemde Avrupalı imgeleminde Türk'e ait herşeyin bir sanat yapıtına konu edilecek kadar değerli olduğunu kanıtlamış ve ordu ile ilgili kavramlara Avrupalıların ne denli önem verdiklerini göstermiştir.

⁴⁷⁰ Beçkem ile ilgili bilgi için bkz. Esin, Emel (1995). Türk Sanatında At. İçinde, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Resim Matbaacılık, 69.

⁴⁷¹ Kudüm olarak da bilinen nakkare ile ilgili bilgi için bkz. Pirgon, Yüksel (2014). Osmanlı Dönemi Mehteran- 1 Tabl- 1 Alem Teşkilatına Genel Bir Bakış, *Akademik Bakış Dergisi*, 42, 12- 13.

Niccolò Codazzi⁴⁷² ve Pieter van Bloemen⁴⁷³ ait olan Resim 64'te Litvanya Büyük Hatman'ı⁴⁷⁴ Michał Kazimierz Radziwill'in⁴⁷⁵ Roma'ya giriş sahnesi betimlenmiş olup (Resim 64) eserde, bir meydanda bulunan halktan kişilerin önünde yer alan askeri kortejin bu meydana büyük bir ihtişamla girişi tasvir edilmiştir.



Resim 64: Niccolò Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden).

⁴⁷² Niccolò Viviani Codazzi (1642- 1693), ressam olan babası Viviano Codazzi'nin (1604- 1670) izinden giderek mimari öğelerin betimlendiği resimler konusunda başarılı örnekler vermiş, resimlerindeki mimari tasarımları kendisi yaparak bu resimlerdeki figür çalışmalarını farklı resamlara emanet etmiştir (Marshall, 1991, s. 129, 131; Anonim, 2016, s. 38). Resimlerinde çalıştığı mimari öğeleri güçlü bir derinlik ve perspektif anlayışı ile ele alan Codazzi (Amoruso, 2018, s. 336) için Venedikli ressam Pietro Longhi (1701- 1785) 'küçük Caravaggio' yakıştırması yapmıştır (Beck-Saiello vd. (haz), 2015, s. 4).

⁴⁷³ Standaert olarak da bilinen Flaman ressam Pieter van Bloemen (1657- 1720), savaş, manzara ve atları içeren hayvan sahneleri ile ünlenmiş bir ressamdır (Oldfield, 1992, s. 1). Kardeşi Jan Frans van Bloemen (1662- 1749) ile birlikte yaptıkları resimlerde işbirliğine gitmişler ve Pieter van Bloemen figürleri, kardeşi ise manzaraları boyamıştır (Liedtke, 1984, s. 3- 4).

⁴⁷⁴ Eski Türk toplulukları ve özellikle Lehistan ile Ukrayna Kazakları tarafından kullanılan bir unvan olan hatman kelimesi Hazar ve Bulgar kökenli olup eski Türkçe'den Slav dillerine geçmiş kelimelerin örneklerindedir ve Ukrayna Kazaklarının en yüksek askerî rütbesi olarak bilinmektedir (Nagiyev, 1997, s. 484).

⁴⁷⁵ Polonya- Litvanya soylularından olan Prens Michał Kazimierz Radziwill (1635- 1680), sanata düşkünlüğü ve koleksiyoner yönüyle bilinen bir isimdir (Janonienė vd. (ed.), 2015, s. 249). III. Jan Sobieski'nin kız kardeşi Katarzyna Sobieska (1634- 1694) ile evlenen Radziwill, elçilik görevinde bulunmuş, 1669 yılında da Litvanya'nın büyük hatmanı olarak görev yapmıştır (Evans, Wilson (ed.), 2012, s. 252). Bu dönemde, İmparator ve Papa ile Türk karşıtı görüşmeler yapmak için Viyana ve Roma'ya gitmiş, bu iki şehre de oldukça gösterişli girişler yapmıştır (Labuda vd., 2005, s. 210; Jagodzinski, 2017, s. 152; Żygulski, 1988, s. 99).

Üç parça halinde yapılan eserin (Żygulski, 1988, s. 99) seyirciye yakın kısmında Elçi Radziwill, ona eşlik eden mahiyeti ve askerler bir sıra halinde dizilmiş bir konvoy şeklinde tasvir edilmektedir. Resmin sağ ön tarafında, korteje önderlik eden, ellerinde kırmızı beyaz renkli, bugünkü Polonya bayrağına benzeyen bayraklar tutan, iki atlı süvari, onların hemen arkasında ise, Roma sokaklarının pek görmeye alışık olmadığı, arkalı önlü yürüyen üç tane deve bulunmaktadır. Bu develerden öndekinin hörgücündeki kenarları sarı püsküllü, yeşil örtü üzerinde, giyimiyle ve siyahı oluşuyla o dönem Osmanlı hakimiyetinde bulunan Mağribileri (Harekat, 2003, s. 316) andıran bir sarban oturmaktadır. Bu devenin hemen yanında ve arkasında, hörgücünde sarı püsküllü, turuncu bir örtü olan iki deve daha betimlenmiştir. Fakat, bu develerin üzerinde sarbanları yoktur. Arkadaki devenin yanında, öndeki devenin üzerindeki figüre çok benzeyen, muhtemelen arkadaki bu devenin sarbanı olan bir figür yürümektedir. Bu develerin arkasında da sırayla yürüyen üç dört tane at üzerinde, Doğulu giysileri ile tasvirlenen figürler bulunmakta olup, onlardan sonraki atlı grupta ise Batılı giysileri ile betimlenen elçi mahiyeti görülmektedir. Pelerinleri ve başlarındaki tüylü başlıkları sayesinde giysileri oldukça zengin bir kostüm tasarımı bünyesinde bu kişiler, sıranın önündeki Doğulu izlenimi veren tiplerle bir Doğu- Batı sentezi oluşturmaktadırlar.

Resmin bir diğer parçasında, beyaz kanatları ile Leh kanatlı hussar bölüğüne⁴⁷⁶ ait iki askerin, şık giyimli Batılı figürlerin merkezinde, atları üzerinde resmedildikleri gözlemlenmektedir (Görsel 221). Resmin son parçasında ise, pelerini ve tüylü başlığı ile diğer figürlerden daha ihtişamlı çizilen ve bu sebepten Elçi Radziwill olma olasılığı yüksek olan bir diğer figür de atıyla ilerlemekte, Radziwill'in hemen yanında da Osmanlı yeniçeri giysilerini andıran kırmızı üniformaları ve börekleri ile Leh yeniçerileri tasvir edilmektedirler (Görsel 222).

⁴⁷⁶ Polonya kanatlı hafif süvari birliğine verilen hussar ismi (Łopatecki, Boldyrew, 2021, s. 464), 14. yüzyılda bir orta çağ Sırp kenti olan Rascia'nın Türkler tarafından fethedilmesinin ardından buradaki, Macarlara sığınan yerel halkın Macarlarca 'hussar' olarak adlandırılmasıyla kullanılmaya başlanmıştır. Polonya'da ortaya çıkan ilk hafif süvariler de Sırlardan oluşmakta olup sonrasında Macarlar, Polonyalılar ve Litvanyalılar da bu süvari birliğine katılmışlardır. Önceleri zırhsız ve sadece kalkanları olan bu grup askerler, 16. yüzyılın başlarında Türk sipahi süvarilerinin etkisiyle zırhla tanışmışlardır (Brzezinski, Vuksic, 2006, s. 6).



Görsel 221: Niccolò Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwiłł'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden).



Görsel 222: Niccolò Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwiłł'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden).

Eserin arka planına, dönemin Roma mimarisi ile uyumlu mimari unsurlar oldukça başarılı bir şekilde yerleştirilmiştir. Güçlü bir derinlik ve perspektif anlayışı bulunan Niccolò Codazzi'nin (Amoruso, 2018, s. 336), bu anlayışını bu çalışmadaki mimari tasarımlara da yansıttığı açıktır. Resmin en solunda, seyircide elçi heyetinin şehre ve meydana girdiği yer izlenimi uyandıran ve bir 'tak'ı anımsatan, kemerli bir yapı bulunmaktadır. Arka planda en solda yer alan yapı ise, dönemle doğru orantılı olarak Barok etkisi göstermektedir. Bu yapı, Barok'un antikiteden miras aldığı üçgen alınlıklı ve sütunlu tapınak mimarisi tasarımlı kapısı, sütun başlıklı pilastrları ve eğriselliği ön planda tutan, S, C kıvrımlı hatları ile de bu etkiyi perçinlemektedir. Ayrıca, yanındaki bahçesi, arkasındaki kubbeli yapı ve onun da yanında yer alan küçük pencere, Türk ev geleneğinde gördüğümüz cumba tarzı bir çıkıntıya sahip

bina ile bir bütün olarak tasarlanmış bir kompleks gibi durmaktadır. Bu yapının üçgen alınlıkla sonlanan çatısındaki, arkasında bulunan binanın kubbesindeki haçlardan ve yanındaki bahçenin duvarında yer alan çan kulesinden anlaşıldığı kadarıyla bu yapı bir kilisedir. Bahçenin bittiği yerde başlayan bir diğer yatay hatlı binanın dikdörtgen pencerelerinden korteji izleyen insanlar görülmekte olup bu pencerelere muhtemelen korteji izleyen figürlerin kendi bayraklarındaki ve misafir olarak gelen kortejin bayrağındaki renkleri sembolize eden bayrakların asıldığı görülmektedir. Çalışmanın sağ tarafında, eserin kadrajına küçük bir kesiti ile katılabilmiş, Roma tapınağını andıran bir yapı, onun tam karşısında, meydanın merkezi denebilecek bir noktada ise bir obelisk ve bir süs havuzu bulunmaktadır.

Arka planda yer alan binaların önünde, kortejden bağımsız olarak yerel halk, gündelik işleriyle meşgul olurken tasvir edilmişlerdir. Çok net seçilemeseler de çan kulesinin kapısının önünde beyaz giysileri ve başlıklarıyla rahipler, diğer yapıların önünde ise şapkaları ve şık giyimleri ile betimlenen figürler ve at arabasıyla günlük yaşam rutini içinde bir yerden bir yere gitmeye çalışan insanlar gözlemlenmektedir.

Resim, çoklu figür anlatımı ile açık kompozisyon düzeninde yapılmış, yatay ve dikey hatların beraberce ahenkli bir şekilde kullanıldığı bir eserdir. Ön planda yer alan figür ve objelerin kapalı formla, arka plandaki kavramların uzakta olmalarından dolayı yer yer açık formla anlatıldığı, dengeli bir çalışmadır. Dış mekan tasarımı olarak bir meydana geçen resim bu nedenle doğal bir ışıktan faydalanmış ve bu ışık, resme resmin sol tarafından gönderilmiştir. Zaman zaman eserde hissedilen gölgelendirmeler Barok etkisinden kaynaklı olup tablodaki sıcak ve soğuk renkler belli bir armoni dahilinde bir dağılım göstermektedir.

Resimde mekan olarak bir meydanın seçildiği açıktır. Eserin sağ tarafında yer alan tapınak mimarisi tasarımlı yapı, merkezinde bulunan süs havuzu ve obelisk göz önünde bulundurulduğunda akıllara ilk olarak, Roma'nın göz bebeği 'Piazza della Rotonda' meydanındaki 'Pantheon' tapınağının olduğu bölge gelmektedir (Görsel 223). Fakat, resme dikkatlice bakıldığında, resimdeki süs havuzunun obeliskten bağımsız olması, sütunlu yapının alınlık kısmındaki Latince cümlenin 'HIER'

kelimesi ile başlaması (Görsel 224) ve alınlığın köşesine bir heykelin yerleştirilmesi, bu yapının Pantheon olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır.



Görsel 223: Pantheon Tapınağı, Piazza della Rotonda Meydanı, MS. 125 (Meeks, 1960, s. 135).



Görsel 224: Niccolò Viviani Codazzi ve Pieter van Bloemen, Michał Kazimierz Radziwill'in Elçi Heyetinin 1680 Yılında Roma'ya Törenle Girişi'nden ayrıntı, tüyb, 168, 5x 443, 5 cm, 1680, © Polonya Ulusal Müzesi, Varşova, 2022 (Polonya Ulusal Müzesi yönetiminden).

Genel olarak Roma'daki meydanlar incelendiğinde Roma'nın en büyük meydanı olan 'Piazza del Popolo' Meydanının (Erdönmez, Abay, 2018, s. 46) bu resimde tasvir edilen mekan ile birebir örtüştüğü görülmektedir (Görsel 225). Bu meydanın merkezinde Resim 64'teki gibi bir obelisk ve bu obeliskin oturduğu mermer kaidenin dört köşesine yerleştirilen dört tane süs havuzu bulunmakta olup meydanın kuzey bölümünde yer alan 'Porta del Popolo' kapısı (Görsel 226) da İmparatorluk döneminde kentin ana giriş kapısı olarak kullanılmıştır (Erdönmez, Abay, 2018, s. 46). Buradan hareketle, Resim 64'te Elçi Radziwill ve heyetinin Roma'ya bu kapıdan girerek ilerledikleri ve kapının hemen yanında, bahçesi, çan kulesi ve diğer yapı kompleksleri ile betimlenmiş yapı topluluğunun da Santa Maria del Popolo Bazilikası (Görsel 227) olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 225: Ernest F. Lewis, Piazza del Popolo Meydanının ve Pincio Bahçelerinin Kuşbakışı Görünüşü'nden ayrıntı, kurşun kalem ve suluboya, 61,6x 142, 4 cm, yak. 1910, ©, Cooper Hewitt Koleksiyonu (Lewis, 1914, sny).



Görsel 226: Piazza del Popolo Meydanındaki Porta del Popolo kapısı ve yanındaki Santa Maria del Popolo Bazilikası (Lewis, 1914, sny).



Görsel 227: Santa Maria del Popolo Şapeli cephe görünüşü (Bramblett, Kennedy, 2011, s. 32).

Meydanda Santa Maria del Popolo Bazilikası dışında, iki tane daha kilise bulunmaktadır. İkiz kiliseler olarak adlandırılan (Erdönmez, Abay, 2018, s. 44) bu kiliselerden Görsel 228'in sol tarafında yer alan Santa Maria Montesanto Kilisesi, bu kilisenin alınlığındaki yazı ve alınlığının köşelerindeki heykeller (Görsel 229) ile Resim 64'ün sağ tarafında yer alan yapının, bu yapının sadece başlangıç kısmı gözükken alınlığındaki yazının (Görsel 224) ve alınlığın köşelerindeki heykellerin aynı olduğu açıktır.



Görsel 228: Piazza del Popolo Meydanı'ndaki Santa Maria Montesanto ve Santa Maria del Miracoli İkiz Kiliseleri (Erdönmez, Abay, 2018, s. 50). Görsel 229: Piazza del Popolo Meydanı'ndaki Santa Maria Montesanto Kilise'sinden ayrıntı (Erdönmez, Abay, 2018, s. 50).

Resim 64'ün sol bölümünde tasvirlenen Leh yeniçerilerinin giysilerinin (Görsel 222), Osmanlı yeniçeri kıyafetleri ile neredeyse aynı denilebilecek benzerliği ve Leh kanatlı hussar bölüğüne ait askerlerin (Görsel 221) Osmanlılarda yer alan 'Deliler' olarak adlandırılan⁴⁷⁷ askeri birime olan benzerliği, Avrupa'daki Türk etkisi olarak düşünülebileceği gibi bu durumun bir Avrupa resminde yer alması da Avrupa resminde görülen ordu bağlamındaki Türk imgesi olarak da değerlendirilebilir.

Resim 64'ün sol bölümünde görülen bu Leh kanatlı hussar birliğindeki askerlerin (Görsel 221) kostümlerinde ve miğfer başlıklarında bulunan beyaz kanatlar, onları kortejdeki diğer askerlerden ayrı tutmaktadırlar. Türklerden esinlenerek kanat taktıkları bilinen bu süvarilerin giysilerinin Osmanlılardaki 'Deli' sınıfından türettiği genel olarak kabul edilmektedir (Brzezinski, Vuksic, 2006, s.

⁴⁷⁷ Osmanlı askeri teşkilatında, akıncıların bir kolu olarak bilinen Deliler, cesaretlerinden ve giyimlerinden dolayı bu isimle anılmışlardır (Şahbaz, 2019, s. 20). Deli kavramının kökeni ile ilgili çeşitli görüşler olmasına rağmen, kökeninin genel olarak Arapça yol gösteren anlamına gelen 'delil' kelimesine dayandığı ve bu kelimenin halk tarafından 'deli' kelimesine dönüştürüldüğü düşünülmektedir (Öztuna, 2006, s. 17). Türk kültüründe, cesaretin simgesi olarak topluma sunulan ve düşmanlarına korkunç kostümleri ile karşı koyan 'alp' kavramı (Akyüz, 2010, s. 173) ile özdeşleştirilen Delilerin (Şahbaz, 2019, s. 20, 22; Bars, 2014, s. 347), Türk halk edebiyatında Dede Korkut'un Deli Dumrul'u, Deli Karçar'ı, Deli Dünder'ı, Karagöz'ün Tuzsuz Deli Bekir'i ve Köroğlu'nun 777 Delisi gibi örneklerde de kendilerini gösterdikleri görülmektedir (Şahbaz, 2019, s. 23).

6). Deliler, Osmanlı askeri teşkilatının ilginç tasarımı kıyafetleri ile düşmanına korku salan, gözü pek, cesaretli bir kolu olup (Aktaran: Akyüz, 2010, s. 173), kostümlerinde kartal kanatlarını, tüylerini, aslan ve leoparların tulum halindeki postlarını tercih etmişler, ayı ve kurt derisinden yapılan pantolonlarını, benekli sırtlan derisinden başlıklarla ve sivri burunlu, arkasında uzun mahmuzları olan sarı çizmelerle tamamlamışlardır (Özcan, 2020, s. 111). Görsel 230'da Nicolas de Nicolai'nin⁴⁷⁸, atının kuyruğunu düğüm yapmış, klasik bir Türk atlısını delibaş kostümleri ile betimlediği tasvirindeki figürü ile Resim 64'teki Leh hussar askerleri (Görsel 221) arasında görülen benzerlik, bu iki askeri birliğin arasındaki etkileşimi destekler niteliktedir.



Görsel 230: Nicolas de Nicolai, Atlı Türk delibaşı, 1567 (Żygulski, 1964, s. 89).

Hussarların Osmanlı delilerinin giysileri ile olan ortak noktaları sadece taktıkları kanatlar ile sınırlı olmayıp giydikleri başlıkların, Osmanlı miğferleri model alınarak yapıldığı da bilinmektedir (Dziewulski, 2007, s. 9; Waissenberger, 1984, s. 128; Atasoy ve Uluç, 2012, s. 270- 274). Dziewulski, Leh hussarları ile Osmanlılar arasındaki en çok benzeşen noktanın mızrakları olduğunu belirtmiş, hussarların

⁴⁷⁸ Ünlü Fransız coğrafyacı Nicolas de Nicolai (1517- 1583), 1551 yılında I. Süleyman'a (1520- 1566) elçi olarak gönderilen Gabriel d' Aramon'a (?- 1554) eşlik etmek için İstanbul'a gelmiş ve burada gördüklerini not olarak çeşitli çizimler yapmıştır (Brafman, 2009, s. 153). De Nicolai ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Keller, Marcus (2008). Nicolas de Nicolay's Navigations and the Domestic Politics of Travel Writing. *L'Esprit Créateur*, 48 (1), 18- 31; Reyhanlı Gandjei, Tülay (1989). Nicolas de Nicolay'ın Türkiye Seyahatnâmesi ve Desenleri. *Erdem*, 5 (14), 571- 617.

Avrupa modellerindeki ağır ve sapına doğru kalınlaşan mızraklar yerine Osmanlı örneklerinde görülen gövdesi ince, tutma yerinin yanındaki ahşap topla dengelenen bir mızrak ucuna sahip modeller tercih ettiklerini ifade etmiştir (Dziewulski, 2007, s. 11- 12). Ayrıca, her iki ordu birliğinin giysilerinde leopar postlarından faydalanılması (Görsel 231 ve Görsel 232), delilerin ve hussarların birbirlerine olan benzerliklerini destekleyen bir diğer özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Özcan, kanat ve leopar postu kullanımını ‘öykünmeye, tabulaştırılan varlıkların özelliklerine sahip olmaya duyulan bir duygu durumunun yansıması’ olarak ifade etmiştir (Özcan, 2020, s. 121).



Görsel 231: Anonim, Deli Sinan Macar Eugene'ye Karşı, Osmanlı minyatürü, 1526 (Atıl, 1986, s. 133).



Görsel 232: Anonim, Türk delibaş kostümlü Polonya askerleri, 16. yüzyıl (Turhal, 2011, s. 89).

Osmanlı delilerinin ve Leh hussarlarının giysi geleneklerinin genel anlamda benzer olmalarının yanında, iki ordunun yeniçeri kıyafetleri de birbirlerine oldukça benzemektedirler. Resim 64'ün sol bölümünde Elçi Radziwill'e eşlik eden yeniçerilerin kırmızı kıyafetleri ve başlarındaki börkler (Görsel 222), Osmanlı yeniçerilerinin giysi tasarımlarıyla neredeyse aynıdır. Jean Baptiste Le Prince'in (1734- 1781) bir Polonya yeniçerisini tasvir ettiği gravürüne (Görsel 233) ve Koçu arşivinden bir Osmanlı yeniçerisi çizimine (Görsel 234) bakıldığında, bu iki ordu askerinin giysilerindeki çakşır ayrıntısının bile neredeyse aynı olduğu gözlemlenmektedir. Buradan hareketle, o dönemdeki iki ordu yeniçerisinin sadece Radziwill heyetinin betimlendiği Resim 64'te benzer bir şekilde tasvir edilmedikleri, dönemin Leh ordusu kıyafetlerinin genel eğiliminin bu yönde olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 233: Polonyalı Yeniçeri Subayı, Jean Baptiste Le Prince, gravür, 20, 5x 16 cm, 1770, © Özel Koleksiyon (Atasoy ve Uluç, 2012, s. 271).



Görsel 234: Yeniçeri askeri çizimi, © Reşad Ekrem Koçu arşivi (Koçu, 1969, s. 59).

Bu dönemde, Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu'ndan her yönüyle büyük ölçüde etkilenen isimlerin başında Lehistan'ın gelmesinin muhtemel nedeni, Polonya'da ortaya çıkan ilk süvarilerin Sırlardan oluşması (Brzezinski, Vuksic, 2006, s. 6) ve Türk, Balkan halklarından oluşan Osmanlı ordusunun özellikle Sırp kökenli askerlerinin Avrupa içlerine kadar ilerleyerek Avrupalılar ile mücadele etmeleridir (Özcan, 2020, s. 121). Bu bağlamda, bu dönemdeki kültürler arası etkileşimin ortaya çıkmasındaki en önemli unsurların başında, savaşlar ve bürokrasi gelmektedir denilebilir. Resim 64'te görüldüğü gibi Leh kültürünün Türklerden etkilenecek Türk askeri giysilerini kendi giysi geleneklerine aktarmalarının yanında, tüm Avrupa'nın Türkler ile yaptıkları mücadeleler sırasında elde ettikleri savaş ganimetleri olan askeri teçhizatları kendi ordularında kullandıkları da bilinmektedir. Bu noktada, Avrupa resmindeki Türk imgesi arayışlarında karşımıza çıkan en önemli konulardan biri askeri anlamdaki etkileşimin beraberinde getirdiği bu imgeler olmuştur. Bu nedenle de, Türk topraklarından Avrupa'ya giden askeri üniformaların, kılıçların, gürzlerin, şesperlerin, nacaklar gibi her türlü askeri teçhizatın da Avrupa resminde Türk imgesi olarak kendine yer bulması kaçınılmaz olmuştur. Fakat, o dönemde Avrupa'da Osmanlı silahlarına benzer örneklerin, aynı tasarımla onlara çok benzer şekilde yapılması, gerçekte olmasa da resim ortamında birbirleri ile karıştırılarak bazı kavram karmaşalarının yaşanmasına yol açmıştır.

5. DEĞERLENDİRME

Kültürel etkileşim küçük ölçekte, bireyler arasında başlayıp toplumlar arasında yayılarak kitlesel bir etkileşime dönüşür. İster bürokrasi ile isterse savaş ya da alışveriş ile olsun çeşitli şekillerde yayılma alanı bulan etkileşim kavramının kendini gösterebileceği en etkili alanlardan biri de hiç kuşkusuz sanattır. Sanatçı, gerçek dünya ile ilişki kurarak bu gerçekliği kendi içsel dünyası ile harmanlayıp dışa aktarır. Bu süreç sonunda ortaya çıkan yapıtlar, seyirci ile gerçek hayat arasında sanatçının kurduğu köprü aracılığıyla elde edilen kavramlar bütünüdür. Başka bir ifadeyle, eserde anlatılmak istenen ‘gerçeklik’ bir anlamda sanatçının gözünden ve bakış açısından elde edilen imgedir. Avrupa resim sanatında seyircinin algıladığı Türk imgeleri de doğal olarak sanatçının gözünden görünenlerdir. Bu noktada, sanatçılar ya oldukça gerçekçi bir ifadeyle bu imgeleri tuvallerine aktarmışlar ya da kendi kafalarında kurguladıkları hayali Türk imgelerini kurgusal bir şemayla eserlerine yansıtılmışlardır. Avrupalı ressamın Türk topraklarına gelerek ya da Avrupa ziyaretlerine gelen Osmanlı elçi heyetlerini gözlemleyerek elde ettikleri ‘Türk imajını’, zihinlerinde oluşturdukları imgelem sürecinin bir sonucu olarak eserlerine taşıdıkları şüphesizdir. Sanatçıların gözlem yoluyla edindikleri bu Türk imgeleri dışında, diğer sanatçı arkadaşlarının tuvallerinde yansıttıkları imgeleri okuyup içselleştirerek kendi tuvallerine aktardıkları da bilinen bir gerçektir. Bu noktada, üzerinde durulması gereken en önemli husus, sanatçıların bu imgeleri ne derece gerçekçi, ne derece hayali olarak resimlerine yansıttıklarıdır.

Her yeni başlangıçta ilkel ve acemice yaklaşımlar olduğu gibi Türk ve Avrupa etkileşiminin resme yansımalarının başlangıcında da oldukça acemice, Türk kavramı ile pek alakası olmayan görsellerin olduğu da inkar edilemez. İlk bakıldığında, Türklükle bağdaştırılamayan görsellerin tuvalere aktarılması, o dönemde Avrupalıların Türkler ile yakın ilişki içinde olmamalarından ve onları çok iyi tanıyamamalarından kaynaklanmaktadır. Takvim yaprakları kopup yıllar ilerledikçe, Avrupa ile Türkler arasındaki temas artmış ve böylece de bu sanatçıların tuvallerine oldukça gerçekçi Türk imgeleri yansımaya başlamıştır.

Avrupalıların Türkler ile olan ilk teması, Gürses'in ifade ettiği gibi 'tatsız bir ilk tanışma' olan Kavimler Göçü'ne kadar götürülebileceği gibi bu konu hakkındaki genel kanı, Türk- Batı tanışmasının Haçlı seferleri ile olduğudur (Gürses, 2012, s. 136). Bu etkileşimin doruk noktasına ulaşması ise elbette ki İstanbul'un fethi ile gerçekleşmiştir. İstanbul'un fethi, Haçlı seferleri ile Avrupalılar arasında başlayan Türk korkusunun, bir anlamda Türklere karşı duyulan saygıya dönüşmesini sağlamıştır (İnalçık, 2005, s. 215). Avrupa'da Türkler ile ilgili oluşan ilk imgeler, Avrupalıların zihinlerinde Türk korkusuna bağlı olarak oluşan 'barbar, vahşi, zalim Türk' imgesidir ve bu imge yıllar geçse de değişmemiş fakat sonrasında mecburi olarak gelişen Türklere duyulan saygı, sadece bu imgenin geri plana itilmesine sebep olmuştur (Gürses, 2012, s. 133). Bu bağlamda toplumda hissedilen bu duygular, hiç şüphesiz sanata da yansımıştır. Avrupa resim sanatında, İstanbul'un fethinden on yedi yıl sonraya gelindiğinde, Avrupalı sanatçıların kafalarında oluşan bu Türk imgesini belki de en iyi açıklayan örnek, eserin sağ alt kısmında 'Büyük Türk (El Gran Turco)' yazan bir Türk sultanı portresidir (Görsel 235). Tarihi itibari ile Sultan II. Mehmet'in düşünülerek yapıldığı anlaşılan bu portredeki Bizans imparatorunu andırır şekilde betimlenen hükümdarın yüreklere korku yerleştiren bir tarzda yapılması ve Türk kavramı ile pek alakasının olmaması manidardır. Bu resmin, henüz tanışan iki toplumdan birinin sanatçısının elinden çıkan bir örnek olarak hayali, kurgusal göndermeler yapması beklenen bir durumdur. Birbirlerine yabancı olan iki toplumdan birinin, diğerinin hükümdarını hayal ederek resimlerken hiç şüphesiz, kafasındaki kendi imparatorunun ya da bildiği başka bir imparatorun oluşturduğu imgeden faydalanması kaçınılmazdır.



Görsel 235: Anonim, Büyük Türk (El Gran Turco), gravür, yak. 1470, © Berlin Eyalet Müzesi (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin (Necipoğlu, 2012, s. 18).

Fakat, bu noktada oldukça geniş görüşlü olan Sultan II. Mehmet'in, genellikle resme karşı tereddütle yaklaşılan bir dönemde Venedikli ressam Gentile Bellini'yi ve Constanzo de Ferrara'yı (1450?- 1524) 1479- 1480 yılında İstanbul'a davet ederek onlara kendi portresini yaptırtması (Polat, 2015, s. 34; Tonguç, 2019, s. 208; Tez, 2015, s. 215), Avrupa resim sanatında Batı'nın Türkleri yakından tanınmasını sağlamış, Türk imgesinin daha gerçekçi bir hale gelmesi açısından da bir dönüm noktası olmuştur (Görsel 236). Bu portre Avrupa'nın o dönemde korktuğu, sonrasında saygı duyduğu ve hayranlık beslediği Türklerin neye benzediklerini görmeleri açısından Avrupalılar için oldukça önemli bir görsel kaynak olmuştur.



Görsel 236: Gentile Bellini, II. Mehmet'in Portresi, tüyb, 70x 52 cm, 1480, ©, National Gallery, Londra (Refik, 2006, s. 62).

Sultan II. Mehmet'in bu portresinin etkisinin Avrupa'ya yayılması, o dönemin şartlarındaki etkileşim kaynaklarının günümüz kadar geniş bir ağa sahip olmamasından dolayı, çok çabuk etkisini göstermemiş, uzun bir sürede etkisi ortaya çıkmıştır. 'El Gran Turco' tasvirinden on yıl, Bellini tasvirinden on beş yıl sonra Albrecht Dürer (1471- 1528) tarafından yapılan 'Türk hükümdar' isimli gravür (Görsel 237), Avrupalıların gözünden Türklerin Alarşlan'ın deyimiyle 'despot' imgesinin hala devam ettiğini gözler önüne sermektedir. Bu gravürde, Türk sultanının bir elinde kılıç, diğer elinde Kutsal Roma- Germen imparatorları gibi tüm dünyaya hakim olduğunu sembolize eden bir küre tuttuğu görülmektedir (Alarşlan, 2016, s. 142). Bu gravür, Avrupa algısında Türklerin 'despot' imajı çizmesinin yanında Batı'nın Türkler ile ilgili imgesinin artık hayranlığa ve saygıya dönüşmeye başladığının, aynı zamanda Türklerin dünyaya hakim olabilecek bir potansiyellerinin olduğu kanısının Avrupa'da oluşmaya başladığı düşüncesinin de bir göstergesidir.



Görsel 237: Albrecht Dürer, Türk hükümdarı, karakalem, 1495- 1496, © National Gallery of Art, Washington (Tez, 2015, s. 40).

15. yüzyıla tarihlendirilen ‘El Gran Turco’ ve Dürer tasvirlerinden sonra, 16. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa’daki kurgusal tasarımlı Türk hükümdarı tasvirleri farklı bir boyut kazanmıştır. I. Süleyman’ın 1535 tarihli portresinde (Görsel 238), sultanın başına taktığı, üzerindeki mücevherlerle ve dört katlı olması ile oldukça gösterişli duran miğferin, önceleri Avrupalıların zihinlerindeki kurgusal, hayali tasarımın bir yansıması olduğu düşünülürken çok sonraları ele geçirilen bu tacın, satın alındığı ile ilgili Venedik kayıtlarının ortaya çıkması (Necipoğlu, 1989, s. 402) bu miğferi düşsel bir kavram olmaktan çıkararak, ona gerçekçi bir anlam kazandırmıştır. Bu miğfer, o döneme kadarki Osmanlı gelenekleri ile pek bağdaşmayan bir örnek olduğu için ve hatta Osmanlı minyatürlerinde de kendine yer bulamadığı için Necipoğlu’nun da değindiği gibi ‘Batı’ya verilen bir mesaj’ olmalıdır (Necipoğlu, 1989, s. 409).

Bir anlamda Avrupalıların Türklere karşı duyduğu korku ile karışık saygının ve hayranlığın özeti olan bu miğferdeki dört katlı taç kullanımı da oldukça ilginçtir. I. Süleyman’ın dünya hakimiyeti sembolü olarak dört kıta üzerinde mutlak güç sağlaması hedefi ile adeta Papa’nın üç katlı tacına gönderme yaparak böyle dört kat taçlı bir miğfer takması (Emecen, 2010, s. 73), Avrupa’da Türk imparatorunun gücünü sağlamlaştırmasının da açık bir kanıtıdır. Osmanlı minyatürlerinde karşımıza çıkmayan, sadece Batı resim geleneğinde görebildiğimiz bir tasarımla bir sultanın

betimlenmesi, Avrupa'nın Osmanlı'ya karşı oluşturmaya başladığı hayranlığın Avrupalıların bakış açısıyla kağıda yansıtılması olarak kabul edilebilir.



Görsel 238: Anonim, I. Süleyman Portresi, gravür, yak. 1535, © Metropolitan Museum of Art, New York (Necipoğlu, 1989, s. 403).

1670 yılına tarihlendirilen Görsel 239'daki Condé Prensi tasvirinin üst kısmına iliştilen 'Le Prince de Condé Empereur des Turcs (Türk İmparatoru Prens Condé)' yazısı ile bir Türk sultanı gibi resimlendiği iddia edilen Avrupalı bir prensin, Türk kavramı ile hiç alakası olmayan giysilerinden de anlaşıldığı gibi 17. yüzyıldaki bazı örneklerde hala Türk sultanının Avrupalı bir imparator gibi resimlenme eğiliminin devam ettiği görülmektedir. Fakat, bu noktada çalışmamızın omurgasını oluşturan 17. ve 18. yüzyıllardaki yoğun Türk Avrupa etkileşimi, sanatçıların bu konu ile ilgili olarak bu süre içinde fazlaca eser vermesini sağlamış ve Görsel 239'da görülen hayali kurulumun aksine oldukça gerçekçi örnekler de bu döneme damgasını vurmuştur. 17- 18. yüzyıllarda Avrupa'da yoğun olarak hissedilmeye başlayan Türköri kavramı da bunu etkileyen unsurların başında gelmiştir.



Görsel 239: Jacques Bailly, Condé Prensi Türklerin İmparatoru Kılığında, elle boyama⁴⁷⁹, 1670 (Williams, 2015, s. 62).

Batı'nın Doğu'ya açılan penceresi olan Osmanlı İmparatorluğu, bir anlamda Batı ve Doğu arasında bir köprü oluşturmuştur. Çalışmamızın üçüncü bölümünde ele alınan, Avrupa'ya yayılan Türköri kavramı sayesinde, o döneme kadar olan Doğu ve Batı arasındaki zayıf iletişim kuvvetlenmiş ve olumsuz Türk imgesi biraz da olsa kırılarak yumuşamıştır. 1720 yılında Fransa'ya ilk elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve mahiyetinin (Ahmed ve Çay, 2013, s. 3; Banarlı, 1987, s. 791; Unat, 1987, s. 53) de Avrupa'daki Türk etkisinin geniş ölçekte yayılmasını sağladığı yadsınamaz. Bu tarihten itibaren, Avrupalıların Türklerin geleneklerini, yaşayışlarını, yaşam stillerini derinlemesine öğrenene kadar görerek algıladıkları ve kendi yaşamlarına yansıtıkları ilk örnekler genelde giysi bağlamında olmuştur. Diğer konulara göre daha kolay ulaşılabiliyor olması nedeniyle de bu konuda oldukça fazla örneğin verildiği görülmektedir. Çalışmamızda, Avrupalıların Giysi Bağlamında Türk Kompozisyonu ile Resmedildiği Sahneler başlığı altında değerlendirilen ve oldukça geniş bir kapsamla ele alınan kıyafet konusunda, çalışılması kadınlara göre daha rahat olan erkek kostümlerinde genellikle Osmanlı padişahının ve etrafındaki yüksek mevkideki insanların kostümleri örnek alınmıştır.

⁴⁷⁹ Bu resmin gravürü 1662 yılında François Chauveau tarafından yapılmıştır. Williams, bu görseli Charles Perrault'un *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année* isimli kitabından aldığı ifade etmiştir (Williams, 2015, s. 63).

Kadın giysileri içinse genelde gayrimüslim modellerin giysi imgelerinden ve kıyafetname olarak adlandırılan Osmanlı kıyafet albümlerinden faydalanılmıştır.

Avrupalı ressamın çalışmalarında Türkleri kendi giysileri ile betimlemelerinin yanında, kim olduğu bilinen ya da bilinmeyen Avrupalıları da Türk giysileri içinde tasvir ettikleri görülmektedir. Bu eserlerde, Türk kıyafetleri giyerek betimlenen Avrupalılar halktan herhangi bir kişi olabileceği gibi üst düzey bir mevkide bulunan kişiler de olabilmektedir. Avrupa'daki üst düzey soylu statüsünde sayılanlar kont, kontes, lord, vikont, vikontes, vb. unvanlarla anılmaktadırlar. Çalışmamızda giysi bağlamında birbirleriyle benzeşen ve ayrışan özelliklerini görmek adına gruplaştırılarak betimlenen resimlerde, üst düzey statüde olanlar ile diğer kişilerin Osmanlı kılığına girerek betimlendikleri örneklerin aralarında pek büyük farklılıklar olduğu söylenemez. Bu örneklerde yer alan kişilerin erkek ya da kadın olması da tablolarla statüye bağlı olarak farklı betimlenmelerine yol açmamıştır.

Osmanlı erkek giysi geleneğinde, başa genelde beyaz destar sarılmış kavuklu sarıklar takılırken ayaklara çedik, başmak tarzı pabuçlar giyilmekte, düğümlü ya da düğümsüz kuşakla zenginleştirilen üst elbisesinin içindeki iç entarisinin altına giyilen şalvarlar ve kenarları kürkle çevrelenen kaftanlarla da giysi tamamlanmaktadır. Bu noktada, çalışmamızdaki erkek figürler göz önünde bulundurulduğunda, Kont Gravier (Resim 1), Kont William Ponsonby (Resim 9), Baden Kontu Ludwig Wilhelm (Resim 15), Grandük II. Ferdinando de Medici (Resim 16), Lord 4. Earl of Sandwich John Montagu (Resim 21) gibi adlarının önünde soyluluk ifadesi taşıyan isimlerin, soylu bir gruba mensup olmayıp yaptıkları işin önemi noktasında itibar gören, isimleri bilinmeyen, Resim 3, Resim 4 ve Resim 7'de betimlenen Avrupalı tüccarların ve Bay Levett (Resim 14), Nicholas de Respaigne (Resim 17) ve avcılık yönü ile öne çıksa da ticaret ile uğraşan Avcı Lannoy (Resim 8) gibi isimleri bilinen Avrupalı tüccarların, seyyahlık yönleriyle öne çıkan Edward Montagu (Resim 20) ve Thomas Hope'un (Resim 6), son olarak otoportre çalışmasındaki ressam Favray'ın (Resim 5) portrelerinde giydikleri Osmanlı giysilerinin genel anlamda Osmanlı erkek kıyafet geleneği ile uyumlu olduğu ve bu gelenekle benzer özellikler taşıdıkları

görülmektedir. Bu giysiler, Avrupalı süzgecinden geçirilmiş, Osmanlı giysisi olma yolunda çaba harcayan kıyafetler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Tasarım olarak bu resimlere ilk bakıldığında ‘Türk gibi’ denilebilmekte fakat resimler derinlemesine incelendiğinde bazı Batılı ifadelerin resimlere yedirildiği görülmektedir.

Çalışmamızda, erkek figürlerin resmedildiği tam boy portre olarak çalışılan resimlerin (Resim 1, 4, 6, 7, 8, 14, 15, 17, 21) içinde Resim 1, 4, 7 ve 8’deki figürlerin kırmızı şalvar, bir tek farklı olarak Resim 15’te Kont Ludwig Wilhelm’in sarı üzerine çizgileri olan bir şalvar tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca, Thomas Hope (Resim 6) denizci giysileri içinde tasvir edildiği için çakşır, Bay Levett (Resim 14) ve John Montagu (Resim 21) ise şalvar yerine iç entarisi giymiş şekilde resimlenmişlerdir. Yarım boy olarak çalışılan erkek portrelerinde (Resim 3, 5, 9, 16, 20) ise resim bel hizasında ya da belden biraz aşağı kısımda kesildiği için figürlerin alt kısımlarında ne giydikleri görülememektedir. Ayrıca, figürlerin çoğunluğunda kaftan tercih edilmiş, bu kaftanların formları resme göre değişkenlik göstermiştir. Ressam Favray’ın (Resim 5) kaftana benzetilmeye çalışılmış, yakası ince kürkklü üstlülle, Thomas Hope’un (Resim 6) denizci giysisi ile, Kont Ludwig Wilhelm’in (Resim 15) kapañçe tarzında takma kollu bir kaftanla, II. Ferdinando’nun (Resim 16) kaftansız, Edward Montagu’nun (Resim 20) yakası kürksüz, ince bir üstlülle, John Montagu’nun (Resim 21) ise pelerin benzeri bir üstlülle betimlenmelerine rağmen Resim 1, 3, 4, 8, 9, 14’te kısa kollu ya da uzun kollu olarak betimlenen benzer kaftanlar dikkati çekmektedirler. Bu örneklerde, farklı renkli kaftan modellerinin yaka ve kenarlarına geçirilen beyaz kürkler, kürk gibi değil de sanki tüyleri olmayan sıradan, beyaz bir kumaş gibi durmaktadırlar. Çünkü oldukça yapay görünen bu kürkler kaftanın kumaşı ile aynı seviyede olup kaftanın kumaşından herhangi bir çıkıntı yapmamaktadırlar. Bilindiği gibi normalde kaftanların yakalarına ve kenarlarına geçirilen kürkler ayrı bir malzeme olarak kaftana oturtuldukları için kürkün tüyleri yüzeyden hafif çıkıntı yaparak ayrılır. Bazı istisnalar olmasına rağmen, bu sayılan resimlerdeki kaftanların birbirleri ile neredeyse aynı oldukları fakat bu modellerin Türk erkek giysi geleneğindeki kaftan anlayışından daha farklı tasvir edildikleri söylenebilir. Sadece, Resim 7’deki Soldi çalışmasında, yukarıda sayılan örneklerden farklı olarak resimdeki figürün üzerindeki kaftanın ekru

tüylerinin kumaş gibi değil de tüyleri ayırdedilebilen bir tarzda betimlendiği görülmektedir. Ayrıca, bu örneklerin dışında, usta ressam Rubens'in elinden çıkan Resim 17'deki Nicolas de Respaigne'nin tercih ettiği kaftan, diğer kaftan modellerine göre daha farklı betimlenmiş olup onlara göre daha gerçeğe yakın ve kumaş yüzeyinden ayrı gibi duran kürkü ile de daha gösterişli bir his uyandırmaktadır. Genel anlamda, bu resimlerde, Avrupalı ressamların kendi Batılı süzgeçlerinden geçirdikleri Osmanlı kaftanlarına, Avrupalı bir üslup, bir bakış açısı kazandırarak bu kaftanları betimledikleri görülmektedir. Resimlerde benzer kaftan modellerinin kullanılma nedenleri ise, bazı resimlerin aynı ressam elinden çıkması veya aynı dönemde yaşamış sanatçıların birbirlerinin eserlerinden ilham alarak aynı doğrultuda eserlerini gerçekleştirmelerinden kaynaklanmış olsa gerekir.

Kat kat giyilen elbise anlayışına sahip Türk kadın giysi geleneğinde ise içine şalvar ve içlik giyilen, üst kısmı vücuda belindeki birit ilikli düğmeler ile oturan, aşağıya doğru bollaşan ve ayaklara kadar uzanan elbiseler görülmektedir. Bu elbiselerin yakaları çoğunlukta damla şeklinde ya da yuvarlak bir biçimde oyuntularak açık bırakılmış olup içe giyilen içliklerin firfırlarının, genelde bu elbiselerin yakalarından, kol uçlarından ya da kol yırtmaçlarından çıkartıldığı görülmektedir. Kadınlar bazen iç elbisesi yerine üç etek de tercih edebilmektedir. Genellikle, bu üç eteklerin ön ortalarına, omuzlarına, kol ucu kenarlarına hazır harçlar geçirilerek bu entariler zenginleştirilmişlerdir. Ayrıca, kadınların elbise ya da üç eteklerinin bellerine kemer taktıkları görülmektedir. Bu kemerler erkeklerde kuşak tarzında olmasına rağmen kadınlarda sıklıkla sarı renkli, metal görümlü kemerler kullanılmaktadır. Bu kemerler genelde pirinç görümlü, iki yuvarlak iri, sarı tokalı, bu tokaların birbirlerine bir çengel ile tutturulduğu tombak tarzında kemerlerdir. Kemerlerle tamamlanan elbiselerin altına kadınlar patik tarzında pabuçlar tercih etmektedirler. Mücevher kullanımı kişinin ekonomik statüsü ile doğru orantılı olarak görülmekte olup kadınların, bu mücevherleri giysilerinden bağımsız bir aksesuar olarak kullanmalarının yanında, saçlarına taktıkları genelde tülbentten yapılmış serpuşları zenginleştirmek için de kullandıkları görülmektedir.

Çalışmamızda da genel anlamda, Türk kadın giysi geleneği ile uyumlu örnekler görülmektedir. Avrupalı ressamın Müslüman kadınların evlerinin içine girerek oradaki kadınları resimlemesi gibi bir durum söz konusu olamadığı için sanatçılar, kadınlar ile ilgili giysi tasarımları için ya kendilerinden önceki sanatçılardan faydalanarak ya kıyafetnameleri inceleyerek ya da Osmanlı tebasından olan levanten, gayrimüslim kadınları inceleyerek eserlerini oluşturmuşlardır. Dolayısıyla bu da Avrupalı sanatçıların erkek giysilerine göre kadın giysilerini daha kurgusal çalışmaları gereğini ortaya koymuştur. Fakat, sanatçıların bazı kadın giysili figür tasvirlerinde ‘Türk’ kavramı ile örtüşmeyen küçük detaylar görülmekle birlikte bunların genel olarak Osmanlı kadın giysileri ile bağdaşan örnekler oldukları gözlemlenmektedir. Çalışmamızda ele aldığımız kadın figürlerden iki tanesi haricinde (Resim 12 ve Resim 13) diğerleri tam boy olarak tasvir edilmiş olduğundan, bu tablolarındaki figürlerin giysilerinin ayrıntılı bir şekilde incelenme ve analiz edilme fırsatı yakalanmıştır. Resim 12 ve 13’teki örneklerin belden yukarı kısımlarının ve tam boy olarak çalışılan diğer kadın figürlerin (Resim 2, 10, 11, 14, 18, 19, 21) genelinin giysilerinin Türk kadın giysi geleneği ile uyumlu oldukları gözlemlenmektedir. Bu örneklerden, Resim 10, 11 ve 14’teki figürlerin üç etek, diğerlerinin iç elbisesi giydikleri görülmektedir. Bu elbiselerin genelinde beyaz üzerine serpmeye şeklinde yerleştirilen yeşil yapraklı, kırmızı ya da turuncu çiçeklerle bezeli bir desenin hakimiyetinin söz konusu olduğu görülmekte, bu da ‘Türk ressamı’ olarak bilinen Liotard’ın (Rifat vd. (ed.), 2010, s. 153; Kadioğlu, 2020, s. 15) eserlerinde tercih ettiği bir desen olması sebebiyle muhtemelen, diğer sanatçıların Liotard’dan esinlenmeleri sonucunda kendi çalışmalarına da bu deseni aktarmış olabileceği fikrini çağrıştırmaktadır.

Çalışmamızdaki, kadın giysileri üzerinde vurgulanması gereken bir diğer husus da, Resim 18 ve 19’un dışındaki örneklerin iç mekan tasarımı olmasına rağmen Resim 11, 12, 14 ve 21’deki figürler haricinde diğer tüm kadınların, bazıları Türk tarzından farklı ve kadın giysisi olması sebebiyle yumuşatılmış bir tarzda da olsa, kaftan giymeleridir. Bilindiği gibi Türk giysi geleneğinde kadınlar genelde iç mekanlarda kat kat elbiseler giyerken, dışarda bu elbiselerine ilave olarak ferace ve yaşmak da giymektedirler. Resimlerde görülen kaftan tarzı yakası kürklü giysiler ise

Türk kadın giysi alışkanlıkları ile pek bağdaşmamaktadırlar. Bu da, bir anlamda Avrupalı imgelemindeki Türk kavramında, kaftanın önemini vurgulamaktadır. Başka bir deyişle, Türk denilince Avrupalının zihninde kadın ya da erkek olsun kaftan giymiş bir imge oluşmaktadır da denilebilir.

Giysi bağlamında, 17- 18. yüzyıllarda, Avrupa’da Türk etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği bir diğer konu da Avrupa’da gerçekleştirilen balolarda Türk kıyafetleri giyen kişilerin varlığıdır. Maskeli balo olarak düzenlenen bu partilerde, Türk kostümleri giymek bir anlamda Avrupalılar için bir ‘prestij’ haline gelmiş, Türk kıyafetleri ile balolarda endam etmek onları şerefletirmiştir. Türk giysileri sayesinde bir anlamda Türk kimliğine bürünmenin verdiği gurur ve onur, Avrupalıları katıldıkları bu balolardaki diğer insanlara karşı daha önemli hale getirmiştir. Bu dönemde, bu konu ile ilgili verilen eserlerin konunun içeriği itibari ile içinde daha kurgusal, hayali imgeler barındırması da beklenen bir durumdur. Başka bir deyişle, olmadığı bir kişinin giysisine bürünerek, olmadığı bir kişi gibi hayali bir şekilde davranmanın resmedilmesi de hiç şüphesiz hayali olmuştur. Dolayısıyla, bu konu ile ilgili değinilen örneklerin genelinde, konunun içeriğinden kaynaklı olarak kurgusal bir ifade tarzı bulunmaktadır. Ayrıca, bu dönemde, maskeli balolarda giyilen kostümlerin yanında bu baloların düzenlendiği yerlere Türk temalı dekoratif öğelerin yerleştirilmesi de Avrupa’daki Türk etkisinin daha bütüncül bir boyutta ele alınabileceği vurgusu yapmaktadır.

Bu kapsamda, Resim 22’de Giuseppe Grisoni’nin ‘Londra’nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu’nda (Opera Binası) Maskeli Balo’ isimli eseri, 17- 18. yüzyıldaki maskeli balo anlayışındaki Türk imgesinin genel bir özeti gibidir. Eser, çoklu figür çalışması olmasından dolayı kalabalık bir topluluğun betimlendiği ve dönemin sosyolojik yanını da seyirciye sunan bir eserdir. Avrupa resminde görülen maskeli balo geleneği, bu yüzyıllarda Avrupa’da doğan ‘Türk’ kostümü giymiş modeller ile oluşturulan portre türünde de kendisini farklı şekillerde göstermektedir. Bu portre türü, portrecilik kavramında bir fikri karşılıkine portre yoluyla aktarma şeklinde yeni bir anlayış geliştirmiştir (Williams, 2015, s. 89). Dolayısıyla, bu portrecilik anlayışı portrelerde hissedilen Türköri kavramının Avrupa’da daha geniş

alanlara yayılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Resim 23, 24, 25 ve 26’da görülen portrelerin de Avrupa’daki Türköri anlayışına hizmet eden portreler olduğu söylenebilir. Bu portrelerin hepsi kadın figürlerin oluşturduğu resimler olup Resim 26 dışındaki tüm örneklerin ellerinde maske tuttukları görülmektedir. Resim 26’daki figürün elinde herhangi bir maske tutmamasına rağmen maskeli balo kostümlerinin genel özelliklerini taşıdığı açıktır. Bilindiği gibi o dönemdeki maskeli balo ile ilgili resimlerde figürler bazen maskeli tasvir edilmişler, bazen de sadece Türk kostümleri ile betimlenmişlerdir. Resim 22’de kalabalık bir toplulukla gerçekleştirilen maskeli baloda pek çok figürün maskesiz ama Türk kıyafetleri ile resmedilmeleri de bunu örneklendirmektedir.

Bu portre çalışmaları içinde Resim 23, diğer örneklere göre oldukça farklıdır. Figürün kıyafetinin Türk kavramı ile pek ilgisi olmamasına rağmen elinde bir maske tuttuğu görülmektedir. Eserin orijinal ismi ‘Türk Kıyafetleri İçinde Bir Hanım’ olarak geçtiği için tüm eleştirmenlerce resmin bir maskeli balo göndermesi olabileceği düşünülmüştür. Bu resim, Avrupalıların kafasında hayali olarak kurguladıkları ‘maskeli baloya katılan Türk giysili Avrupalı kadın’ kavramını anlatan bir örnek olarak karşımıza çıkmakta ve hayali bir tarzla bir anlamda Avrupalıların Türk kavramı üzerinden Doğu’yu Avrupa ile harmanlayışını göstermektedir. Resim 25 ve Resim 26’da birkaç tane Türk’e dair imge ile betimlenen kadın figürler görülmekte olup Resim 24’te resmedilen İmparatoriçe Maria Theresa’nın ise elindeki maskesi ve kıyafetindeki tamamen Türk ile ilgili unsurlarla bütüncül olarak Türk kavramına gönderme yapan bir örnek olduğu gözlemlenmektedir.

O dönemde Avrupalıların Türk kıyafetleri giymelerinin yanında Türk kahvesi ile birlikte tasvir edildikleri örnekler de bulunmaktadır. Köken olarak Türkler ile ilişkilendirilemeyen kahvenin, Avrupa’ya girişinin Türkler vasıtası ile olması Avrupalılar tarafından bu içeceğin Türklere ait bir içecek olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Başka bir deyişle, Avrupalıların Doğu kavramı denince zihinlerinde Osmanlı İmparatorluğu’nun belirmesi, kökeni Osmanlı toprakları olmamasına rağmen bazı kavramların Avrupa’ya Türkler yoluyla girmesinden dolayı bu kavramların Avrupa’da Türkler ile birlikte anılmasına yol açmıştır. Kahve,

Avrupa'ya gelişinde Osmanlılara gelişinde olduğu gibi bazı önyargılarla karşılanmış, bu içeceği tüketenlerin 'Türkleşmesi' ihtimalinden korkulmuş ve bu içeceklerle ilgili bazı dönemlerde bazı yasaklamalara gidilmiştir.

İsmi Avrupa'da açılan ilk kahvehane ile birlikte anılan ve 'Viyanalı Kahve Severlerin Koruyucu Aziz'i' olarak nitelendirilen Georg Franz Joseph Kolschitzky'nin (Szafranek, 2019, s. 46; Ukers, 2009, s. 50) kahvehanesindeki bir anın betimlendiği 'İlk Kahve Evi' tablosu (Görsel 90) ve Viyana'da bir binanın dış cephesinde bulunan Kolschitzky'nin çakşırılı, çarıklı giysisi ile kahve sunumu yaptığı görülen heykel (Görsel 93), kahvenin Avrupa'da bir Türk imgesi olarak kabul edildiğinin somut delilleri olarak kabul edilebilir. Ayrıca, Jean Baptiste van Loo'nun 'Türk Kıyafetli Kadın Portresinin' (Resim 27), Jean- Baptiste André Gautier d'Agoty'nin 'Peyki Zamor'dan Kahvesini Alan Madame Du Barry' (Resim 28) isimli eserinin ve Resim 30'da Türk dekoru ile zenginleştirilen bir mekanda betimlenen 'Sarayda Kahve İçen Kadınlar' isimli tablonun merkezlerine yerleştirilen Türk kahvesi imgesi, Avrupa'da yeni yeni ortaya çıkmış Türk kahvesi geleneğinin Türkler ile ilişkilendirilmesinin açık birer göstergesidir. Resim 30, Türk dekorlu bir mekanda geçmesi ve arka planda caminin olması gibi resmi bütüncül olarak kaplayan Türk imgeleri ile donatılması açısından Resim 27 ve 28'den ayrılmaktadır. Charles André van Loo imzalı 'Kahve İçen Sultan' isimli eser (Resim 29) ise Resim 30 gibi ayrıntılı bir şekilde Türk dekorlu ve Türk kıyafetleri ile resmedilen kadınların betimlendiği bir sahneye sahip olup bu Türk göndermelerinin yanında bir sultanın elinde tuttuğu Türk kahvesi fincanı üzerinden de Türk kavramına atıfta bulunmaktadır. Resim 29'da tasvir edilen kişinin XV. Louis'nin gözdesi Madam de Pompadour olmasından hareketle, bu figürün elinde Türk kahvesi ile Türk giysileri içinde sultan kılığında, Türk dekorlu bir mekanda resmedilmesi Avrupa'daki en üst düzey konumdakilerin bile Türklere duydukları hayranlıktan dolayı kendilerini Türk gibi betimlemek istediklerini kanıtlamaktadır. Ayrıca, resimdeki görsel ifade tarzının yerli yerince olması da Avrupa'daki Türk imajının artık daha oturmuş bir hal aldığı ve bu konu ile ilgili daha profesyonelce eserler yapılmaya başlandığını göstermektedir.

Çalışmamızda ele alınan eserlerin ışığında, Avrupalı sanatçıların resimlerinde görülen Türk imgesinin genelinin kurmaca senaryolar ve hayali sahneler üzerinden seyirciye aktarıldığı söylenebilir. Çalışmamızda, Kurgusal Tasarımlı Sahneler başlığı altında değerlendirilen örnekleri, üç maddede gruplandırarak özetleyebiliriz. Avrupalı sanatçıların Türk denilince büyük bir çoğunluğunun ilk akıllarına gelen harem ve hamam sahnelerini de içine alan Türklerin ve Avrupalıların hayali bir tasarımla resmedildiği sahneler bu gruplardan ilkinin örnekleme olup bu grupta, Avrupalı ressamın doğrudan görme ihtimali olmayan sahneler canlandırılmıştır. Resim 31, 32 ve 33'te, sadece kadınların tasvir edildiği harem örnekleri görülürken Resim 34 ve 35'te sadece kadınların betimlendiği hamam sahneleri gözlemlenmektedir. Avrupalılar, kendilerine egzotizmi ve Doğu mistisizmini anımsatan bu tarz eserleri resimlemeyi oldukça çok sevmişler ve sıklıkla eserlerine bu tür kadın dünyasını anlatan öğeleri taşımışlardır. Resim 31'de, eserin orijinal isminde 'Türk haremî' kavramı geçmesinden dolayı ve Resim 33'te yine tablonun adında bu sefer 'sultan' ibaresinin kullanılmasından kaynaklı, mekanların doğrudan harem olduğu seyirciye sunulurken, Resim 32'de herhangi bir konakta ya da sarayda geçen bir konu anlatılmış, kadınların dünyasını anlatan, sadece kadınların betimlendiği bir tasvir olması sebebiyle de konuya dahil edilmiştir. Resim 31'deki harem tasvirinde, kadınların kendi aralarında şarkılar eşliğinde eğlendikleri görülmekte, Resim 32'de, Vanmour'un betimlemeyi çok sevdiği gündelik hayat akışındaki kesitlerden bir örnek olarak bir lohusa ritüeli betimlenmekte, Resim 33'te ise kadınların nakış işleyerek birbirleri ile sohbet ettikleri bir ortam görülmektedir. Sadece kadın betili hamam sahneleri olan Resim 34 ve 35'te, eserin isimlerinde hiçbir hamam yargısında bulunulmamıştır. Buna rağmen özellikle Resim 34'te kullanılan hamam göndermeli unsurlardan faydalanarak resmin mekanının hamam olduğu kabul edilmiştir. Resim 34, Resim 35 ile karşılaştırıldığında, Resim 34'ün Resim 35'e göre daha gerçekçi öğelere sahip olduğu görülmektedir. Oldukça kurgusal ifadelerle sahip Resim 35'teki Matmazel Clermont tasvirinde ise yerdeki halı gibi mekanın dekorasyonu gibi pek çok çeldirici olmasına rağmen, resmin bir Avrupalının hayali imgeleminden çıkan bir hamam tasviri olduğu düşünülmüştür. Bu eserler, sadece kadınların hakimiyetinde olan harem ve kadınlar hamamının bir Avrupalı algısından yorumlanmış şekli olarak ifade edilebilir. Bu noktada, belirtilmesi gereken bir diğer önemli husus da döneme

hakim olan, Oryantalizm'in bir anlamda ön hazırlığı sayılan Türköri kavramındaki harem ve hamam sahnelerinin, erotik yükü ağır olan Oryantalist resimlere göre daha masum ve muhafazakar olduğu, Oryantalist kadının daha feminen, Türköri kadınının daha sofistike olduğu ve Türköri dönemindeki Avrupalı sanatçıların zihinlerinde de bu mahrem yapıların belli sınırlarının bulunduğudur.

O dönemde, sadece kadınların betimlendiği sahnelerin varlığına rağmen kadın ve erkeğin aynı resimde bir arada betimlendiği Türk temalı eserler de bulunmaktadır. Böyle bir sahne gözlem yoluyla tuvale aktarılamayacağı için bu türde sahneler tasarlamak o dönem için oldukça ütöpik bir durumdur ve dolayısıyla da bu tarzda yapılan eserler hayali ve kurgusal olmuşlardır. Resim 36, 37, 38, 39 ve 40 bu tarzda ve çoklu figür kullanılan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu resimlerden Resim 36'nın Jean Baptiste Vanmour imzalı, Resim 37'nin de Vanmour okuluna ait bir eser olmasından dolayı bu resimlerin mantıksal ve görsel kurulumları birbirleriyle benzerlik göstermekte fakat Resim 36'nın diğerine göre gerek ifade tarzı gerekse plastik anlamda daha ustaca çalışıldığı görülmektedir. Resim 37 yapılırken Resim 36'daki ve diğer aynı tarzdaki Vanmour örneklerindeki dekor ve figürlerin örnek alınarak yapıldığı açıktır. Resim 40'ta Avrupalı bir dekor içinde, alafranga tarzda bir müzik dinletisindeki Osmanlı sultanı ve gözdesinin betimleniş ütöpikliği Resim 38'in ve Resim 39'un ütöpik ifadesine göre biraz daha yumuşatılmıştır. Başka bir deyişle, Resim 38 ve Resim 39, Resim 40'a göre daha fazla sınırları zorlamaktadır. Her iki resimde de (Resim 38, 39) Osmanlı sultanı, Avrupalı imgelemine göre şekillenmiş, Batılılar Osmanlı sultanını nasıl tahayyül ediyorsa, Osmanlı sultanı onlara göre nasıl olması gerekiyorsa o şekilde tuvale aktarılmıştır. Bu resimlerin dönemi itibariyle Rokoko'nun yaşandığı bir döneme denk gelmesi ve Rokoko'nun bir parçası olan 'Fête Champêtre'nin etkisinin de işin içine girmesiyle bu eserler, Avrupalıların Türk'e bakışındaki kurgusal imgelem ifadesinin tipik bir yansıması haline gelmişlerdir.

Kurgusal imgelem bağlamında, kadın ve erkeğin çoklu figür ile değil, bireysel bir ifade ile anlatıldığı eserler de bulunmaktadır. Resim 41'de ve Resim 42'de görüldüğü gibi erkek ve kadın figürlerin yan yana ve oldukça samimi bir şekilde

betimlendikleri bu örnekler, Türk kavramına oldukça uç noktada bir anlayışla gönderme yapmaktadırlar. Özellikle, Resim 42'deki eserin orijinal isminin 'Gözde Sultan' olması, eserin sultan ve gözdesi kavramları çevresinde gerçekleştiğini kanıtlamakta ve Türk topraklarına gelmemiş bir sanatçı olan Jeaurat'ın zihnindeki Türk imgeleminin bu şekilde canlandığını seyirciye aktarmaktadır. Aynı şekilde Resim 41'in sanatçısı Mock'un da Türk topraklarına geldiği ile ilgili elimizde herhangi bir bulgu olmamakla birlikte bu sanatçılar, Türk topraklarını ziyaret etmiş olsalardı bile bu iki resimdeki sahneye benzer böyle bir sahneyi zaten gözlem yoluyla Türk topraklarında gerçekleştirmeleri mümkün olmayacaktı. Bu resimlerdeki gerek figürlerin giysilerindeki gerekse dekorda yer alan bazı ayrıntıların Türk imgesi ile örtüşen noktaları olmasına rağmen, eserlerde anlatılmak istenen durum ve bunun ifade ediliş tarzı Türk imgesi ile örtüşmemektedir. Bu nedenle de, bu resimler Batılı algısı ile ifade edilen Türk imgesi yorumu olarak kabul edilebilirler.

Avrupalı imgeleminde oluşturulan Türk'e özgü kurgusal kavramlar çerçevesinde ele alabileceğimiz bir diğer grup da kurgusal tasarımlı mimari ve dekoratif öğelerdir. Bu grupta, nicelik bağlamında kapsamlı örnekler olmamasına rağmen nitelik anlamında Avrupa'daki Türk etkisini gösteren özgün örnekler bulunmaktadır. Bu örnekler, Avrupa resim sanatına yansıyan Türk etkisinin sadece resim ve gravürlerle sınırlanmayacağını, mimari bir öğedeki süslemelerde, kağıt üzerine yansıtılan taslak şeklindeki resimlerde ve çizimlerde de Türk etkisinin görülebileceğini kanıtlamaktadırlar. Başka bir deyişle, bu grupta yer alan örnekler, çalışmamızda yer alan diğer örneklerle karşılaştırıldığında resim kavramının sadece tuvalden ibaret olmadığını, bu kavramın farklı boyutlarda da ele alınabilirliğini göstermeleri açısından önemlidirler. Bu konuda en önemli örneklerden birisi Resim 43'teki, Marie Antoinette gibi güçlü bir ismin Fontainebleau'daki Sarayı'ndaki Türk odasında yer alan duvar süslemeleridir. Bu süslemeler, odanın ahşap doğramalarının üzerine yağlıboya ile gerçekleştirilmişlerdir. Bu süsleme programı, tuğlara takılan at kuyruklarının, hilallerle zenginleştirilmiş sarığın, bir sorgucun ucuna yerleştirilen idealize edilen, grotesk üsluptaki süslemelerin ve antik dönem vurgulu Neoklasik üsluptaki bazı öğelerin harmanlanarak sunulduğu eklektik bir tasarımla karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda, Avrupalı ressamların resimlerindeki Türk imgelerini ne kadar yerli yerinde

kullandıklarından çok Avrupalıların Türk'ü ve Türk kavramını nasıl gördüğü ve hangi imgelerle bu kavramlara gönderme yaptığı üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla Resim 43, 'Avrupalı imgeleminden Türk öğelerine bir bakış' olarak tanımlanabilecek bir örnek olarak birbirleri içine geçen Avrupa imgeleri ve Türk imgelerinin birbirlerine nasıl ve ne şekilde bağlandığını göstermesi açısından önemlidir.

Yapısal bağlamda ele alınan çalışmalar olan Resim 44 ve 45'te, benzer tasvirler ele alınmasına rağmen, bu eserlerin gerçeklik boyutunda birbirlerinden ayrıştıkları görülmektedir. Resim 44'te düşsel boyutu ön planda olan, tam bir Avrupalı imgeleminden çıkan bir eserle karşılaşılırken, Resim 45'in sanatçısının Türk topraklarını ziyaret eden bir isim olmasından dolayı tasviri oldukça gerçekçi bir ifade tarzına sahiptir. Bu resimlerdeki anlatış tarzlarındaki farklılığın yanında, birinin elle boyama, diğerinin suluboya çalışması olması da bu resimler arasında dokusal olarak da bir farklılığın gözlemlenmesine neden olmaktadır. Resim 46 ise Resim 44 ve 45'te betimlenen kavramın kökenini oluşturması, çizgisel olarak Avrupalı, anlam olarak Türk olması açısından ele alınan bir örnek olarak dönemin Türk çadırı kavramına gönderme yapmaktadır.

Kurgusal tasarımlı sahneler bağlamında ele alınan son grup ise, hayali tarihi olaylar ve savaş sahnelerinden oluşmaktadır. Gerçekleşen tarihi olayların, olayın gerçekleştiği esnada tuvale aktarılamayacağından dolayı olay ya savaşa katılan sanatçının gözlemlerini sonrasında resmine aktarmasıyla ya da savaşa katılan bir kişiden edindiği bilgileri eserinde kullanmasıyla tuvale dökülebilir. Elbette ki, sanatçı olayla ilgili hiçbir bilgi birikimine sahip değilken, başka ressamın eserlerinden faydalanarak esinlenme yoluyla da tablolarını gerçekleştirebilir. Doğrudan gözlemlenemeyen olayların anlatılması, bu grubun düşsel ifadelerle sunulmasını da beraberinde getirmektedir. Savaşa katılan kişilerin sayısının, kıyafetlerinin, atlarının, silahlarının, vb. durumların abartılarak seyirciye sunulması doğal olarak bu tür resimlerde beklenen bir durumdur. Ayrıca, bu eserler çoklu figür anlatımıyla gerçekleştirilen eserler olup seyirciye kalabalığın, kaos ortamının, acının, mutluluğun, hayal kırıklığının ve zaferin eş zamanlı olarak aktarılabilirdiği tasarımlardır.

Çalışmamız, 17- 18. yüzyıllar ile sınırlandırıldığı için ancak bu dönemde gerçekleşen ya da 16. yüzyılda gerçekleşmiş, Avrupalılar üzerinde derin izler bıraktığından dolayı etkisi 17. yüzyılda da devam eden tuvale aktarılmış olaylar ele alınabilmektedir. Bilindiği gibi 17. ve 18. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu duraklama ve gerileme dönemlerini yaşamıştır. III. Mehmet (1595- 1603) ile başlayan III. Selim (1789- 1807) ile tamamlanan bir süreç olan bu yüzyıllar aralığında, Osmanlılar sadece Avrupalılar ile mücadele etmemiş, Doğu komşuları ve Rusya ile mücadele ettikleri gibi Vaka-i Vakvakiye (Çınar Vakası) (1656) ve Patrona Halil İsyanı (1730) gibi kendi içlerindeki olaylarla da ilgilenmek zorunda kalmışlardır. Ayrıca bu dönem, Lale devrinin yaşandığı bir dönem olması sebebiyle de Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa üzerine fazla sefer gerçekleştiremediği bir dönem olmuştur. Dolayısıyla bu yüzyıl aralığı, Avrupalılarla politik anlamda ilişkilerin çok yoğun yaşandığı bir döneme denk gelmemektedir. Bu yüzyıl aralığında Avrupa ile yaşanan önemli tarihi olaylara bakıldığında, 1621 tarihli Hotin kuşatması, 1664 tarihli Uyvar kalesinin fethi, II. Viyana Kuşatması (1683), Karlofça Antlaşması (1699), 1718 tarihli Pasarofça Antlaşması ile noktalanmış Osmanlı Venedik ve Avusturya savaşları, 1770 tarihli Çeşme Baskını gibi olaylar sıralanabilir. Bu sıralanan olaylar göz önünde bulundurulduğunda, Avrupalıların kendi lehlerine sonuçlanan ve oldukça büyük sonuçlara sebep olan iki olayın, Resim 48'de değinilen II. Viyana Kuşatması'nın ve Resim 49'da bahsedilen Karlofça Antlaşması'nın tarihi açıdan çok önemli olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla da bu dönemde yapılan Avrupa resimlerinde karşımıza hep bu iki olayın tasvir edildiği örnekler çıkmakta olup bu tasvirler de hep aynı doğrultuda gerçekleştirilmişlerdir. II. Viyana Kuşatması sahnesi denilince, Resim 48'de görüldüğü gibi, Avrupalıların zihinlerine hep çadır sayısının çokluğu, onlara değişik gelen bir kavram olan develer ve etrafi hendeklerle çevrili Viyana kentinin zikzak yapılar topluluğunun oluşturduğu bir orta çağ duvarı ile çevrelenmiş dairesel planlı yapısı gelmekte, tuvalerinde de hep bu kavramları yansıtmaktadırlar. Yukarıda da değinildiği gibi, bu dönemde sadece bu yüzyıllar arasında gerçekleşen olaylardan esinlenen yapıtlar ortaya konulmamış, 16. yüzyılda gerçekleşmiş, Avrupalılar üzerinde derin izler bıraktığından dolayı etkisi 17. yüzyılda da devam eden bir olayın- ki bu noktada sadece İnebahtı Savaşıyla (1571) ilgili 16. yüzyıl eserleri ile karşılaşılmıştır- da tuvale aktarıldığı görülmektedir.

İnebahtı Savaşı'nın 1571 tarihine denk gelmesinden dolayı genelde o tarihe yakın tarihte gerçekleştirilen resim örnekleri bulunmakta olup 17. yüzyıla tarihlendirilen Resim 47 gibi nadir örnekler de çıkabilmektedir. Bu dönemdeki İnebahtı Savaşı ile ilgili pek çok eserin verilme nedeni ise, Batı'nın o dönemde yükselme dönemini yaşayan ve dönemin süper gücü olan bir devleti haçlı savaşlarından beri ilk defa bu kadar büyük bir bozguna uğratmanın gururu ve sevincini yaşamasıdır. Bu duygu yoğunluğu da haklı olarak gerçek hayatın sınırlarını aşarak resim sanatına da yansımıştır.

Avrupa resim sanatında, Türk temalı çalışmaların pek çok yerine yerleştirilmiş farklı tarzdaki Türk imgeleri ile donatılan, bütüncül olarak Türk'e gönderme yapan eserlerin bulunmasının yanında ilk bakanda Avrupai bir tarz hissettiren resimlerde, eserin bu sefer bütüncül olarak Batılı unsurlarla sarmalanmasına rağmen aralara tek ya da birkaç tane Türk imgesi serpiştirilen yapıtlar da bulunmaktadır. Böylece, seyirci her yönüyle Avrupalı olan bir resmin bir ya da birkaç tane ayrıntısında Türk'e gönderme hisseder ki bu da Avrupa insanının günlük rutini içine Türk etkisinin o kadar geniş bir ölçekte, belki de bilinçsizce, nüfuz ettiğini göstermektedir. Avrupalı sanatçıların, tamamı Türk imgelerinden oluşan eserlerde kullandığı Türk öğelerini bilinçli bir şekilde, özellikle seçerek eserlerine uyguladığı anlaşılırken, resmin bazı bölgelerinde görülen Türk imgelerinin sanatçılar tarafından bilinçli olarak seçilebileceği gibi sanatçının hayatına dahil olmuş Türk etkisinin doğal bir yansıması olarak gayri ihtiyari bir şekilde eserin farklı bölümlerine yerleştirilebileceği de düşünülebilir. Bu tür resimlere yerleştirilen giysi, halı, lale, askeri teçhizat gibi unsurların bu gruptaki eserleri örneklemesinin yanında eserin içine yerleştirilen Türk temalı bir sahnenin seyirci üzerinde Türk etkisi uyandırdığı da görülmektedir. Resim 50'de, Avrupalı sanatçıların betimlemeyi çok sevdiği tipik bir Sarayburnu manzarasının hemen üzerine 'Diva Şehir Konstantinopolis, Bize Geri Dön' yazılı bir lejant ile çocuk İsa ve Hz. Meryem tasviri yerleştirildiği görülmektedir. Bir anlamda iki kültürü, farklı sanatsal bakış açısı ile harmanlayan bu örnekte, biri Batı'yı sembolize eden, diğeri Doğu'yu sembolize eden iki ayrı sahne betimlenmiştir. Belki Hz. Meryem'in çocuk İsa ile birlikte İstanbul semalarında betimlenmesi, başka bir deyişle seyirciye farklı duygular yaşatan bu iki sahnenin aynı kadraja sığdırılması

kadar ilgi çekmese de Resim 51’de Liberi’nin Elçi Giambattista Donà’yı deri kemeri, uzun iç elbisesi ve üstlüğü ile Türk topraklarında yaşamış Avrupalı kostümüyle yanındaki fesi ve arkasındaki cami ile betimlemesi de Avrupa resmindeki Türk imgelerinin serpiştirildiği eserlerin arasına girmektedir. Resim 52’de Macar giysileri içinde, alafranga tarzda bir sandalyede, Avrupa Barok’unun alışılmışı olan bir perdenin önünde betimlenen Avusturya elçisinin hayalinden geçirdiği, Türk imgeleri ile yoğrulmuş bir sahnenin figürün arkasına, resmin rutin akışı içine yerleştirilmesi de bu grupta ele alınan bir diğer örnektir.

Avrupa imgelerinin daha yoğun, Türk imgelerinin tek ya da birkaç imgeyle tabloya dahil edildiği eserler arasında tekstil ürünleri ile gerçekleştirilenler başı çekmektedir. Bu grupta, Resim 53 ve 55’te Türk imgesi tek bir figüre yüklenerek bu imge, Resim 53’te Kraliçe Charlotte’un küçük oğlu York Dükü Frederick’in üzerine giydirilen kapaniçe ve sarık ile Resim 55’te de Maine Düşesi Anne- Louise-Bénédicte de Bourbon- Condé’nin peykine takılan mücevherli sorguçla seyirciye sunulmuştur. Resim 53 bu konuyu özetleyen bir örnek olarak karşımıza çıkmakta olup Resim 55’te peykin taktığı sorguç üzerine ise Görsel 181, Görsel 182 göz önünde bulundurularak ve sorguç kavramının hangi kültürlerle özdeşleştirilebileceği de irdelenerek tartışılmıştır. Resim 54, birden fazla Türk imgesinin eserde aralara serpiştirilmesini doğrudan seyirciye sunarken Resim 56 ve 57’deki örnekler gizemini koruyarak karşıdakinin yorumuna kendini bırakan, açık uçlu örneklerdir ve seyircinin görünenden görünmeyene geçiş metodunu kullanarak seyirciyi düşünmeye iter.

Fakat dönemin güçlü verileri doğrultusunda altı doldurulan bu örneklerden Resim 56’da, o dönemdeki Polonya ve Macar toplumunda yoğun olarak hissedilen Türk etkisi referans alınarak kapaniçe ve bozdoğan gürzü gibi kavramlar üzerinden yürünmüş, Görsel 183’teki IV. Mehmet portresi ile olan benzer yanları da değerlendirilerek çıkarımlara ulaşılmıştır. Resim 57’de ise hakkında pek çok tartışmalar yapılmış bir Rembrant başyapıtı olan Belshazzar, ‘bu Türk kıyafeti değil’ seslerinin yükselme ihtimaline karşı konularak ve bu söyleme karşı güçlü antitezler üretilerek örnek listesine dahil edilmiştir. Görsel 187’deki ‘Merzifonlu Kara Mustafa

Paşa Portresi' gravürünün de bize yol göstermesi ile o dönemde bu kostümle resmedilebilecek başka kültürlerin olabirliği de tartışılıp Resim 57'deki bu kıyafetle resmedilme olasılığı olan kültürlerden başlık ve giysi örnekleri incelenerek elemeler yapılmıştır. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'ndan sonra Avrupa'yı etkileme olasılığı yüksek olan bir Doğu kültürü olarak özellikle Safevi Devleti'nin Avrupa ile olan ilişkileri ve o dönemde Avrupa'nın Safevi toplumundan hangi alanlarda ve ne kadar etkilendiği üzerinde durulmuştur. Resim 58 ise, bu gruptaki giysi dışında, tekstil bağlamında ele alınabilecek farklı bir örnektir. Bu tabloyu diğer grup arkadaşlarından ayıran nokta ise eserde, Avrupalı kıyafetleri ve peruğu ile betimlenen bir Batılının, Türk tarzında kumaşlar geçirilmiş bir yer minderinde oturarak betimlenmesidir. Burada, üzerinde durulan nokta, giysi yerine yer minderi ve üzerindeki Liotard tarzı Türk bezemeleridir.

Avrupa resminde, Türk imgesi denilince ilk akla gelen imgelerden olan halı kavramı ile ilgili çok fazla örnek bulunmaktadır. Özellikle 17- 18. yüzyıllar bu kavramın resimlerde en yoğun olarak hissedildiği dönemdir. Bu dönemde, aynı çizgide ve benzer motiflerde olan bu halıların Avrupa resimlerine yansması da genelde belli kalıplar çerçevesinde olmuştur. Resim sanatında kendine belli motifler ve benzer ifadelerle yer bulan bu halılar, bu halıları resimlerinde sıkça kullanan ressamın isimleri ile anılmaya başlanmış ve istisnai durumlar dışında genelde bu dönem resimlerine hep aynı şekilde, masa üstü örtüsü olarak, yerleştirilmişlerdir. Dolayısıyla, çalışmamızda 'masanın üzerinde zeminin karelere bölünerek içleri sekizgenlerle doldurulmuş bir Lotto halısı görülmektedir' ya da 'masanın üzerinde zeminin iki eşit kareye bölünerek içine sekizgen madalyonlar yerleştirilmiş bir Holbein halısı görülmektedir' cümlelerinin sık sık tekrarlanmaması adına, seyircinin aynı ifadelerle bıktırılmaması düşüncesiyle benzer örnekler seyirciye sunulmamıştır. Bunun yerine nicelikten ziyade niteliği ön plana çıkaran, çok özel, nokta atışı diyebileceğimiz, farklı tasarımlı halı örnekleri seçilerek daha önceki çalışmaların genelinde incelenmiş bu konu ile ilgilenenlerin aşına oldukları, özgünlüğü bir anlamda rafa kalkmış, çok bilinen örneklerin bir iki tanesinden de görsel kapsamında konu bütünlüğüne destek olmak için faydalanılmıştır. Verilen örnekler daha önceki yayınlarda halı anlamında derinlemesine incelenmemiş, sadece isimleri zikredilerek

ve ufak tefek göndermeler yapılarak üstünkörü olarak üzerinden geçilmiş eserler olması açısından da ayrıca önemlidirler.

Bu bağlamda, Resim 59'un, gerek verdiği sosyolojik mesajı gerekse üzerindeki ismi anlamında sanat tarihçilerce bazı yanlışlar yaşanmasına sebep olan üç benek motifinin hissettirdiği Türk imgesinin izinden hareketle, dönemin resim piyasasındaki hakimiyetleri sorgulanamayan Holbein halısına Resim 60 ile, Lotto halısına da Resim 61 ile değinilerek konu bu örneklerle tekrara düşmeden bütüncül olarak incelenmiştir.

Türk imgesinin tek ya da birkaç imge ile temsil edildiği örnekler incelendiğinde, 17- 18. yüzyıllarla sınırlandırılan ve bakıldığında kişide Türk kavramını hissettirmesi ile ilgili şüpheye düşülebilen bazı örneklerin olduğu görülmektedir. Bu durumla, en yoğun olarak özellikle lale ve ordu ile ilgili örneklerde karşılaşılmaktadır. Bilindiği gibi lale, Avrupa'ya Türklerden giden bir kavramdır. Bu bağlamda, Avrupa resminde kullanılan lale motiflerinin tümünün kavramsal çerçevede Türk imgesi ile ilgili olduğu söylenebilir. Fakat, Avrupa resminde görülen her laleyi Türk imgesi ile ifade etmek de yanlış olur. Başka bir deyişle Avrupa resminde, aslında her lalenin bir anlamda Türk'ü fısıldamasına rağmen lalenin o resimde Türk'e ait olduğunun, Türk'ü ifade ettiğinin temellendirilmesi noktasında sıkıntılar çıkabilmektedir. Çünkü, o dönemde Avrupa'da yaşanan lale çılgınlığı, lalenin bir moda haline gelmesine neden olmuş ve o dönem resimlerinde, lalenin kökeninin ne olduğu, neyi sembolize ettiği gibi sorular sorgulanmadan sanatçılar sırf moda olduğu için laleyi eserlerinde kullanır olmuşlardır. Bu nedenle de tablolarındaki lale ile seyirciye aktarılmak istenen Türk imgesi arayışının, bu noktada oldukça seçici olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla da Resim 62 ve 63'ün Türk imgesini çağrıştırmasının kanıtlanabilirliği, bu örneklerin çalışmaya dahil edilmesini sağlamıştır. Resim 62'nin orijinal isminde 'Türk' kavramının geçmesi ve figürün Türk giysileri ile lalelerin içinde betimlenmesi, bu eserin seyirciler tarafından sorgusuz, doğrudan Türk imgesi ile bağdaştırılmasını sağlamıştır. Resim 63 ise Resim 62'ye göre verilen ipuçlarından hareketle biraz daha yorumlamayı gerektiren bir eserdir. Bu eserde, tablodaki figürün

kim olduğundan ve Türkler ile ilgili olan ilişkisinden yola çıkılarak eserin Türk imgesi ile ilişkilendirildiği çıkarımına ulaşılmıştır. Eserde, lalenin dışında Türk imgesi olarak kabul edilebilecek başka herhangi bir kavram olmamasına rağmen resimlenen karakterin hayatındaki Türk ile ilgili yön göstericiler, özellikle bu figürün ve eşinin başka Türk giysili resimlerinin de olması, işimizi kolaylaştırmış ve laleyi Türk imgesi olarak görmemizi sağlamıştır.

Lale gibi ordu ile ilgili kavramlarda da Türk ile ilgili imge arayışlarında, 'acaba' ile başlayan sorular gerektiren ve seyirciyi şüpheye düşürebilen bazı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bunun başlıca nedeni de belli bir döneme kadar savaş meydanlarında yenilmeyen Osmanlı Devleti'nin 17- 18. yüzyıllara gelindiğinde bazı savaşlardan yenilgi ile dönmesi ve kendi topraklarına geri dönerken Avrupa topraklarında karşı tarafın 'ganimeti' olacak, içlerinde askeri teçhizatların da bulunduğu eşyalarını bırakmasından kaynaklı Avrupalıların bu ganimetlerden faydalanması ve bu eşyalar örnek alınarak benzerlerinin Avrupalılarca yapılmasıdır. Kaftan gibi giysi modellerinin, çadırların benzerlerinin Avrupalılarca yapıldığı gibi askeri anlamda, Osmanlı şaşperlerine, nacaklarına, bozdoğan gürzlerine benzer, hatta neredeyse aynıları Avrupalılarca Türk ganimetlerinden örnek alınarak kopyalanmıştır. Bu noktada bir ya da birkaç imge ile gönderme yapılan sahneler bölümüne, eserdeki unsurların tamamının Türk imgelerinden oluşmasından dolayı resim olarak dahil edilemeyen fakat çalışmaya önemli anlamda referans kaynağı olması sebebiyle görsel olarak ilave edilerek kapsamlı bir şekilde incelenen Bartolomeo Bimbi'nin 'Türk Ganimetleri' tablosu (Görsel 220), bu konuda oldukça yol göstericidir. Bu tablo, Avrupalıların Türk ganimetlerine karşı ne kadar ilgili olduklarını ve bir sanat yapıtına taşıyacak kadar onlara ne kadar değer verdiklerini göstermesi açısından da ayrıca önemlidir.

Avrupalıların Türk silahlarına benzer örnekleri, aynı tasarımla yapmaları, resim ortamında bu silahların birbirleri ile karıştırılarak bazı kavram karmaşalarının yaşanmasına yol açmıştır. Resimlerdeki bu aletlerin, Avrupalılara mı Türklere mi ait olduğu tam olarak kestirilememesinden ve lale kavramında olduğu gibi bu silahların resimde kullanılma amaçlarının Türk'e gönderme yapmak için mi yoksa genel

anlamda bir tercih mi olduğuna karar verilememesinden dolayı çalışmamızda bu konularla ilgili örnek tercih edilmemiştir.

Literatürdeki genel kanıdan ve benzerliğin çok bariz olmasından yola çıkararak ordu ile ilgili olarak Türk'e gönderme yaptığını ve giysilerinin Türk esinlenmesi olduğunu düşündüğümüz resim ortamına taşınan Resim 64'teki Leh hussarlarının ve Leh yeniçerilerinin üniformaları, alışmamızda Türk imgesi olarak kabul edilmiş ve bu konuyu genel anlamda özetlemesi için resimlerimiz arasına dahil edilmiştir.

Bu alışma ile Avrupa resim sanatının bir dönemine ait çok sayıdaki eser arasından seçilen rneklerle, Avrupalı sanatçıların veya entelektüellerin Türk'e dair imgeler yoluyla, Türk kavramı veya Türk kültürüne karşı nasıl bir bakış açısı içerisinde oldukları vurgulanmaya çalışılmıştır.

6. SONUÇ

Çalışmamızda, Avrupa'daki Türk etkisinin 17- 18. yüzyıl Avrupa resim sanatına nasıl yansdığı ele alınmış bu etki, resimler ve bu resimleri destekleyen görseller aracılığıyla okuyucuya sunulmuştur. Ayrıca toplumun aynası olarak toplumda olup biteni anlatan resim sanatı, o dönemde Avrupa'daki Türk etkisinin boyutunun ne denli geniş olduğunu göstermiştir. Bunda hiç kuşkusuz bir çağ açıp bir çağ kapatan İstanbul'un fethinin etkisi yadsınamaz. Bu fethe kadar Avrupa imgelemine yerleşen Türk algısı, genelde Avrupa insanına Türklerden korunmak için dualar yazdırtacak kadar Türklerin korkutucu olduğu yönündedir. Sonrasında ise bu algı, hayranlığa dönüşmüş ve resim sanatında da bu hayranlığın izleri görülmeye başlamıştır.

Çalışmamızda ele alınan yüzyıl aralığı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş döneminin sona ermesine rağmen Osmanlı'nın başarılarının Avrupa'da hala yoğun bir şekilde etkisini gösterdiği bir dönemdir. Dolayısıyla bu etki, her alanda hissedildiği gibi resim sanatına da yansımıştır. Çalışmamızda ele alınan eserlerde de izlenen bu etki, Avrupalı sanatçıların kendi imgelemlerinden Türk'ü ve Türk kültürünü nasıl gördüklerini göstermektedir. Avrupalıların gözünde Doğu kavramı, Osmanlılar ile özdeşleştirildiği için Avrupalılar genelde Türk insanının yaşadığı toprakları mistik ve egzotik kavramlarla birlikte düşünmüşlerdir. Belli kısıtlamaların olduğu harem yaşantısının gizemi ve hamam kavramının saklı kalmışlığı, sanatçıları cezbederek kurgusal tasarımlı resimler yapmaya yöneltmiştir. Bu düşsel ifadeli eserlerin yanında özellikle Türk topraklarına gelerek Türk'ün dünyasını gözlemele imkanı bulan sanatçıların daha gerçekçi sahnelere sahip resimler yaptığı da bilinmektedir. Fakat, çalışmamızdaki eserlerin ışığında, bu eserlerin sadece kurgusal ifadelerle ya da sadece gerçekçi bir anlatımla gerçekleştiği söylenemez. Hayali tasarımlı yapıtların içinde realist imgelerin yer alabileceği gibi, gerçekçi anlatıma sahip resimlerde de bazı düşsel ifadelerin olabileceği görülmektedir. Çalışmamızda gruplandırarak incelediğimiz resimlerdeki, giysi, cami, Boğaz manzarası, halı, lale gibi bazı gözlemlenebilir imgelerin düşsel ifadelerle sarmalanarak sunulması da bunu örneklendirmektedir. Tezimizde sıkça karşılaşılan bu durum kendisini bazen bir

kontesin tamamen Türk giysileri içinde betimlendiği bir tasvirde ayağına topuklu, Batılı tarzda ayakkabılar giymesiyle bazen de Hz. Meryem ve çocuk İsa'nın camilerle bezeli tarihi yarımada semalarında tasvir edilmesiyle göstermiştir.

Görünenin arkasında olanları görmek, görünmeyenleri hayal gücünü kullanarak görünür hale getirmek amacıyla başladığımız bu çalışmada, Avrupalı sanatçıların resimler yoluyla Avrupalıları Türklere ne kadar benzer bir şekilde betimlediklerinden çok, sanatçıların bu resimleri yaparken hangi duygular içinde oldukları konusu ağırlık kazanmıştır. Başka bir ifadeyle, araştırmamızda resimlerin üslup ya da biçem özelliklerinin, plastik anlayışla ele alınan estetik kaygılarının vurgulanmasının yanında seyirci üzerinde uyandırdıkları sosyolojik mesajlarla daha çok ilgilenilmiştir. Avrupa kültürünün içine yedirilerek sunulan Türk imgelerinin, bu sosyolojik analizleri ışığında da o döneme ait Avrupa toplumundaki Türk'e bakış ile ilgili genel çıkarımlar gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışma ile 17- 18. yüzyıllar arasında Avrupa resim sanatında yer alan, Türk'e gönderme yapan bazı örnekler üzerinden Avrupalı ressamların kendi imgelemleri ile Türk'ü nasıl gördükleri, Türk toplumuna ve kültürüne karşı nasıl bir yaklaşım içinde oldukları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Acar, Şinasi, Özveri, Murat (2018). Osmanlı'da Savaş ve Spor Topuzları. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 19 (2), 240- 264.
- Acartürk, Ertuğrul ve Kılıç, Ramazan (2011). Osmanlı Devletinde Kapitülasyonların İktisadi ve Siyasi Perspektiften Analizi. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 29 (2), 1- 21.
- Acıpınar, Mikail (2016). Osmanlı Kaynaklarında Floransa'yı Aramak: Duka, Duka-i France ve Duka Gemileri İfadeleri Üzerine Bazı Bilgiler. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 37- 49.
- Acıpınar, Mikail (2017). Güney Anadolu Kıyılarında Hristiyan Korsanlar (1604-1608). *Akademik Bakış*, 11 (21), 183- 208.
- Ács, Pál, Fodor, Pál (ed.) (2017). *Identity and Culture in Ottoman Hungary*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag GmbH.
- Açıkgöz, Namık (1999). *Kahvenâme (Klâsik Türk Edebiyatında Kahve)*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Adams, H., Gardiner (1857). *A Cyclopaedia of Female Biography: Consisting of Sketches of All Women Who Have Been Distinguished By Ereat Talents, Strength of Character, Piety, Benevolence, or Moral Virtue of any Kind*. London: Groombridge and Sons.
- Adwo El, Kudjo, Salaam El, A., Rami (2016). *77 Amazing Facts About the Moors With Complete Proof*. Indiana: Califa Media Publishing.
- Afyoncu, Erhan (2013). *Yavuz'un Küpesi*. (4. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Ağca, Gözde, Ögüt, Leyla (2021). Dantel Efektli Kumaş Tasarımlarının Erkek Giyiminde Kullanımı Üzerine Bir Önerme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (27), 28- 46.
- Ağırman, Ferhat, Bekalp, Bilal (2012). Hallac-ı Mansur'da Tanrı- Varlık ve Benlik Problemi. *Felsefe Dünyası*, 55, 84- 98.
- Ahışhalı, Recep (2001). *Osmanlı Devlet Teşkilatında Reisülküttâblık (XVIII. Yüzyıl)*. İstanbul: Tatav- Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.
- Ahışhalı, Recep (2007). Reisülküttab. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 34, 546- 549. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ahmed Resmi Efendi (1980). *Ahmet Resmi Efendi'nin Viyana ve Berlin Sefaretnameleri Tercüman 1001 Temel Eser 151*. (Sadeleştiren: Bedriye Atsız). İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Ahmed, A., Asuman ve Çay, Emre (2013). XVIII. Yüzyılda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya Bakışında Kültürlerarası Değerlendirme. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8)10, 1-16.

- Ahmet Vefik Paşa (2000). *Lehçe-i Osmani*. (haz. Recep Toparlı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Durmuş (2015). Yemen’de Şeyh Said Adlı Arazi Çevresinde Osmanlı-Fransız Rekabeti (1868- 1912). *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 30 (1), 1- 44.
- Akalın, Durmuş ve Şimşek, Kamuran (2017). Yemen Valisi Ahmed Muhtar Paşa Dönemi ve Yemen’de Osmanlı İdaresi (1868- 1909). *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17 (34), 5- 42.
- Akalın, K., Haldun (2016/1). Göğün Kraliçesi İsis’in Geri Dönüşü: Hristiyanlıkta Meryem Ana Tapınması. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, 45, 81- 107.
- Akarsu, Bedia (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Akdemir, Erhan (2007). Avrupa Aynasında Türk Kimliği. *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 7 (1), 131- 148.
- Akdeniz, Defne (2017). Eski Ahit’te Yemeğin Resim Sanatına Yansıması. *Social Sciences Studies Journal SSS Journal*, 3 (6), 701- 713.
- Akdikmen, Resuhi (1994). *Langenscheidt Büyük Sözlük (İngilizce- Türkçe)*. İstanbul: Çetin Ofset.
- Akgündüz, Ahmet ve Öztürk, Said (1999). *Bilinmeyen Osmanlı*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Akkerman, Nadine, Houben, Birgit (ed.) (2014). *The Politics of Female Households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*. Leiden, Boston: Brill.
- Akpınarlı, H., Feriha, Begiç, Nurgül, Kuzay Demir, Gonca (2020). *Çözgüden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aksu, Ayşe (2016). İngilizlerin Malta’daki Deniz Feneri: Malta Protestan Koleji (1846-1868). *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 8, 57- 109.
- Akşin, Sina (2004). Batı’da Türk İmgesi. *Mülkiye Dergisi*, 28 (245), 23- 31.
- Akyıldız, Ali (2003). Mabeyn-i Hümayun. TDV *İslam Ansiklopedisi* 27, 283- 286. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akyüz, Çiğdem (2010). Manas Destanı’nda Alp Kadın Tipi. *Mukaddime*, 1 (1), 169- 180.
- Akyüz, Hüseyin (2014). Hz. Peygamberin Hadislerinde Renklerin Dili. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41, 373- 397.
- Alarслан, Burcu (2016). Türk İmajının Görsel Yansımaları. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi* (ss. 129- 162). (9. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Albrecht, Uwe ve Merten, Klaus (1999). *German Castles and Palaces*. London: Thames& Hudson.
- Alden, H., Mills, Allen, F., Lewis, Hartman, L., Foster, Wells, T., Bucklin (ed.) (1852). Fontainebleau. *Harper’s New Montly Magazine*, 25 (5), 745- 748.
- Alden, Todd (1999). *The Essential René Magritte*. New York: The Wonderland Press.

- Aldoğan, Altay (2021). 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi. *Sanat Dergisi*, (38), 343- 362.
- Alexandrine N. St. Clair (1973). *The Image of the Turk in Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Algrant, P., Christine (2002). *Madame de Pompadour Mistress of France*. New York: Grove Press.
- Alihüseynov, Malik (2019). Arayıştan İttifaka: Safevi- Portekiz İlişkileri. *İRTAD*, 2, 24- 44.
- Alkan, Mustafa (2012). Milli Kütüphane 2727 Numaralı Mecmuada Kayıtlı Manzum Bir Melheme. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (4), 689- 709.
- Alkan, Mustafa ve Gökbuğa, Ferdi (2015). XVI. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Av Teşkilatı'nın Silistre Sancağındaki Yapılanması. *Akademik Bakış Dergisi*, 9 (17), 23- 39.
- Allen, Mark, Amsel, Stephanie (2016). *Annotated Chaucer Bibliography: 1997-2010*. Manchester: Manchester University Press.
- Almelek İşman, Sibel (2017). Portrait Historié: Ladies as Goddesses in the 18th Century European Art. *Journal of Human Sciences*, 14 (1), 396- 408.
- Altınay, A., Refik (2000). *Onuncu Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı*. (2. Baskı). Düzenleyen: Abdullah Uysal). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Altınay, Hüsnüye ve Yüceer, Halime (1992). *Moda ve Tarihi*. Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- Altıntaş, Hayrani (1985). *İbn Sina Metafiziği*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları 177.
- Altıparmaklıoğlu Sakarya, Gözde (2019). Mobilyada Cinsiyet Kavramı Üzerine Bir Araştırma: Tuvalet Masası Örneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (2), 647- 656.
- Altuğ, Uğur (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nun Akdeniz Siyasetinde Korsanların Rolü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 9 (34), 289- 295.
- Altuna, Sadun (1970). *Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. (2. Baskı). İstanbul: Hayat Kitapları.
- Amoruso, Giuseppe (2018). *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design: Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event*. Cham: Springer International Publishing.
- And, Metin (1963). Türkler ve Türkiye Üzerine Operalar. *Opus Aylık Müzik Dergisi*, 6, 12- 13.
- And, Metin (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- And, Metin (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- And, Metin (2008). Kıyafetnâmeler ve Giyim Kuşam Albümleri. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 107, 42- 51.
- And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, Metin (2018). 17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi. İçinde, *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları* (ss. 77- 89). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anhegger, Mualla (1987). *Topkapı Sarayında Padişah Evi- Harem*. İstanbul: Sandoz.
- Anonim (1869). *The Ecclesiastical Gazette or Montly Register of the Affairs of the Church of England and of its Religious Societies and Institutions XXXI*. London: George Cox.
- Anonim (1983). *Masterpieces of the National Museum of Western Art, Tokyo*. Tokyo: The National Museum of Western Art, No: 33.
- Anonim (1993). *Birmingham Museum of Art Annual Report 1991- 1992 Masterpiece in Progress July- September 1991*. Alabama: Birmingham Museum of Art.
- Anonim (2006). *Heritage Important Fine Art Auction Müzayede Kataloğu*. Dallas, Texas: Heritage Auction Galleries.
- Anonim (2012). Ornamental Mosques in Europe. *Foll- e The e- Bulletin of the Folly Fellowship* (Elektronikdergi), 47, 1- 4. (<http://follies.org.uk/wp/wpcontent/uploads/ebulletin/Foll-e-47-Ornamental-Mosques.pdf>) Erişim tarihi: 18. 03. 2022.
- Anonim (2016). 'Dipinti Antichi e del XIX Secolo' Wannenes Müzayede Kataloğu, 30 Kasım 2016, Cenova.
- Ansari, M. Abdul Haq (2000). Husayn İbn Mansur al-Hallaj: Ideas of an Ecstatic. *Islamic Studies*, 39 (2), 291- 320. Islamabad: International Islamic University, Islamic Research Institute.
- Antmen, Ahu (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (5. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arabacı, H., Murat (2018). Kitap İncelemesi Türklerde Atçılık ve Binicilik. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 57, 316- 324.
- Araslı, Altan (2009). *Avrupa'da Türk İzleri I*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arda Onar, Neşe (2017). Jean Baptiste Vanmour'un Resimlerinde Türk Kahvesi. *Route Educational and Social Science Journal*, 4 (6), 214- 227.
- Arık, Sabire (2005). Polonya Kralı III. Jan Sobieski ve Hükümdarlık Dönemi (1674- 1696). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24 (38), 213- 238.
- Arıkan, Zeki (1999). Avrupa'da Türk İmgesi. İçinde, *Osmanlı Ansiklopedisi* 6, 81. Ankara: Kültür ve Sanat Yayınları.
- Aristoteles (2000). *Ruh Üzerine*. (2. Baskı). (Çev. Zeki Özcan). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Armağan, Yalçın (2014). Image'dan İmge' ye Atilla İlhan'ın Edebiyat Savaşı. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 67, 19- 32.

- Armstrong, Walter (1885- 1900). George Romney. *Dictionary of National Biography*, 49, 191- 201.
- Arnold, Janet, Tiramani, Jenny, Levey, M., Santina (2008). *Patterns of Fashion 4: The Cut and Construction of Linen Shirts, Smocks, Neckwear, Headwear and Accessories for Men and Women C. 1540- 1660*. London: Macmillan.
- Aronson, Julie ve Wieseman, E., Marjorie (2006). *Perfect Likeness: European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Heaven, London: Yale University Press.
- Arslan, Sözüdoğru, Hatice (Aralık 2017). Salomon Schweigger (1551- 1622) Ve Ein Neue Reyssbeschreibung auss Teutschland Nach Constantinopel Und Jerusalem Adlı Kitabı Işığında 16. Yüzyılda Avrupalı Bir Vaizin Osmanlı'ya Bakışı. *Tarih Okulu Dergisi*, 10 (32), 373- 396.
- Arsoy Baltacıoğlu, Yeşim (2017). Perukanın Tarihçesi ve Peruka, Sakal, Bıyık Yapımı. *Sahne ve Müzik Eğitim- Araştırma e-Dergisi*, 5, 105- 132.
- Artan, Tülay (2013). A Composite Universe: Arts and Society in Istanbul at the End of the Eighteenth Century. In, *Ottoman Empire and European Theatre I The Age of Mozart and Selim III (1756- 1808)* (pp. 751- 794). (ed. Michael Hüttler ve Hans Ernst Weidinger). Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag.
- Ashby, Charlotte, Gronberg, Tag, Shaw- Miller, Simon (ed.) (2015). *The Viennese Café and Fin-De- Siécle Culture*. New York: Berghahn Books.
- Aslan Seyfettin, Kayacı Müslüm, Ünal, R. Rukiye (Nisan 2016). İslamofobi ve Batı Dünyasındaki Yansımaları. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (16), 451- 462.
- Aslanapa, Oktay (1953). Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri. İçinde, *Fuad Köprülü Armağanı* (ss. 32- 36). İstanbul: Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Aslanapa Oktay (1987). *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Aslanapa, Oktay (Ağustos 1997). Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler. *Arış Üç Aylık Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 1 (2), 10.
- Asmus, John, Parfenov, Vadim (Temmuz- Ağustos 2019). Characterization of Rembrandt self- portraits through digital- chiaroscuro statistics. *Journal of Cultural Heritage*, 38, 167- 173.
- Atakay, Kemal (2004). İmge. *Kitap-lık Dergisi* (İmge Özel Sayısı), 74, 67- 73.
- Atalan, Özlem (2014). 17. ve 18. Yüzyılda, Görsel ve Yazılı Kaynaklara Göre Ortaköy- Kuruçeşme Arasında Yer Alan Kıyı Yapıları. *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, 28 (2), 225- 251.
- Atasoy, Nurhan (1979). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koşuşu. *Birinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi, Tebliğler*, 627- 650, 15- 20 Ekim 1973. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü.
- Atasoy, Nurhan (2002). *Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları*. İstanbul: Aygaz.

- Atasoy, Nurhan (2020). Kaftan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, EK-1, 709- 710. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Atasoy, Nurhan ve Uluç, Lale (2012). *Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları 1453- 1699*. İstanbul: Armaggan Yayınları.
- Atıl, Esin (1986). *Süleymanname. The illustrated history of Süleyman the Magnificent*. Washington: National Gallery of Art/ Harry N. Abram.
- Attâr, Feridüddin, (2002). *Tezkiretü'l-Evliyâ II*. (1. Baskı). (Çev. Süleyman Uludağ). İstanbul: Mavi Yayıncılık.
- Ausoni, Alberto (2009). *Music in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Avcı, Sevgi (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 53- 67.
- Avcıoğlu, Nebahat (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728- 1876*. (1. Baskı). (Çev. Renan Akman). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Aybet, Ü., Gülgün (2018). *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydemir, Adem (2012). Kutadgu Bilig ve Divanü Lugati't Türk'e Göre 'Saç- Sakal' Kültürü Üzerine. *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish Or Turkic*, 7 (3), 329- 350.
- Aydın, Hilmi (2007). Topkapı Sarayı'ndaki Padişah Kılıçları. *El Sanatları İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, 4, 28- 37.
- Aydın, M., Akif, Hamidullah, Muhammed (2002). Köle. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26, 237- 246. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aydın, Mahir (1993). Cezayirli Gazi Hasan Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 501- 503. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aydoğmuşoğlu, Cihat (2012). Şah Abbas Devrinde (1587- 1629) İran'da Ticari Hayat Commercial Life of Iran in the Shah Abbas Period (1587- 1629). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 48, 365- 386.
- Aydoğmuşoğlu, Cihat (2019). Safevi Tarih Yazıcılığı ve Safevi Çağı Kronikleri. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel sayısı, 4 (1), 143- 163.
- Aydüz, Salim (1998). XIV- XVI. Asırlarda, Avrupa Ateşli Silah Teknolojisinin Osmanlılara Aktarılmasında Rol Oynayan Avrupalı Teknisyenler (Tâife-i Efrenciyân). *Bellekten*, 62 (235), 779- 830.
- Ayhan, Fatma (2007). Türk Giyim Kuşamında Kürk. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10- 15 Eylül, Ankara, 190- 205.
- Aysal, Necdet (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri. *ÇTTAD*, 10 (22), 3- 32.
- Ayvansarayi, Hüseyin Efendi, Ali Satı Efendi ve Süleyman Besim Efendi (2001). *Hadikatü'l- Cevami (İstanbul Camileri ve Diğer Dini- Sivil Mimari Yapılar)*. (1. Baskı). (haz. Ahmed Nezih Galitekin). İstanbul: İşaret Yayınları.

- Ayvazoğlu, Beşir (2013). Fatih, Bellini ve Rönesans. *Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu I*, 29 Mayıs- 1 Haziran 2013, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 559- 569.
- Ayvazoğlu, Beşir (2019). *Kahveniz Nasıl Olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi. (2. Baskı)*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayverdi, Samiha (2006). *Dünden Bugüne Ne Kalmıştır. (1. Baskı)*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Babinger, Franz (1959). Dschem Sultan im Bilde des Abendlandes. In, *Aus der Welt der Islamischen Kunst- Festschrift für Ernst Kühnel (pp. 252- 266)*. Berlin: Geburtstag.
- Baer, Winfried, Ilse Baer (ed.) (1995). *Charlottenburg Palace*. Berlin: Fonds Mercator Paribas.
- Baetjer, Katharine (2009a). *British Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1575- 1875*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Baetjer, Katharine (ed.) (2009b). *Watteau, Music and Theatre*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Baetjer, Katharine (2018). *French Paintings in the Metropolitan Museum of Art from the Early Eighteenth Century through the Revolution*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bağatır, D., Reyhan (2015). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (7), 23- 33.
- Bağcı, Atilla (2018). Şamanizm İnancında Ritüel Maskeleri ve Gömü Maskeleri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 46, 27- 55.
- Baillio Joseph, Baetjer, Katharine, Lang, Paul (2016). *Vigée Le Brun*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bakır, Betül (2003). *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri. (1. Baskı)*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Baktır, Hasan (Temmuz 2016). Lady Montagu'nun Türkiye Mektupları'na Etnografik Bir Bakış. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Dergisi*, 1 (1), 12- 22.
- Baldinucci, Filippo (1846). *Notizie Dei Professori Del Disegno da Cimabue in Qua Per Le Quali si Dimostra Come, E Per Chi Le Belle Arti di Pittura, Scultura E Architettura IV*. Floransa: V. Batelli.
- Banarlı, N., Sami (1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Barışta, H., Örcün (1989). *İstanbul Çeşmeleri Bereketzade Çeşmesi. (1. Baskı)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Barışta, Örcün (1988). *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Barışta, Örcün (1995). *Türk İşleme Sanatı Tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

- Barışta, Örcün (2002). Timur Beneği ve Anadolu'dan Bazı Örnekler. *Prof. Dr. Haluk Karamağaralı Armağanı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 17- 31.
- Barotcu, Songül (2017). Diego Velazquez'in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7 (2/1), 164-181.
- Bars, M., Emin (2014). Alt Tipi Kavramı Çerçevesinde Manas. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 7 (17), 345- 357.
- Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (1. Baskı). (Çev. Mehmet Rifat, Sema Fırat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başaran, Ali (2018). *Annales Araştırma Yöntemine Göre Türkiye'nin Uluslararası Politikadaki Yeri ve Rolünün Değişimine Rusya'nın Etkisi (1699- 2017)*. Ankara: İmaj Yayınevi.
- Başkan, Seyfi (2000). The Ottomans In 18th and 19th Century European Art Turquerie and Orientalism. *The Great Ottoman-Turkish Civilisation IV*, 12, 792- 805.
- Batari, Ferenc (1994). *Ottoman Turkish Carpets; The Collections of the Museum of Applied Arts, Budapest I*. Budapest: Museum of Applied Arts.
- Batu, Bengü (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı. *İdil Dergisi*, 3 (14), 13- 26.
- Bayav, Deniz (Aralık 2009a). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 105- 122.
- Bayav, Deniz (Aralık 2009b). Leonardo da Vinci'de Sanat, Bilim ve Etkileşim. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 123- 142.
- Bayburtlu, Çimen (2018). Kimono ve Batı Modasına Etkisi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3 (6), 55- 81.
- Baydur, Mithat (2016). Her Yerde Olmak, Hiçbir Yerde Olmamak. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi*. (ss. 169- 172). (9. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Baysal, Alev (2009). Batılılar Gözüyle Harem: Gerçek ve Fantezi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (1), 591- 603.
- Baytop, Turhan, Kurnaz, Cemal (2003). Lale. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27, 79- 81. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Beck-Saiello, Emilie, Brunner-Bulst, Martina, Craft Giepmans, Sabine, Cesati, Alessandro vd. (haz.) (2015). Nicolo Codazzi. In, *2015 Recent Acquisitions* (pp. 4). London: Rafael Valls Limited.
- Bedaux, J., Baptist (1986). The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's 'Arnolfini Portrait'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16 (1), 5- 28.
- Bedini, A., Silvio (2021). *Giuseppe Campani, "Inventor Romae," an Uncommon Genius*. Leiden, Boston: Brill.

- Belek, Kayrat (2015). Eski Türklerde At ve At Kültürü (Dünden Bugüne Kırgız Kültürel Hayatı Örneği). *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 16, 131- 148.
- Bénézit, Emmanuel (1976). Hilaire, Jean Baptiste. In, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs de Tous les Temps et de Tous les Pays II* (pp. 611). Paris: Gründ.
- Benn, S., Margaret (1991). *Pre- Romantic Attitudes to Landscape in the Writings of Friedrich Schiller*. Berlin: Walter de Gruyter& Co.
- Bennett, Clinton (2019). Introduction: Western Europe and Islam in the Long 18th Century. Demonisation to Dialogue. In, *Christian- Muslim Relations A Bibliographical History Volume 13. Western Europe (1700- 1800* (pp. 1- 16). Leiden: Brill.
- Bensoussan, David (2012). *Il Était Une Fois Le Maroc: Témoignages Du Passé Judéo-Marocain*. Bloomington: iUniverse, Inc.
- Beretelè, Tommaso (1932). *Il Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue antiche memorie : ricerche storiche con documenti inediti e 185 illustrazioni*. Bologna : Casa Editrice Apollo.
- Berg, A., Ellery (1884). *The Drama, Painting, Poetry, and Song*. New York: P. F. Collier Publisher.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, İlhan (2004). İmge. *Kitap-lık Dergisi (İmge Özel Sayısı)*, 74, 74.
- Berk, Nurullah (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2-3), 143- 160.
- Berkes, Niyazi (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkli, Yunus (2007). Erzurum'da Yeni Bulunan Haç Motifli Koç Heykelinin Düşündürdükleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 34, 215- 232.
- Besterman, Theodore (ed.) (1970). *The Complete Works of Voltaire*. Geneve: Institut Et Musee Voltaire Les Delices.
- Bevan, G., Phillips (1885). *Handbook to the County of Kenth. Containing Full Information Concerning All Its Favourite Places of Resort, Both on the Coast and Inland*. London: Edward Stanford.
- Bevilacqua, Alexander ve Pfeifer, Helen (Kasım 2013). Turquerie: Culture Motion, 1650-1750. *Past& Present*, 221, 75- 118.
- Beyhan, H., Cenk (2015). Resimde Temel Teknikler ve Uygulama Süreçleri Üzerine. *Route Educational and Social Science Journal*, 2 (3), 171- 193.
- Bianco, Lino (2009). Valletta: A City in History. *Melita Theologica*, 60 (2), 3- 20.
- Bietenholz, G., Peter (1994). *Historia and Fabula Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*. Leiden: E. J. Brill.

- Bietoletti, Silvestra (2009). *Neoclassicism & Romanticism 1770- 1840*. New York: Sterling Publishing Co., Inc.
- Bikker, Jonathan (2018). *High Society Life- Size, Standing And At Full- Length*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Bilik, Erol (1951). İngiltere’de 18. ve 19. Yüzyıllarda Parlamento Hükümeti ve Anayasa Islahatı. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 439-453.
- Birchwood, Matthew, Dimmock, Matthew (ed.) (2005). *Cultural Encounters Between East and West 1453- 1699*. New Castle: Cambridge Scholars Press.
- Biol, İnci (2005). Sivil Mimarimizin İncilerinden Amcazade Hüseyin Paşa Yalısının Bezemeleri. *Vakıflar Dergisi*, 29, 451- 462.
- Black, F., Christopher (2003). *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blondy, Alain (2014). *Documents consulaires, Lettres reçues par le chargé d’affaires du Roi a Malte au XVIIIème Siècle*. Malte: Fondation de Malte.
- Boer, E., Inge (1998). Culture as a Gendered Battleground The Patronage of Madame de Pompadour. In, *Perspectives on Feminist Political Thought in European History From the Middle Ages to the Present* (pp. 104- 121). (ed. Tjitske Akkerman ve Siep Stuurman). London: Routledge.
- Boer, E., Inge (2004). *Disorienting Vision Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*. Amsterdam: Rodopi.
- Boethius, Bertil (ed.) (1929). Gustaf Celsing. In, *Svenskt Biografiskt Lexikon* (pp. 216). Stockholm: Riksarkivet.
- Bomford, David, Kirby, Jo, Roy, Ashok, Rüger, Axel, White, Raymond (2006). *Art in the Making Rembrandt*. London: National Gallery Company.
- Boni, de’ Filippo (1852). *Biografia Degli Artisti Ovvero Dizionario Della Vita E Delle Opere Dei Pittori, Degli Scultori, Degli Intagliatori, Dei Tipografi E Dei Musici Di Ogni Nazione*. Venezia: Presso Andrea Santini E Figlio.
- Bono, Salvatore (2006). Malta e Venezia fra Corsari e Schiavi (Secc. XVI- XVIII). *Mediterranea, Ricerche Storiche*, 3, 213- 222.
- Boppe, Auguste (1998). *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*. (1. Baskı). (Çev. Nevin Yücel Celbiş). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.
- Bora, Tanıl, Erkoçak, Adem (der.) (2015). *Bir Berber Bir Berbere...* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bordeaux, Jean-Luc (1989). Jean-François de Troy. Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works. *Artibus et Historiae*, 10 (20), 143- 169.
- Bostan, İdris (2000). İnebahtı Deniz Savaşı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 22, 287- 289. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bostan, İdris (2004). Kadırğa’dan Kalyon’a XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Gemi Teknolojisi’nin Değişimi. *Osmanlı Araştırmaları*, 24, 65- 86.

- Bostan, İdris (2021). İnebahtı Deniz Savaşını Yeniden Değerlendirmek. *450. Yılı Münasebetiyle İnebahtı Deniz Savaşı Semineri Program & Özet Kitapçığı*, 7 Ekim 2021, 8- 9. İstanbul Üniversitesi Tarih Araştırma Merkezi.
- Bowie, Rachel, Fiorito, Roberta (2021). *Royal Trivia: Your Guide to the Modern British Royal Family*. California: Ulysses Press.
- Bozdoğan, Sibel ve Necipoğlu, Gülru (2007). Entangled Discourses: Scrutinizing Orientalist and Nationalist Legacies in the Architectural Historiography of the “Lands of Rum.” *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 24, 1- 6.
- Bozkurt, Nebi (2002). Kılıç. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 25, 405- 408. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (2. Baskı). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Brackman, Barbara (2009). *Clues in the Calico: A Guide to Identifying and Dating Antique Quilts*. California: C& T Publishing Inc.
- Bradt, Elizabeth (1963). The Title Pages of Peter Paul Rubens. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 33 (3), 253- 257.
- Brafman, David (2009). Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's ‘Travels in Turkey. *Getty Research Journal*, 1, 153- 160.
- Bramblett, Reid, Kennedy, Jeffrey (2011). *Eyewitness Travel Top 10 Rome*. London: Dorling Kindersley Limited.
- Bramsen, Henrik (1994). *Ny Dansk Kunsthistorie: Fra Rokoko til Guldalder III*. (ed. Peter Michael Hornung. Kopenhag: Kunstbogklubben.
- Braudel, Fernand (2004). *Maddi Uygurluk Ekonomi ve Kapitalizm: XV- XVIII. Yüzyıllar*. (2. Baskı). (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Yayınları.
- Breitenfeld, Tomislav, Vargek Solter, Vesna, Breitenfeld, Darko, Zavoreo, Iris, Demarin, Vida (2006). Johann Sebastian Bach's Strokes. *Acta Clin Croat*, 45 (1), 41- 43.
- Breme, Dominique (1996). Santerre, Jean- Baptiste. In, *The Dictionary of Art* 27 (pp. 789). (ed. Jane Turner). New York: Grove's Dictionaries.
- Bréme, Dominique (1997). *François de Troy 1645–1730*. Paris: Somogy.
- Broglio, Ron (2017). *Beasts of Burden: Biopolitics, Labor, and Animal Life in British Romanticism*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Bromley, M., Jones (2021). *Clothing and Queer Style in Early Modern English Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Brooke, Iris (2003). *English Children Costume 1775- 1920*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Brookner, Anita (1956). Jean- Baptiste Greuze- I. *The Burlington Magazine*, 98 (638), 156- 162.
- Brookner, Anita (1972). *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth- Century Phenomenon*. Connecticut: New York Graphic Society.

- Brummet, Palmira (2015). *Mapping the Ottomans Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*. New York: Cambridge University Press.
- Bruyn, De Cornelis (1974). *Cornelis De Bruyn'un Yakın Doğu Gezisi (Le Voyage au Levant de Cornelis De Bruyn)*. (1. Baskı). İstanbul: Hollanda- Tarih Arkeoloji Enstitüsü.
- Bryan, Michael (1853). *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers, from the Revival of the Art under Cimabue and the Alleged Discovery of Engraving by Finiguerra, to the Present Time: with the Ciphers, Monograms and Marks Used by Each Engraver*. London: H. G. Bohn.
- Bryant, Julius (1993). *London's Country House Collections*. London: Scala Publications.
- Brzezinski, Richard, Vuksic, Velimir (2006). *Polish Winged Hussar 1576- 1775*. Oxford, New York: Osprey Publishing Ltd.
- Buelow, J., George (ed.) (1993). *Man & Music The Late Baroque Era From the 1680s to 1740*. London: The Macmillan Press Limited.
- Bull, Duncan (2003). Ressam ve Sanatı. İçinde, *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean- Baptiste Vanmour* (ss. 25- 39). (1. Baskı). (Yazarlar: Eveline Sint Nicolaas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu). İstanbul: Koç Kitaplığı Yayınları.
- Bull, Duncan (2008). Princess, Countess Love or Wife? Liotard's 'Lady on a Sofa. *The Burlington Magazine*, 150, 592- 602.
- Bulut, Yücel (2007). Oryantalizm. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 33, 428- 437. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Burke, Bernard (1894). *A Genealogical and Heraldic History of the Landed Gentry of Great Britain and Ireland I*. London: Eighth Edition.
- Burling, J., William (2000). *Summer Theatre in London, 1661- 1820, and the Rise of the Haymarket Theatre*. London: Associated University Press.
- Bussagli, Marco, Reiche, Mattia (2009). *Baroque & Rococo*. New York, London: Sterling Publishing Co.
- Buttery, David (1986). George Romney and the Second Earl of Warwick. *Apollo*, 124, 104- 109.
- Buzási, Enikő, Galéria, M., Nemzeti (1984). *The Hungarian National Gallery, the Old Collections*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Campbell, P., Thomas (ed.) (2016). *The Metropolitan Museum of Art Bulletin Recent Acquisitions A Selection: 2014- 2016*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Canatar, Mehmet (2002). Kethüda. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 25, 332- 334. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Carboni, Stefano (ed.) (2007). *Venice and the Islamic World, 828- 1797*. Paris: Institut de Monde Arabe.

- Carhart, Thad (2016). *Finding Fontainebleau: An American Boy in France*. New York: Viking.
- Carrell, L., Jennifer (2004). *The Speckled Monster A Historical Tale of Battling Smallpox*. New York: Plume Penguin Group.
- Carretto, E., Giacomo (2000). Cem Sultan A Roma (Cem Sultan'ın Roma Şehrindeki Günleri). *Erdem Dergisi*, 12 (35), 419- 449.
- Castaño, E., Sola (2017). İspanyol Edebiyatı Altın Çağı'nda Türk İmajı ve Duyum Edebiyatı. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 9, 395-411.
- Ceco, Sinan (haz.) (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour'un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Cenkmen, Emin (1948). *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Ceran, İsmail (2014). XVI. yüzyılın İlk Yarısında Türk- Fransız İlişkileri, Kanuni Sultan Süleyman- I. François İttifakı. *Turkish Studies- International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9/ 2, 391- 427.
- Cerrahoğlu, Abdurrahman (2002). *Sofra Nimetleri (Uygulamalı Yemek Kitabı)*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (2. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları, Engin Yayıncılık.
- Ceyhan, Adem (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâmesi II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Chamberlain, B., Arthur (1910). *George Romney*. London: Methuen and Co.
- Charles, Victoria (2004). *Anthony van Dyck*. New York: Parkstone International.
- Charlton, Richard, Allen, J., Brian (1991). *The British Portrait, 1660- 1960*. Suffolk: Antique Collectors' Club.
- Chaucer, Geoffrey (2002). *The Canterbury Tales*. Stansted: Wordsworth Editions Ltd.
- Chevedden, E., Paul (Nisan 2008). The Islamic View and The Christian View of the Crusades: A New Synthesis. *History*, 93 (2), 181- 200.
- Chierici, Tito (1871). *Il conte Luigi Ferdinando Marsili cenni biografici Tito Chierici*. Catania: Compositori.
- Chiron, Hubert (2018). A Little History. In, '*Le Croissant' in Words A Glossary of Sensory Terms to Describe Croissant and Other Yeasted and Laminated Products (Booklet)* (4- 10). Paris: Lesaffre/ AIPF.
- Chisholm, Hugh (ed.) (1911). Rousseau de la Rottière, Jean Siméon. *Encyclopædia Britannica* (11th Edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chłapowski, Krzysztof (2017). *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565-1795*. Warszawa: Wydawnictwo "DiG".

- Chris Martin, Chris (2013). *A Gentleman's Guide to Beard & Moustache Management*. Stroud: The History Press.
- Chrisman- Campbell, Kimberly (2009). Gifts of the Sultan: The Fashion Influence of Tippoo-Saib. *Piecework*, 17 (4), 28- 30.
- Chu, John (2017). *The Pictures at Polesden Lacey*. (ed. Sarah Wade). London: National Trust Books.
- Chubada, Bohdan (1986). *España y el Impero (1519- 1643) Biblioteca De La Historia De España*. Madrid: Sarpe.
- Cifarelli, Luisa, Simili, Raffaella (2020). *Laura Bassi–The World's First Woman Professor in Natural Philosophy: An Iconic Physicist in Enlightenment Italy*. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Ciglencečki, Marjeta (1999). Vurbeske slike iz 17. Stoletja v Ptujskem Muzeju. In, *Rasprave iz Evropske Umetnosti* (pp. 57-85). Ljubljana: Narodna galerija.
- Cihan, Cihad (2017). Türklerde Erkeklerin Kulağa Halka veya Küpe Takma Adeti. *Dede Korkut'un İzinde 30 Yıl Prof. Dr. Üçler Bulduk'a Armağan*, 701- 708. (ed. Alpaslan Demir). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ciloşoğlu, Melike ve Elmas, Hüseyin (2019). Lale Devri'nde (1718-1730) Jean Baptiste Van Mour'un Tablolarındaki Erkek Giyimlerinin İncelenmesi. *İdil*, 64, 1757- 1767.
- Cleeve, Rowley (1901). *Bell's Miniature Series of Painters George Romney*. London: George Bell& Sons.
- Cole, Georgina (2012). Looking Back at Zoffany. *Art History*, 35 (4), 844- 847.
- Conisbee, Philip (2009). *French Paintings of the Fifteenth Through the Eighteenth Century*. Washington, D. C.: National Gallery of Art.
- Coşan, Leyla (2009). *16. Yüzyılda Almanların Türklerden Korunmak İçin Yazdığı Dualar Tanrım Bizi Türklerden Koru*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Coşan, Leyla (2012). *Avrupa Basınında Kıyamet Alameti Türkler 16- 17. Yüzyıllarda Türklerle İlgili Mucizevi İşaret Haberleri*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Cowart, J., Georgia (2009). *Watteau, Music, and Theater*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cowdy, Samuel (1874). Malta and Its Knights. *Transactions of the Royal Historical Society*, 3, 395- 407.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). Tasartı (Image) Üzerine. İçinde, *Çağının Eleştirisi- Birinci Kitap*. (1. Baskı). (ss. 419- 435). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Craievich, Alberto (2009- 2010). Pietro Liberi Giambattista Donà'nın Balyos Kıyafetiyle Portresi. İçinde, *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul* (ss. 151), 18 Kasım 2009- 28 Şubat 2010. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Crawford, John (1852). History of Coffee. *Journal of the Statistical Society of London*, 15 (1), 50- 58.

- Cristante, Diana (2009- 2010). Türk figürlü cuoridoro parçası. İçinde, *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul* (ss. 202), 18 Kasım 2009- 28 Şubat 2010. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Croft, Pauline (2003). *King James*. New York: Palgrave Macmillan.
- Croutier, A., Lytle (1989). *Harem, the World Behind the Veil*. New York: Abbeville Press.
- Curley, J., John (2005). Fuzzy Language: Joseph's Kosuth's 'Titled (Art as Idea as Idea)', 1967. *Yale University Art Gallery Bulletin, African Art at Yale*, 125-129. New Haven, London: Yale University.
- Cutajar, Dominic (1982). Favray Antoine (1706- 1798) Grand Manner Painter. *Mdina (Malta) Cathedral Museum Exhibition Catalogue*, 37- 39.
- Çağaptay, Suna (2020). Cambridge Camisi'nin Düşündürdükleri. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 5 (1), 193- 214.
- Çağrı Mutlu, Esra (2018). Öğretmen Homeros. *Beytülhikme An International Journal of Philosophy*, 8 (1), 319- 338.
- Çakır, İ., Etem (2009). İnebahtı (Lepanto) Savaşı ve Osmanlı Donanmasının Yeniden İnşası Üzerine Bazı Bilgiler. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (3), 512- 531.
- Çakır, Müjgan (2007). 'Kıyâfet-Nâmeler' Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5 (9), 333- 350.
- Çakır, Sedat (2009). *Sultanlar Yolu Seyahatnamesi*. Elektronik kitap (https://books.google.com.tr/books?id=aJoyAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Sultanlar+Yolu+Seyahatnamesi.&hl=tr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Sultanlar%20Yolu%20Seyahatnamesi.&f=false). Erişim tarihi: 11. 03. 2022.
- Çakmak, Diren (2007). Fransız Devrimi'nde Kadın: Eksik Yurттаş. *Ege Akademik Bakış*, 7 (2), 727- 745.
- Çalışıcı Pala, İrem (2015). Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 13, 11- 24.
- Çaylı, Gülfizar ve Ölmez, F. Nurhan (2017). Denizli İli Serinhisar İlçesi Üç Etekleri. *Ulakbilge*, 5 (9), 231- 248.
- Çeken, Birsen ve Aypek Arslan, Asuman (2016). İmgelerin Göstergibilimsel Çözümlemesi 'Film Afişi Örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (2), 507- 517.
- Çelik, Akile (2019). Sultan II. Abdülhamid'in Ressamı Fausto Zonaro ve Son Halife Abdülmecid Efendi'ye Gönderdiği Kartpostallar. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 18, 94- 104.
- Çelikkol, Suat (2019). Stoa Felsefesinin Temel Görüşleri Üzerine Bir İnceleme. *Bilimname*, 37, 1225- 1245.
- Çetin, Ayhan (2017). Rene Magritte'in Resimlerinde Sözcükler ve İmgeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (50), 294- 298.

- Çetin, Ö., Hakan (2011). 17. Yüzyıla Ait Bazı Osmanlı Tasvirlerinin Günümüze Ulaşmış Taşınabilir Kültür Varlıkları ile Bağlantıları. *EKEV Akademi Dergisi*, 15 (48), 421- 441.
- Çetin, Ö., Hakan (2014). 17. Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Kadın Giyim-Kuşamı Tarihin ve Tarihçinin İzinden. *Kazım Yaşar Kopruman Armağanı*, 261- 296. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Çetin, Ö., Hakan (2016). Onyedinci Yüzyıla Ait Kıyafet Albümlerinde Osmanlı Erkek Giyim- Kuşamı. *International Journal of Social Science*, 53 (2), 259- 271.
- Çetin, Ö., Hakan (2018). Ondokuzuncu Yüzyıla Ait Bir Kıyafet Albümü. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 87, 195- 217.
- Çetin, Özer (2011). İmgelem Yetisi ve Bazı Dinî Olgularla İlişkisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 20 (1), 157- 190.
- Çınar, A., Abbas (1995). Divanu Lügati't- Türk'te At Kültürü. İçinde, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. (ss. 147- 155). (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Resim Matbaacılık.
- Çırpan, Mustafa (2020). Osmanlı Devletinde Gemi Tipleri ve Gemi Kazaları ile İlgili Değerlendirmeler. *Gemi İnşaatı ve Deniz Bilimleri (GİDB) Dergisi*, 19, 41- 58.
- Çolak, Filiz (2020). Osmanlı Devleti'nin Dış Ticaretinde Avusturya-Macaristan'ın Yeri ve Önemi (1908-1918). *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7 (3), 1611- 1643.
- Çolak, Mihrican (2018). Türkçenin Söz Varlığında Kılıç. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7 (4), 2154- 2188.
- Çolak, Songül (2010). Bir İngiliz Hanımefendisi'nin- Lady Montagu- Gözüyle Osmanlı Kadını. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (13), 386- 403.
- Çolak, Songül, Aydar, Metin (2020). Savaş ve Propaganda: 1683 Viyana Kuşatması Üzerine Bir Değerlendirme. *Bellekten*, 84 (301), 1045- 1096.
- Çomak, Melih ve Uzdu Yıldız, Funda (2020). Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi Adlı Tablosunun Peirce'nin Göstergebilim Yaklaşımıyla Çözümlemesi. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 24, 83- 94.
- Çoruhlu, Tülin (1996). Gürz. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14, 327- 328. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çoruhlu, Tülin (2012). Tuğ. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 41, 330- 332. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çöteloğlu, Aysel (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*. İstanbul: BKG Yayınları.
- D'Anvers, N. (1889). *An Elementary History of Art: Architecture, Sculpture, Painting*. New York: Scribner and Welford.

- D'Ohsson, I., Mouradgea (t.y.). *18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler*. (Çev. Zerhan Yüksel). İstanbul: Tercüman Yayınları.
- D'Orazio, M., Pia vd. (2008). Jean Baptiste van Loo. In, *Flemish Masters and Other Artists: Foreign Artists from the Heritage of the Fondo Edifici di Culto del Ministero dell' Interno*. (pp. 32- 36). (ed. Elena, Montani, Erik, Pender, Dario, Scianetti). Roma: L'erma di Bretschneider.
- Dabrowski, Piotr (2013). The Transboundary Cooperation in the Protection of Mountain Heritage - the Carpathian Experience. *Ankara Üniversitesi Çevrebilimleri Dergisi*, 5 (1), 27- 33.
- Dadan, Ali (2006). XVIII. Yüzyılda Osmanlı Sefirlerinin Avrupa Algısı (Kafirlerin Cenneti). *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 6 (3), 269- 281.
- Dalvimart, Octavien (2012). *Osmanlı Kostümleri*. (Çev. Ali Bertay). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Damiani, Giovanna, Scalini, Mario, Ferrazza, Roberta (ed.) (2004). *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi Sergi Kataloğu*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Danuputra, B., Octa (2021). Pendekatan Ilmu Seni Visual Di Masa Pre- historic Menuju Masa Renaissance. *Jurnal Titik Imaji*, 4 (1), 12- 25.
- Dash, Mike (1999). *Tulipomania: The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions It Aroused*. London: Gollancz.
- David, Geza (1992). Baron de Tott, François. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5, 83- 84. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- De Andrade Baptista Peixoto, Luis Miguel (2004). An Oriental Autumn in London: Encounters- The Meeting of Asia and Europe 1500- 1800, at the Victoria& Albert Museum. *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 9, 101- 134.
- De Breffny, Brian (1987). Liotard's Irish Patrons. *Irish Arts Review (1984- 1987)*, 4 (2), 31- 38.
- De Busbecq, O., Ghislain (2002). *Türk Mektupları*. (haz. Recep Kibar). İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- De Herbert, I., W., Mason. (1995). *Al- Hallaj*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- De Lucca, Valerie (2020). *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio& Maria Mancini Colonna*. New York: Oxford University Press.
- De Montebello, Philippe (yön.) (1984). *Notable Acquisitions, 1983- 1984*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- De Montesquieu C., de Secondant (1998). *Kanunların Ruhu Üzerine*. (2. Baskı). (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- De Saussure, Ferdinand, Riedlinger, Albert (1959). *Course in General Linguistics*. (1st Edition). (Çev. Wade Baskin). New York: Philosophical Library.

- De Tott, Baron (t.y.). *Türkler 18. yüzyılda Türkler ve Tatarlara Dair Bilgiler (Memoires Sur Les Turcs et les Tartares Amsterdam 1784) Tercüman 1001 Temel Eser 89*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- De Tournefort, J., Pitton (2005). *Tournefort Seyahatnamesi*. (1. Baskı). (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Deely, John (1990). *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Defterdar Sarı Mehmed Paşa (1995). *Zübde-i Vekayiât Tahlil ve Metin (1066-1116/1656-1704)*. (haz. Abdülkadir Özcan). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Degorgio, Stephen, Fiorentino, Emmanuel, Fiorentino, Girolamo (2004). *Antoine Favray (1706- 1798): A French Artist in Rome, Malta, Constantinople*. Malta: Midsea Books.
- Değirmenci, Esmâ, Kara Pilehvarian, Nuran (2018). 19. yüzyılda Viyana ve Otto Wagner. *GRID- Mimarlık Planlama ve Tasarım Dergisi*, 1 (2), 109- 138.
- Deliso, Christopher (2020). *The History of Croatia and Slovenia*. California: ABC-CLIO, LLC.
- Delumeau, Jean (1985). *Angst im Abendland Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Reinbek: Rowohlt.
- Demir, Nazan, Göktürk, Tolga, Akçay, Onur (2014). Bazı Kozmetik Ürünlerde Ağır Metal (Pb, Cd) Tayini. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Fen Dergisi*, 9 (2), 194- 200.
- Demiralp, Oğuz (2004). İmaj Değil, İmge. *Kitap-lık Dergisi* (İmge Özel Sayısı), 74, 75.
- Demirarslan, Deniz ve Savcın, E., Begüm (2017). 17- 20. Yüzyıl Arası Resim Sanatı Örneklerinde İstanbul Tasvirleri ve Kentsel Bellek. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 2 (1), 121- 151.
- Demirbaş Koyun, Derya (2016). Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi Bindallıları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 9, 91- 99.
- Demirkent, Işın (2004). *Haçlı Seferleri*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Demiryürek, Meral (2010). The Changing Fashion Trends In The Turkish Literature From The Tanzimat To The Republic (1860-1923). *Turkish Studies*, 5 (3), 1009- 1043.
- Deniz, Bekir (1997). Kozak (Bergama) Yöresi Halıları. *Arış Dergisi*, 2, 18- 37.
- Deniz, Bekir (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Deniz, Bekir (Nisan 2005). Anadolu Türk- Halı Sanatının Kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14 (1), 79- 103.
- Denny, B., Walter (1993). Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting. *Muqarnas, Essays in Honor of Oleg Grabar*, 10, 219- 230.

- Descartes (1942). *Metafizik Düşünceler*. (Çev. Mehmet Karasan). İstanbul: Maarif Vekaleti Matbaası.
- Descartes (1996). *Söylem- Kurallar- Meditasyonlar*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Descartes (1999). *Aklın Yönetimi İçin Kurallar*. (Çev. Müntekim Ökmen). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Descartes (2003). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (Çev. Regaip Minareci). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Desplanque, Kathryn (2016). A Satirical Image Against Jean- Baptiste Greuze: Celebrity, Printmaking and the Public Woman. *Eighteenth- Century Studies*, 50 (1), 27- 51.
- Devellioğlu, Ferit (1997). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat*. (14. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dickie, Francis (1931). Restoration of Versailles and Fontainebleau. *Current History* (1916-1940), 35 (3), 367- 371.
- Diderot, Denis (2013). *Paris Salon Sergileri 1759- 1761- 1763*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dilim, Hasan (2020). Rembrandt van Rijn'in Eserlerinde Aynasal Yansıma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4 (6), 91- 99.
- Diñçeli, Duygu (Şubat 2019). Geleneksel Halı Sanatı İçerisinde Motiflerin İncelenmesi (Uşak Halıları). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (88), 546- 563.
- Diyarbakirli, Nejat (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Diyarbakirli, Nejat (1984a). Pazırık Halısı. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, 32, 1- 8.
- Diyarbakirli, Nejat (1984b). The Origin of the Tradition or Carpet Weaving Among Turkic Peoples and the Problem of the Origin of the Carpet Found in Pazırık in the Altai Region. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, 32, 9- 43.
- Diyarbakirli, Nejat ve Aslanapa, Oktay (1977). *Türk Tarihi*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu.
- Doğan, Cabir (2013). Fethinden Kaybına Rodos (1522- 1912). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 67- 88.
- Doğanay, Aziz (2004). Türk Sanatında Pelengi ve Şahi Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 17, 193- 218.
- Donàdo, G., Battista (1688). *Della Letteratura de Turchi*. Venetia: Per Andrea Poletti.
- Du Vignaud, Bertrand (1986). *The Historic Houses, Castles and Gardens of France The Official Guide to Sites Open to the Public*. Cincinnati: Seven Hill Books.

- Dugdale, Thomas (t.y.). *England & Wales Delineated: Historical, Entertaining and Commercial*. London: John Tallis.
- Dumesnil, Robert, Alexandre, F., Pierre (1844). *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française 7- 8*. Paris, Leipzig: Chez Rodolphe Weigel.
- Durmuş, İlhami (2007). Arkeolojik Kalıntı, Buluntu ve Yazılı Belgelere Göre Köl Tigin- Bilge Kağan Anıtlıkları ve Bu Anıtlıklardaki Türk Kültür Unsurları. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1, 35- 58.
- Duron, Jean (ed.) (2007). *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*. Wavre: Mardaga.
- Durrell, Lawrence (1987). *Spirit of Place: Letters and Essays on Travel*. London: Faber.
- Dursteler, Eric (2011). Describing or Distorting the ‘Turk?’ The Relazioni of the Venetian Ambassadors in Constantinople as Historical Source. *Acta Histriae*, 19 (1-2), 231- 248.
- Dursun, A., Haluk (2012). Osmanlı Arşivinde Tuna Nehri ve Kıyıları. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 12 (2), 333- 339.
- Durusoy, Ali (1993). *İbn Sina Felsefesinde İnsan ve Alemdeki Yeri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Duvarcı, Ayşe (1993). *Türkiye’de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser “Risâle-i Falnâme Lî Ca’fer-i Sâdık” Ve “Tefe’ülname”*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Duvarcı, Ayşe (2012). Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1): 75- 86.
- Düzlü, Özlem (2016). Seyyid Vehbi Divanı’na Göre Padişah Çadırları (Otağ-ı Hümayun). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (45), 78- 95.
- Dziewulski, Michał (2007). Eastern Influences on Polish Arms. *Timonium Ethnographic Arms and Armor Semineri Yayınlanmamış Bildirisi*, 1- 35. (<http://www.vikingsword.com/ethsword/Dziewulski01.pdf>). Erişim tarihi: 18. 03. 2022.
- Earle, Peter (1989). *The Making of the English Middle Class Business, Society and Family Life in London, 1660–1730*. Los Angeles: University of California Press.
- Earnshaw, P. (1987). Lace for Your Shoes: The Impractical Vanity, İngiltere. *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, 70, 21- 24.
- Ebersolt, Jean (1996). *Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları*. (1. Baskı). (Çev. İlhan Arda). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A. Ş.
- Eco, Umberto (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Egan, Patricia (1959). Poesia and the “Fête Champêtre”. *The Art Bulletin*, 41 (4), 303- 313.

- Eğri, Sadettin (2003). Bursa Arşiv Belgelerinde 'Huffaf, Postalcı ve Başmakçılar. İçinde, *Ayakkabı Kitabı* (ss. 265- 273). (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi.
- Eldem, S., Hakkı (1974). *Köşkler ve Kasırlar II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Eldem, S., Hakkı (1993). *Boğaziçi Yalıları I*. İstanbul: Koç Vakfı Yayınları.
- Eldem, S., Hakkı, Akozan, Feridun (1982). *Topkapı Sarayı Bir Mimari Araştırma*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2017). *İmgeler ve Simgeler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Elibol, Numan (2005). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Dış Ticaretiyle İlgili Bazı Değerlendirmeler. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 61- 76.
- Ellis, Steve (2000). *Chaucer at Large : The Poet in the Modern Imagination*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Elmacı, M., Emin (1997). Fes-Kalpak Mücadelesi. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 42, 28-32.
- Elmas, Hüseyin, zsan, Meltem (2019). Diego Velázquez Eserlerinde Barok Dönemi Modasının Yansımaları. *İdil*, 64, 1633- 1651.
- Elveren, Kader (2016). Babil kralının giysisini Osmanlı'dan esinlendi. *Atlas Tarih*, 42, 30- 31.
- Elwes R., Layton (2000/2001). Giuseppe Macpherson 1726- c 1780: Self- Portraits in Miniature. *The British Art Journal*, 2 (2), 53- 57.
- Emecen, Feridun (2005). Mohaç Muharebesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30, 232-235. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Emecen, Feridun (2010). Suleyman I. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38, 62- 74. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Emiroğlu, Kudret (2020). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. (9. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Epstein, Mortimer (1908). *The Early History of the Levant Company*. New York: George Routledge & Sons Ltd.
- Eravcı, H., Mustafa (2010). *Avrupa'da Türk İmajı (XVI- XIX. Asır İngiltere rneği)*. Konya: izgi Kitabevi.
- Erbay, Mutlu (2007). *Resim Sanatı Disiplinleri*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Erdenen, Orhan (2007). *Boğaziçi Kendini Anlatıyor*. İstanbul: Kitabistanbul.
- Erdmann, Kurt (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Erdmann, Kurt (t.y.). *Der Türkische Teppich Des 15. Jahrhunderts (15. Asır Türk Halısı)*. (Çev. H. Taner). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Erdönmez, Ebru, Abay Ersin (2018). Roma Popolo Meydanı Bağlamında Kamusal Mekan Kalitesinin llmesi. *Kent Akademisi*, 11 (1), 44- 59.

- Ergene, Hafize (2012). Rembrandt ve Çağdaşları 'Altın Çağ'ı İstanbul'a Taşdı. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, 14, 44- 51.
- Ergin, Muharrem (2009). *Orhun Abideleri*. (42. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergün, Cengiz (Ekim 2017). Emeviler ve Osmanlı Devleti Yönetimi Altında Şam: Bir İslam Şehri Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (52), 380- 388.
- Ergür, Atilla (2002). *Tekstil Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Erhat, Azra (2001). *Mitoloji Sözlüğü*. (10. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkal, Abdülkadir (1999). Kıyafetnameler Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0 (13), 217- 225.
- Erkal, Orhan (2018). 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, (Kadın Özel Sayısı), 9 (9), 205- 223.
- Erken, İlkey (2016). Tanzimat Devrinde İşkodralıların Kıyafetleri. *OTAM*, 40, 303- 325.
- Erkman Akerson, Fatma (2007). *Türkçe Örneklerle Dile Genel Bakış*. İstanbul: Multilingual.
- Erkman, Fatma (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Erlar, M., Yavuz (2008). Osmanlı'da 'Asil Kan' Aristokrasisinin XIX. Yüzyıldaki Yansımalarına Dair Birkaç Örnek: Cengiz Han ve Ramazanoğlu Soyu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), 141- 153.
- Ernst Steinmann, Ernst (1898). *Pinturicchio*. Bielefeld: Velhagen & Klasing.
- Ersoy, Remziye (Haziran 2019). İlk Çağlardan Günümüze Tempera Resim Tekniği. *Near East University International Journal of Art, Culture & Communication*, 2 (1), 99- 112.
- Ersun, Durmuş (2019a). Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nden Toga Giyimli Bir Heykel. *Sosyal Bilimler Dergisi (Sobider)*, 6 (41), 167- 176.
- Ersun, Durmuş (2019b). Anadolu Kökenli Heykeltraşlık Eserleri Üzerinde Görülen Himation ve Toga Giysileri. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Asobid)*, 6, 17- 39.
- Ertan, Engin (2012). İmagoloji. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27, 57- 66.
- Erzen, N., Jale (1984). Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm. *Yeni Boyut*, 21, 3- 5.
- Esin, Emel (1970). Bağdaş ve Çökmek, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3, 231- 242.
- Esin, Emel (1995). Türk Sanatında At. İçinde, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. (ss. 54- 90). (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Resim Matbaacılık.
- Evans, J., W., Robert, Wilson, H., Peter (ed.) (2012). *The Holy Roman Empire, 1495-1806: A European Perspective*. Leiden, Boston: Brill.

- Evelyn, John (1995). *The Diary of John Evelyn*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Everett Green, Mary Anne (1876). *Calender of State Papers, Domestic Series*. London: Longman& Co.
- Evliya Çelebi (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: Viyana, Eflak-Boğdan, Bükreş, Ukrayna, Kırım, Bahçesaray, Çerkezistan, Dağıstan, Kalmukistan, Saray, Moskova 7. kitap 1. cilt*. (haz. Seyit Ali Kahraman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evren, Burçak (1996). *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*. (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Ewandra, R., Artaksesa I (2006). *Stanislaw Herakliusz Lubomirski*. Warszawa: Instytut Badan Literackich.
- Eyice, Semavi (1973). Sultan Cem'in Portreleri Hakkında. *Belleten*, 37 (145), 1- 49.
- Eyice, Semavi (1977). Karl Teply, Die kaiserliche Grossbotschaft an Sultan Murad IV. im Jahre 1628. *Belleten*, 41 (162), 405- 415.
- Eyice, Semavi (1991). Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 3, 11- 12. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eyice, Semavi (1994). Elçi Hanı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi III*, 148-149. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Eyüboğlu, Z., İsmet (2004). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Farabi (2001). *El- Medinetü'l Fazıla*. (Çev. Nafiz Danışman). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Fatoorchi, Pirooz (2009). İnsani Benlik- bilinci Üzerine İbn Sina'nın Görüşleri. *Uluslararası İbn Sina Sempozyumu Bildiriler II*, 22- 24 Mayıs 2008, İstanbul, 22- 29.
- Feldman, E., Burke (1985). The Rococo. In, *Thinking About Art* (pp. 190- 195). New Jersey: Prentice- Hall.
- Felici, Lucio (ed.). (2000). *Encyclopédie de l'art*. Paris: Le Livre de Poche.
- Fellows, Charles (1852). *Travels and Researches in Asia Minor: More Particularly in the Province of Lycia*. London: Elibron Classics.
- Fenelon, Francois (2021). *Telemakhos'un Maceraları*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Fenn, A., Elizabeth (2004). Reviewed Work: The Speckled Monster: A Historical Tale of Battling Smallpox by Jennifer Lee Carrell. *Bulletin of the History of Medicine*, 78 (2), 481- 483.
- Ferah, Nimet (2014). Kalp Gözü, Metafizik, Kozmoloji, Manevi Hayat. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (29), 259- 265.
- Feynman, P., Richard (1988). *What Do You Care What Other People Think?*. New York, London: W. W. Norton & Company.

- Fındık, E., Fatma (2016). Ay Işığında Tütün Seremonisi- Osmanlı Kırsalında Tütün Kullanımının Kalıntıları: Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları Lüle ve Nargile Buluntuları, *CEDRUS The Journal of MCRI*, 4, 373- 392.
- Findley, C., Vaughn (2019). *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans: Mouradgea d'Ohsson and His Masterpiece*. Leiden, Boston: Brill.
- Finnegan, Rachel (2006). The Divan Club 1744- 46. *EJOS*, 9, 1- 86.
- Finnegan, Rachel (2019). *English Explorers in the East (1738- 1745) The Travels of Thomas Shaw, Charles Perry and Richard Pococke*. Leiden: Brill.
- Finsten, Jill (1993). A Self- Portrait by Jonathan Richardson. *The J. Paul Getty Museum Journal*, 21, 43- 54.
- Fisher, Celia (2017). *Tulip*. London: Reaktion Books. Elektronik kitap. (https://books.google.com.tr/books?id=WcFODwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Fisher,+Celia+tulip&hl=tr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Fisher%2C%20Celia%20tulip&f=false). Erişim tarihi: 14. 03. 2022.
- Foden, E., F (1970). General Notes. *Journal of the Royal Society of Arts*, 118 (5169), 577- 583.
- Fontijn, Claire (2006). *Desperate Measures: The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*. Oxford: Oxford University Press.
- Foster, William (Mayıs 1950). British Artists in India. *Journal of the Royal Society of Arts*, 98 (4820), 511- 514, 518- 525.
- Foucault, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (2. Baskı). (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel (2011). *Bu Bir Pipo Değildir*. (20. Baskı). (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Francis, S., Henry (1947). Three Eighteenth- Century Pastel Portraits. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 34 (9), 213- 215.
- Francis, S., Henry (1964). Two Portraits by Aved and Gros. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 51 (8), 196- 205.
- Français, Le Gout (2019). *Œuvres Choiesies*. Paris: Galerie Alexis Bordes.
- Franklin, Carl (2012). *British Army Uniforms from 1751 to 1783: Including The Seven Years' War and the American War of Independence*. South Yorkshire: Pen and Sword Military.
- Fraser Giffords, Gloria (2004). *Mexican Folk Retablos*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Freedberg, David (1995). *Peter Paul Rubens: Oil Paintings and Oil Sketches*. New York: Gagosian Gallery.
- Freely, John (2011). *A History of Ottoman Architecture*. Southampton: WIT Press.
- Frosch, A., William (1990). Moods, Madness, and Music. II. Was Handel Insane?. *The Musical Quarterly*, 74 (1), 31- 56.

- Galik, Alfred, Mohandesan, Elmira, Forstenpointner, Gerhard, Scholz, Ute (2015). A Sunken Ship of the Desert at the River Danube in Tulln, Austria. *PLoS ONE*, 10 (4), 1- 16.
- Garcia, Danielle (2019). Never Black and White: Representing Black Women in Revolutionary France. *University of Florida Journal of Undergraduate Research*, 20 (3), 1- 12.
- Gautier, Jean- Jacques (2010). Les appartements du comte et de la comtesse d'Artois à Versailles. Distribution et décor intérieur (1773-1792). *Verselia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 13, 29- 54.
- Gay, John, Underhill, John (1893). *The Poetical Works of John Gay: Introductory Memoir, Longer Poems, Epistles and Epistolary Verse, Eclogues*. London: Lawrence and Bullen.
- Gaze, Delia (ed.) (1997). *Dictionary of Women Artists Volume 1 Introductory Surveys Artists, A- I*. London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Geczy, Adam (2013). *Fashion and Orientalism Dress, Textiles and Culture From the 17th to the 21st Century*. London: Bloomsbury Publishing.
- Genç, Adem (Temmuz 2014). Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 12, 23- 40.
- Genç, Mustafa (Mayıs- Haziran 2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Bazı Kayıtlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 13, 174- 212.
- Germaner, Semra (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi Anlatımı Biçimlendiren Etmenler*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Germann, G., Jennifer (2016). *Picturing Marie Leszczinska (1703- 1768) Representing Queenship in Eighteenth- Century France*. New York: Routledge.
- Gervers, Veronika (1982). *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe with Particular Reference to Hungary*. Toronto: Royal Ontario Museum.
- Ghirardini, Cristina (2013). Eyewitness' Accounts of Turkish Music and Dance in the Eighteenth Century. *Imago Musicae*, 26, 47- 77.
- Ghorbani, Abdolbaset, Wieringa, J., Jan, de Boer, J., Hugo, Porck, Henk, Kardinaal, Adriaan, Andel, Tinde (2018). Botanical and Floristic Composition of the Historical Herbarium of Leonhard Rauwolf Collected in the Near East (1573- 1575). *Taxon*, 67, 565- 580.

- Gibson- Wood, Carol (1994). Jonathan Richardson as a Draftsman. *Master Drawings*, 32 (3), 203- 229.
- Giderer, Birsen (2017). Resim Sanatında Gölge. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (8), 73- 92.
- Gill, Roger (2015). *Pinturicchio's Frescoes in the Sala dei Santi in the Vatican Palace: Authorship and a new iconological interpretation of the 'Egyptian' theme*. Birmingham: Birmingham City University.
- Gimferrer, Pere (1987). *Magritte*. (Çev. Kenneth Lyons). New York: Rizzoli.
- Girgin, Figen (2020). Geçmişle Bağını Koparmayan Çağdaşlar: Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos ve Herman Braun- Vega. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5 (10), 69.
- Gironi, Giulio (2014). Frans Geffels, Rubens and the Palazzi di Genova. In, *The Notion of the Painter-Architect in Italy and the Southern Low Countries (Architectura Moderna)* (pp. 183- 199). (ed. Piet Lombaerde). Turnhout, Belgium: Brepols.
- Golahny, Amy (2000). Rembrandt's Artemisia: Arts Patron. *Oud Holland*, 114 (2/ 4), 139- 152.
- Goldgar, Anne (2007). *Tulipmania: Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gombrich, H., Ernst (1972). The Visual Image. *Scientific American*, 227 (3), 82- 97.
- Gombrich, H., Ernst (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2. Baskı). (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gooch, G., P. (1949). Marie Antoinette. *History New Series*, 34 (122), 221- 234.
- Goodman- Soellner, Elisa (1987). Boucher's 'Madame de Pompadour at Her Toilette. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 17, 41- 58.
- Goodman, Elise (1994). Woman's Supremacy over Nature: Van Dyck's 'Portrait of Elena Grimaldi. *Artibus et Historiae*, 15 (30), 129- 143.
- Goodman, Elise (2000). *The Portraits of Madame de Pompadour Celebrating the Femme Savante*. California: University of California Press.
- Googelberg, Doctor (2012). *English Princesses: Kate Middleton, Diana Spencer and the others before...* Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Gordenker, E.,S., Emilie and Noble, Petria (2013). Rembrandt's 'Saul and David' at the Mauritshuis: A Progress Report. *Journal of Historians of Netherlandish Art (JHNA)*, 5 (2), 1- 15.
- Göçek, F., Müge (1987). *East Encounters West France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Göğebakan, Yüksel (2018). Bir Kültür Varlığı Olarak Rembrandt'ın 'Gece Nöbeti' Adlı Resminin Koruma Bağlamında İrdelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal)*, 6 (73), 206- 218.

- Gökalp, Ziya (1923). *Türkçülüğün Esasları*. (haz. Salim Çonoğlu). İstanbul: Ötüken.
- Gökçeyurt, Bilal ve Yıldız, H. Hasan (2008). *Osmanlı Milli Kıyafetleri*. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.
- Gölcük, Şerafeddin (Nisan 1989). Batı'da İslam'a Karşı Tutumlar (Bir Batılı Gözüyle). *İslami Araştırmalar Dergisi*, 3 (2), 68- 74.
- Göncü, T., Cengiz (2016). Sultan II. Abdülhamit zamanında Mabeyn-i Hümayun. *MS- Milli Saraylar Dergisi*, 15, 48- 61.
- Gönlübol, Mehmet (1993). *Uluslararası Politika*. (4. Baskı). Ankara: Attila Kitabevi.
- Görgünay Kırzioğlu, Neriman (2001). *Altaylardan Tuna Boyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Görünür, Lale ve Ögel, Semra (Aralık 2006). Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanışları. *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 3 (1), 59- 68.
- Gözcüoğlu, Bülent (2016). Türkiye Doğası Fauna Telli Turna. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 587, 76- 78.
- Gözmen Çetin, Cevher (2018). Sanatçı ve Siyasetçi: Jacques- Louis David ve 'Marat'ın Ölümü. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3 (5), 325- 345.
- Gözübüyük, Sevil (2018a). Osmanlı- Fransa İlişkilerinde Diplomatik Protokol Unsuru Olarak "İskemle" (XVI- XVII. Yüzyıllar). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 5 (6), 98- 117.
- Gözübüyük, Sevil (2018b). Osmanlı İmparatorluğu'nda Cizvit Tarikatının Yayılmasında Fransız Elçilerin Rolü. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 5 (12), 635- 654.
- Graham, Ian (2016). *Scarlet Women: The Scandalous Lives of Courtesans, Concubines and Royal Mistresses*. New York: Thomas Dunne Books.
- Gregory, Joy (2016). *Buckingham Palace: The Official Residence of England's Royal Family*. New York: AV² by Weigl.
- Griesse, Malte (ed.) (2014). *From Mutual Observation to Propaganda War: Premodern Revolts in Their Transnational Representations*. Bielefeld: Verlag.
- Griesse, Malte, Barget, Monika, De Boer, David (ed.) (2022). *Revolts and Political Violence in Early Modern Imagery*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Grigaut, L., Paul (1950- 1951). Chinoiserie. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 30 (3/ 4), 73- 75.
- Grimm, Ulrike (2000). Das erste Rastatter Inventar Zur Geschichte von Schloss Rastatt und seiner Ausstattung. *Denkmalpflege In Baden- Württemberg Nachrichtenblatt Des Landesdenkmalamtes*, 29 (3), 138- 143.
- Grohmann, J., Gottfried (1796). *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern I, Kitap 6*. Kehl: Baumgärtner.
- Grohmann, J., Gottfried (1800). *Recueil d'idees Nouvelles Pour la Decoration des Jardins et des Parcs III, Kitap 32*. Paris: Amand König.

- Grothaus, Maximilian (1987). Eine Untersteirische Turquerie, Ihre Graphischen Vorbilder und Ihre Kulturhistorische Bedeutung. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 95 (3- 4), 271- 295.
- Gruenthaner, J., Michael (1949). The Last King of Babylon. *The Catholic Biblical Quarterly*, 11 (4), 406- 427.
- Guiraud, Pierre (1994). *Göstergebilim*. (2. Baskı). (Çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gutas, Dimitri (2012). The Empricisim of Avicenna. *Oriens*, 40 (2), 391- 436.
- Güçlü, A., Baki, Uzun, Erkan, Uzun, Serkan ve Yolsal, H., Ümit (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gül, Bülent (2006). Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Moğol Kişi Adları. *Türkbilig*, 12, 185- 191.
- Gülenaz, Nursel (2011). *Batılılaşma Dönemi İstanbul'unda Hanlar ve Pasajlar*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Gültekin, A., Cüneyt (2017). Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu. *Dört Öge*, 6 (12), 49- 63.
- Gündüz, Alev (2016). Boyanmanın Toplumsal İşlevi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1), 147- 167.
- Gündüz, Nazlı (2019). Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı'da 18. Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak. *Milli Folklor*, 16 (124), 121- 135.
- Gündüz, O., Filiz ve Gülcü, Şerife (2003). *Osmanlı Dönemi Kaftanlarına Yeni Yorumlar*. (1. Baskı). Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Gündüz, Tufan (2008). Safeviler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35, 451- 457. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Güneş, Hüseyin (2018). Zülfikar: Efsanevi Bir Kılıcın Tarihi Serüveni. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 86, 9- 20.
- Güneş, Özlem, Esin, M., Melike (2018). Japon Geleneksel Giysisi Kimono Hakkında Bazı Tespitler. 3. *Uluslararası Avrasya Spor Eğitim ve Toplum Kongresi Tam Metin Kitabı*, 15-18 Kasım 2018, Mardin, 19- 34.
- Güneygül, Gökçe (2020). Osmanlı Haremde Kadın Sazende ve Saz Tasvirinin İncelenmesi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3 (1), 126- 157.
- Gür, Nagihan (2012). Osmanlı Fal Geleneği Bağlamında Yıldızname, Falname ve Taliname Metinleri. *Milli Folklor*, 24 (96), 202- 215.
- Gürcan Yardımcı, Kevser (2016). Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 2 (1), 219- 241.
- Gürer, Betül (2017). Övgü ve Yergi Bağlamında Sûfilerin Nazarında Hallâc-ı Mansûr. *Erzurum Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İlahiyat Tetkikleri Dergisi (İLTED)*, 47, 171- 197.

- Gürhan, Demet (2016). Batı'da Opera, Operet ve Bale Sanatında Türkleri ve Türk Kültürünü Konu Alan Çalışmalar. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 58, 77- 97.
- Gürses, Mürsel (2012). Meşrutiyet Dönemi Gezginlerinin Gözlemleriyle Avrupa'da Türk İmgesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (21), 133- 157.
- Güven, Özbay ve Hergüner, Gülten (1999). Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 32- 49.
- Güvenç, Bozkurt (1997). *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, Bozkurt (2010). *Japon Kültürü Nihon Bunka*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Güzel, Cemal (2003). Aristoteles'te Bilgi, Bilim, Bilgide Kesinlik. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20 (1), 126-139.
- Habek, Dubravko, Masic, Izet (2001). Pathography and biography of the Empress Maria Theresa. *Medicinski Archives*, 55 (3), 177- 180.
- Hafız Hüseyin Ayvansarayı (1985). *Mecmua-i Tevarih*. (haz. Fahri Ç. Derin- Vahid Çabuk). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Hagedorn, Karl ve Cavallo, Diana (1991). The Road to Abstraction: Progressing from Image to Symbol. *Leonardo*, 24 (3), 281- 284.
- Halebi, İbrahim (2007). *Mevkufât Mültekâ Tercümesi IV*. (Sadeleştiren: Ahmed Davudoğlu). İstanbul: Sağlam Yayınevi.
- Hall, James (1996). *Illustrated Dictionary Of Symbols In Eastern And Western Art*. New York, London: Routledge.
- Hallıoğlu, Filiz (28 Nisan 2015). Göz Bakar Gönül Görür. *İndigo Dergisi*, 115. Elektronik dergi (<https://indigodergisi.com/2015/04/goz-bakar-gonul-gorur/>). Erişim tarihi 20.08. 2020.
- Halsband, Robert (Haziran 1965). Lady Mary Wortley Montagu as Letter-Writer. *PMLA*, 80 (3), 155- 163.
- Hamidova, Ümmülbanu (2010). Kuba Grubu Azerbaycan Halıları. *Sanat Dergisi*, 16, 53- 59.
- Hançerlioğlu, Orhan (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan (2007). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hanson, C., Ashley (2010). How to Portray a Trade?: Identity and Interpretation in Johan Zoffany's An Optician with His Attendant. *Eighteenth-Century Fiction*, 23 (2), 409- 424.
- Hardy, Siméon- Prosper (1912). *Mes Loisirs: Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance (1764-1789)*. Paris: Librairie Alphonse Picard & Fils.
- Harekat, İbrahim (2003). Mağrib. TDV İslam Ansiklopedisi, 27, 314- 318. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Harman, Ö., Faruk (2002). Katoliklik. TDV İslam Ansiklopedisi, 25, 55- 58. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Harmankaya, Hatice (2015). Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, Özel Sayı 3, 764- 781.
- Harris, J., Barbara (2002). *English Aristocratic Women 1450- 1550 Marriage and Family, Property and Careers*. New York: Oxford University Press.
- Harris, John, Snodin, Michael (1997). *Sir William Chambers Architect to George III*. London: Courtauld Gallery.
- Harris, T., Ellen (1980). The Italian in Handel. *Journal of the American Musicological Society*, 33 (3), 468- 500.
- Hasted, Edward (2020). The Town and Port of Sandwich. In, *The History and Topographical Survey of the County of Kent 10* (pp. 152- 216). Canterbury: W. Bristow.
- Hattox, S., Ralph (1996). *Coffee and Coffeeshouse: The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*. Seattle: University of Washington Press.
- Hattox, S., Ralph (1998). Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri. (2. Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Haykır, Mustafa (2016). Leonardo da Vinci'nin Kadın Figürlerinde Anne İmgesine Yönelik Psikanalitik Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 29, 57- 73.
- Haywood, Eliza (2015). *The Maqueraders, or Fatal Curiosity and the Surprize, or Constancy Rewarded*. (ed. Tiffany Potter). Canada: University of Toronto Press.
- Hearn, Karen (ed.) (1995). *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530- 1630*. New York: Rizzoli.
- Hearn, Karen (ed.) (2009). *Van Dyck & Britain (sergi kataloğu)*. London: Tate Publishing.
- Heise, Ulla (2001). *Kahve ve Kahvehane*. (Çev. Mustafa Tüzel). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hendy, Philip (1926). Watteau and Rubens. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 49 (282), 137- 139.
- Hentsch, Thierry (2008). *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Metis Yayınları.
- Herman, Eleanor (2013). *Murder in the Garden of God: A True Story of Renaissance Ambition, Betrayal, and Revenge*. California: CreateSpace.
- Hezarfen Hüseyin Efendi (1998). *Telhüsü'l- Beyan Fi Kavanın-i Al-i Osman*. (haz. Sevim İlgürel). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Hillenbrand, Carole (1999). *The Crusades, Islamic Perspectives*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Himam Er, F., Dilek ve Sipahioğlu, Oya (2014). Kostüm Kitaplarında Osmanlı Giysileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 0 (26), 123- 144.

- Himam, F., Dilek (Ağustos 2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu- Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29, 91- 116.
- Hinchman, Mark (2014). *The Fairchild Books Dictionary of Interior Design*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Hind, M., Arthur (1963). *A History of Engraving & Etching From the 15th Century to the Year 1914 Being the Third and Fully Revised Edition of 'A Short History of Engraving and Etching'*. New York: Dover Publications, Inc.
- Hipple, J., Jr Walter (1953). General and Particular in The Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (3), 231- 247.
- Hitzel, Frédéric (2002). *Couleur de la Corne d'or. Peintres Voyageurs à la Sublime Porte*. Paris: ACR Edition Internationale.
- Hobbes, R., James (1849). *The Picture Collector's Manual, Adapted to the Professional Man and the Amateur; Being a Dictionary of Painters, Containing Fifteen Hundred More Names Than in Any Other Work I*. London: T. & W. Boone.
- Hope, Thomas (1819). *Anastasius or Memoirs of a Greek III*. London: W. Bulmer and Co.
- Hope, Thomas (1820). *Anastasius or Memoirs of a Greek I*. London: W. Bulmer and Co.
- Hope, Thomas (1831). *Anastasius or Memoirs of a Greek II*. Paris: Baudry's Foreign Library.
- Horn, Gabriele (2008). The historical spirit of Potsdam: between conservation and commercialisation? The Longing for History. *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible'*, 29 Eylül- 4 Ocak 2008, Quebec, Canada, 1- 10.
- Horn, Tammy (2012). *Beeconomy: What Women and Bees Can Teach Us about Local Trade and the Global Market*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hornby A., S., Cowie, A., P., Gimson, A., C. (1983). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoving, P. F. Thomas (ed.) (1968). Turquerie. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26 (5), 225- 239.
- Hsai, F. Paul (1997). Chinoiserie in Eighteenth Century England. *American Journal of Chinese Studies*, 4 (2), 238- 251.
- Huette, Joelle, Pouqueville de Hugues (2011). *La Famille Boulard de Pouqueville*. Paris.
- Huntington, D. ve Arentino, Pietro (1856). Sketches of the Great Masters: Titian. *The Crayon*, 3 (3), 71- 72.

- Huxley, H., Thomas (1902). *Collected Essays: Volume V Science and Christian Tradition*. New York: D. Appleton and Company.
- Impelluso, Lucia (2005). *Gardens in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Ingamells, John (1978). Andrea Soldi- A Check-List of his Work. *The Volume of the Walpole Society*, 47, 1- 20.
- Iorga, Nicolae (2009). *Geschichte des Osmanischen II*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Işık Yayla, Rümeyza (2020). Osmanlı Tarihsel Anlatısına Görsel Bir Kaynak: Dirk van der Hagen Atlası'na Yansıyan Savaş Gravürleri. *Journal of Universal History Studies*, 3 (2), 242- 274.
- Işık, Ahmet (1991). Avcı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4, 113- 115. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İşıldak, Suat (Haziran 2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, 2 (1), 64- 69.
- İşın, Ekrem (1994). Kahvehaneler. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi IV*, 386- 392. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- İbn Battuta (2013). İbn Battuta Seyehatnamesi. (2. Baskı). (Çeviren: A. Sait Aykut). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlgürel, Mücteba (1979). Osmanlı İmparatorluğunda Ateşli Silahların Yayılışı. *Tarih Dergisi*, 32, 301- 318.
- İlgürel, Mücteba (2000). Osmanlı Devletinde Ateşli Silahlar. *Yeni Türkiye, Osmanlı Özel Sayısı I*, 31, 613- 619.
- İmre, H., Meryem (Ağustos 2016). Tarihsel Gelişim İçerisinde İnsan, Moda, Ayakkabı İlişkisi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, (Özel Sayı 1), 2, 189- 204.
- İnalcık, Halil (1957). Osmanlılarda Ateşli Silahlar. *TTK Belleten*, 21 (83), 508- 512.
- İnalcık, Halil (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi I*. (2. Baskı). (Çev. Halil Berktaş). İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, Halil (2005). *Doğu Batı Makaleler I*. (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnalcık, Halil (2010). *Osmanlılar Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*. (1. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- İnalcık, Halil (2017). *Osmanlı ve Avrupa Osmanlı Devleti'nin Avrupa Tarihindeki Yeri*. (1. Baskı). İstanbul: Kronik Kitap.
- İnan, Dilek (2017). Montagu, Craven ve Barkley'in Osmanlı Devleti ve Türkler Hakkındaki İzlenimleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 1- 11.
- İnankur, Zeynep (2010). Batılı Ressamların Gözünden Osmanlı Kadınları ve 'Harem'. İçinde, *İmparatorluktan Portreler Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı*

- Dünyası ve Osmanlılar* (ss. 91- 95). (ed. Samih Rifat, Barış Kıbrıs, Begüm Akkoyunlu). İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı Yayınları.
- İnbaşı, Mehmet ve Hazırbulan, Tahsin (2020). Osmanlı Devleti'nde Avcı Kuşu Yetiştiriciliği/ Bazdaranlık (Batı Anadolu Örneği). *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 7 (19), 655- 677.
- İncirkuş, Buşra (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2), 615- 623.
- İndirkaş, Zühre (2012). Türk Oturma Kültüründe 'Bağdaş Geleneği' Üzerine İkonografik Belirlemeler. *Ankara 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 4, 1665- 1675.
- İrak, Medine (2019). *600 Yıllık Desen Serüveni Ustalara Saygı*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- İreç, Muammer (2018). Temelsiz Bir Lokalizasyon Önerisi Olarak Tismurna-Smyrna Özdeşliği. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi (TÜBA- AR)*, 22, 11- 18.
- İrepoğlu, Gül (2012). *Lale Doğada, Tarihte, Sanatta*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İrepoğlu, Gül (2013). *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*. (2. Baskı). İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- İskenderoğlu, Levent (2009). Jean- Paul Sartre'in 'İmgelem' i, Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (2), 157- 166.
- İstek, Emrah (2020). XVIII. Yüzyılda Avusturya'da Alla-Turca Anlayışı ve Buna Etki Eden Unsurlar. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (1), 33- 43.
- İstek, Gülşen (2019). Cizvit Tarikatının Liselerde Verdiği Eğitim ve Buna Karşı Oluşan Tepkiler: Avusturya Örneği. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 14 (2), 163- 198.
- Jackall, Yuriko (2010). Jean Baptiste Vanmour: Valenciennes. *The Burlington Magazine*, 152 (1283), 121- 122.
- Jackson, F. Nevill, Jesurum Ernesto (1900). *A History of Hand-Made Lace*. London: L. Upcott Gill.
- Jagodzinski, Sabine (2017). European and Exotic- Jan III Sobieski's Commemorative and Representative Strategies Towards Polish- Ottoman Relations. *Art of the Orient*, 6, 144- 155.
- Janonienė, Rūta, Račiūnaitė, Tojana, Iršėnas, Marius, Butrimas, Adomas (ed.) (2015). *The Lithuanian Millenium: History, Art and Culture*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.

- Jasienski, Adam (2014). A Savage Magnificence: Ottomanizing Fashion and The Politics of Display in Early Modern East- Central Europe. *Muqarnas*, 31, 173-205.
- Jeffares, Neil (2020). Liotard, Jean- Etienne. *Dictionary of Pastellists Before 1800*, 1-8. Elektronik yayın. (<http://www.pastellists.com/articles/liotard.pdf>). Erişim tarihi: 12. 08. 2021.
- Jensen, Lamar (2011). XVI. yüzyıl Fransız Diplomasisinde Osmanlı Türkleri. *Tarih Dergisi*, 51 (2010/ 1), 165- 190.
- Jettmar, Karl (1967). *Art Of Steppes, The Eurasian Animal Style*. (Çev. Ann, E., Keep). London: Methuen.
- Jimenez, J., Berk (ed.) (2001). *Dictionary of Artists' Models*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Jirousek, Charlotte (1995). More Than Oriental Splendor: European and Ottoman Headgear, 1380- 1580. *Dress The Journal of the Costume Society of America*, 22 (1), 22- 33.
- Jirousek, Charlotte ve Catterall, Sara (2019). *Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural*. Indiana: Indiana University Press.
- Jogschies, Rainer (1987). *Das neue Lexikon der Vorurteile*. Frankfurt: Eichborn Verlag.
- Johansen, Katia (2008). Perfumed Textiles. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, Eylül 2008, Honolulu, Hawai, 218- 227.
- Jorgensen, A., Ditlev (2003). Louise Augusta. In, *Dansk Biografisk Lexikon X* (pp. 403- 404). Kopenhag: CF Bricka.
- Kabağaç, Sina ve Alova, Erdal (1995). *Latince Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Kabbani, Rana (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (1. Baskı). (Çev. Serpil Tuncer). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kacane, Ilze (2018). Celebrations of Name Day in Latvia: Origins and Transformations. *5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*, 289- 296.
- Kaçmaz Ateş, Özlem (2019). Öncü Bir Sanatçı Caravaggio ve 'Aziz Matta'ya Çağrı'. *Sanat Dergisi*, 34, 191- 202.
- Kaçmaz, Ercan ve Çoban Döşkaya, Füsün (2017). Letters from and to Lady Mary Wortley Montagu. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17 (35), 23- 37.
- Kadioğlu, Muhsin (2011). Hümanizm. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 23, 157- 165.
- Kadioğlu, Muhsin (2016). *The Turkish Influences on the Most Famous European Ladies*. Elektronik Kitap. (<https://play.google.com/books/reader?id=OkhFDQA AQBAJ&pg=GBS.PT59>). Erişim tarihi: 14. 03. 2022.

- Kadıoğlu, Muhsin (2020). “*Türk Ressam*” *Jean Etienne Liotard*. Elektronik kitap (<https://play.google.com/books/reader?id=LQzaDwAAQBAJ&pg=GBS.PA1>). Erişim tarihi: 15. 03. 2022.
- Kalyoncu, Nesrin (2005). Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 309- 322.
- Kant, Immanuel (1993). *Arı Usun Eleştirisi*. (1. Baskı). (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kaptan, Özgür (1999). Maske Geleneği. *Anadolu Sanat Dergisi*, 22, 99- 111.
- Karaalioğlu, Onur (2018). 17. ve 18. Yüzyılda Flaman Resim Sanatında Avcılık Natürmortları. *İdil*, 7 (48), 909- 918.
- Karabıyık, Ayfer (Aralık 2016). Eşyanın Politikası; Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 30, 28- 39.
- Karaca, Filiz (2002). Kürk. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26, 568- 570. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karaca, Mehmet (ed.) (2012). *İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz*. (haz. Mustafa Kaçar, Tuncay Zorlu, Burak Barutçu, Atilla Bir, C. Ozan Ceyhan ve Aras Neftçi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Maden Fakültesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü ve Avrasya Yer Bilimleri Enstitüsü.
- Karaçoban, Necati (2002). Günümüze Değın Bergama Sergeni. *Bergama Belleten*, Bergama Özel Sayısı, 11, 59- 112.
- Karaer, Nihat (2010). Paris’te İlk İkamet Elçiliğımız Kuruluncaya Kadar (1797) Osmanlı- Fransız Diplomasi İlişkilerinin Genel Seyri. *OTAM*, 28, 65- 85.
- Karaman, Esra (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 34, 25- 36.
- Karayel Gökkaya, Evren (2012). Osmanlı Döneminde İstanbul’da Günlük Yaşam ve Türk Resim Sanatında Çağdaş Dönem Öncesine Yansımaları. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (2), 52- 73.
- Kardeşlik, Selman (2010). İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde Konservasyon Çalışmaları ve Yeni Keşfedilen Selçuklu Halıları. *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 1, 113-122.
- Kardeşlik, Selman (2013). Avrupa Resim Sanatında Tasvir Edilen Anadolu Selçuklu Halıları. *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 6, 42- 51.
- Karmarsch, Karl (1875). Baumgärtner, Adam Friedrich Gotthelf. In: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) II* (pp. 168). Leipzig: Duncker& Humblot.
- Karpowicz, Mariusz (1975). *Sztuka polska XVII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Kartallıoğlu, Yavuz (2016). İstanbul Şehir Adının Telaffuzunun Tarihî Süreç İçinde Gelişmesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 7, 119- 136.

- Katip Çelebi (2008). *Mizanü'l- hakk fi İhtiyari'l- ehakk*. İstanbul: Kabalcı Basımevi.
- Kavukcu, Evren (2014). Seçkiler Üzerinden 13. yy'dan 18. yy'a 'Son Akşam Yemeği' İncelemesi. *Sanat Dergisi*, 25, 67- 79.
- Kaya, Abdullah (2014). Başlangıcından 1071'e Kadar Türklerin Anadolu'ya Akınları Hakkında Bir Değerlendirme. *Ekev Akademi Dergisi*, 18 (59), 211- 232.
- Kaya, Yunus (2017). Oryantalizm- Postkolonyalizm ve Sanat. *İdil Dergisi*, 6 (30), 647- 665.
- Kayaalp, Ali (2019). Antoine Melling: Hayatı, Eserleri ve 'Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore' Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies Historical Analysis*, 14 (2), 233- 288.
- Keleşoğlu, Bengisu ve Uygungöz, Mehtap (Aralık 2014). Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (7), 1-17.
- Keller, Marcus (2008). Nicolas de Nicolay's Navigations and the Domestic Politics of Travel Writing. *L'Esprit Créateur*, 48 (1), 18- 31.
- Kelly, D., St. Leger (2004). The Egyptian Revival: A Reassessment of Baron Denon's Influence on Thomas Hope. *Furniture History*, 40, 83- 98.
- Kelly, M., Jason (2015). Society of Dilettanti (act. 1732- 2003). In, *Oxford Dictionary of National Biography* (pp. 1- 7). Oxford: Oxford University Press.
- Kelsay, I., Thompson (1986). *Joseph Brandt, 1743- 1807: Man of Two Worlds*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Kemper, H., Rachel (1977). *A History of Costume*. New York: W W Norton & Co Inc.
- Kenanoğlu, M., Macit (2009). Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinlerarası İlişkiler (14- 20. Yüzyıllar). *Milel ve Nihal*, 6 (2), 103- 164.
- Kenelm, Foster (Aralık 1951). Avicenna and Western Thought in the Thirteen Century. *Blackfriars*, 32 (381), 591- 602.
- Kenyon, W., Ronald (2013). *Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment*. California: CreateSpace.
- Kepecioğlu, Kamil (2010). *Bursa Kütüğü*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Kerber, B., Peter (2017). *Eyewitness Views Making History in Eighteenth Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.
- Keser, Nimet (2005). *Sanat Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Khalil, W. Ali and Gusach, R., İrina (2018). The Collection of Ottoman Tobacco Pipes from Azov Museum-Reserve in Russia. *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 3, 227- 266.
- Khazeni, Arash (2014). *Sky Blue Stone: The Turquoise Trade in World History*. California: University of California Press.
- Kıbrıs, R., Barış (haz.) (2008). *Düşlerin Kenti: İstanbul Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 17. Yüzyıldan 20. Yüzyıl Başlarına*

- Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Kıbrıs, R., Barış (haz.) (2014). *Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Kılınç, Aslıhan (2020). XV- XIX. Yüzyıllar Arası Batılı Seyyahların Gözünden Değişen Türk İmgesi, Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul ve Ayasofya. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi (ATDO)*, 7 (3), 1842- 1866.
- Kınalızade Hasan Çelebi (2017). *Tezkiretü's- Şu'ara*. (haz. Aysun Sungurhan). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Kırbyık, Mehmet (2009). Kıyafet-name-i Cedide Hakkında. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15 (39), 793- 813.
- Kidson, Alex (2002). *George Romney 1734- 1802*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kindl, Miroslav (2014). Die niederländischen Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Diensten der Fürsten von Liechtenstein in Feldsberg (Valtice). *Die Liechtenstein und die Kunst*, 3, 161- 183.
- Kleinbub, Christian (2010). At the Boundaries of Sight: The Italian Renaissance Cloud Putto. In, *Renaissance Theories of Vision* (pp. 117- 133). (ed. John Hendrix, Charles Carman). Farmham: Ashgate.
- Kleiner, S., Fred (ed.) (2011). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Boston: Wadsworth.
- Knight, Charles (ed.) (1857). *The English Cyclopædia: A New Dictionary of Universal Knowledge IV*. London: Bradbury and Evans.
- Koca, Binnaz (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97- 103.
- Koca, Emine ve Koç, Fatma (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb'ın Kıyafet Albümündeki 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumunu Giysi Özelliklerinin İncelenmesi. *Turkish Studies- International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9 (11), 371- 394.
- Kocaaslan, Murat (2014). *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi İktidar, Sınırlar ve Mimari*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kocasavaş, Yıldız (2017). Haçlı Seferleri Döneminde Müslüman Şairlerin Gözüyle 'Frenkler'. *Tarih Dergisi*, 66 (2), 1- 14.
- Koç, Fatma ve Koca, Emine (2016). Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım. *İdil Dergisi*, 5 (19), 237- 262.
- Koçu, E. Reşad (1969). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Koçyiğit, Filiz (2019). Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 21. Uluslararası Orta çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, (Özel sayı), 13, 339- 354.

- Kolçak, Özgür (2012). Vasvar Antlaşması. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 42, 560- 562. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kolçak, Özgür (2019). Marsigli, Luigi Ferdinando. *TDV İslam Ansiklopedisi*, EK- 2, 198- 200. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Koltuk, M., Taner (ed.) (2018). *Osmanlı Belgelerinde Halep*. İstanbul: Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB).
- Komadina, Zlatko, Srdoč-Konestra, Ines (2018). Pismo, Tekst, Knjiga, Glazba. In, *Putovima Frankopana Frankopanska baština u Primorsko-goranskoj županiji* (pp. 247- 375). (ed. Ines Srdoč-Konestra, Saša Potočnjak). Rijeka: Primorsko-Goranke županije.
- Konak, Ruhi (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (5), 425- 439.
- Konukçu, Enver (1991). Babürlüler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4, 400- 404. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, Arif (2011). Mehmed Said Paşa Sefaretnamesi Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 201- 236.
- Korkut, Hasan (2007). *Osmanlı Elçileri Gözüyle Avrupa*. (1. Baskı). İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Kovács, Gyözö (2012). Hungarian Scientists in Information Technology. *Arthur Tatnall Reflections on the History of Computing : Preserving Memories and Sharing Stories*, AICT-387, Springer, 289- 319.
- Kozak, Stanislaw (1990). *Bitwa pod Lepanto. W: Odsiecz wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy, t. 1: Iohistoryczne i materiały źródłowe*. Kraków: Pań-stwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.
- Kozlu, Düriye ve Benuğur, Şirin (Kasım-Aralık 2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 14, 233- 263.
- Kökrek, Mehmet (Haziran 2015). Osmanlı Serpuşları. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 20, 46- 53. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Köprülüzade, M., Fuat (1932). Dede Korkut Kitabına Ait Notlar I Altın Küpeli Oğuz Beyleri. *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, 1 (1), 17- 21.
- Köşklü, Zerrin (2005). Geçmişten Günümüze Erzurum'da Bakırcılık ve Bakır Kaplar. *Sanat Dergisi*, 8, 107- 120.
- Krafft, H., Ulrich (1997). *Türklerin Elinde Bir Alman Tacir*. (2. Baskı). (Çev. Turgut Akpınar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kretschmerowa, Monika (1975). Cenny Nabytek Muzeum Historycznego. *Stolica*, 2 (1414), 13.

- Krueger, Rita (2017). Maria Theresa's Enlightenment: The Habsburgs, Generational Challenge, and Religious Inference. *Studies in Eighteenth- Century Culture*, 46, 69- 80.
- Kuban, Doğan (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Kuban, Doğan (1994). Barok Mimarisi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 2, 61- 62.
- Kuban, Doğan (2001). *Kayıbolan Kent Hayalleri Ahşap Saraylar*. İstanbul:Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kul, Murat (2018). Türk'ün Strateji ve Zeka Oyunu 'Mangala'. *Turkish Studies Social Sciences*, 13 (18), 979- 990.
- Kula, O., Bilge (1992). *Alman Kültüründe Türk İmgesi I*. (1. Baskı). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Kula, O., Bilge (2002). *Batı Düşününde Türk ve İslam İmgesi*. (1. Baskı). İstanbul: Büke Yayıncılık.
- Kumbaracılar, İzzet (t.y.). *Serpuşlar*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Kumrular, Özlem (2012). *İslam Korkusu Kökenleri ve Türklerin Rolü*. (1. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Kumrular, Özlem (2016). Köpekler ve Domuzlar Savaşında Kanuni'nin Batı Siyasetinin Bir İzdüşümü Olarak Türk İmajı Vahşet, Kibir, Görkem. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi*. (ss. 109- 127). (9. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali (2000) (haz. Hayrettin Karaman, Ali Özek, İbrahim Kafi Dönmez, Mustafa Çağrı, Sadrettin Gümüş, Ali Turgut). (5. Baskı). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kurt, A., Osman (2006). Yahudi Kaynaklarında Kral Tipolojileri: Nebukadnezar ve Koreş Örneği. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (2), 423- 443.
- Kurtaran, Uğur (2014). XVIII. Yüzyıl Osmanlı- Avusturya Siyasi İlişkileri. *Tarih Okulu Dergisi*, 7 (17), 393- 419.
- Kurtaran, Uğur (2016). Karlofça Antlaşması'nda Venedik, Lehistan Ve Rusya'ya Verilen Ahidnamelerin Genel Özellikleri ve Diplomatik Açından Değerlendirilmesi. *Tarih Araştırmaları Dergisi (TAD)*, 35 (60), 97- 139.
- Kuru, Songül, Paksoy, Candan (2008). Anadolu'da Ayakkabı Kültürü ve Cumhuriyet Dönemi Ayakkabı Kültürü. 38. *ICANAS Bildiriler II*, Ankara, 2, 821- 835.
- Kuruyazıcı, Hasan (2003). Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Kendi Gidiyor, Adı Kalacak. *Yapı (Mimarlık, Tasarım, Kültür, Sanat)*, 258, 70- 76.
- Kuzucu, Kemalettin ve Koz, M., Sabri (2015). *Türk Kahvesi*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçük, Evren (2018). İsveç'te Bir Osmanlı Elçisi: Mehmed Said Efendi. *Bilge Strateji*, 10 (19), 67- 84.

- Küçükhasköylü, Nurdan (2018). Resimlerde İstanbul: Tarabya ve Belgrad Ormanı. *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (68), 194- 210.
- Küpeli, Özer (2014). *Osmanlı- Safevi Münasebetleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kürkçüoğlu, İ., Eren (2010). İdeal Arayışında Bir Dönüm Noktası: Yıldız Şehirler. *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, 1, 78- 95.
- Kwass, Michael (2006). Big Hair: A Wig History of Consumption in Eighteenth Century France. *The American Historical Review*, 111 (3), 631- 659.
- Labuda, Gerard, Biskup, Marian, Michowicz, Waldemar, Wojcik, Zbigniew (2005). *The History of Polish Diplomacy X-XX c.* Warsaw: Sejm Publishing Office.
- Ladis, Andrew, Wood, Carolyn (ed.) (1995). *The Craft of Art Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens: The University of Georgia Press.
- Lady Montagu (t.y.). *Türkiye Mektupları 1717- 1718 Tercüman 1001 Temel Eser 12*. (Çev. Aysel Kurutluoğlu). İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Laidlaw, Christine (2010). *The British in the Levant Trade and Perceptions of the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Lajer- Burcharth, Ewa (2018). *The Painter's Touch Boucher, Chardin, Fragonard*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lane, E., William (1860). *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London: William Clowes and Sons.
- Lang, David (2010). *Macs in the Ministry*. Nashville: Thomas Nelson Publishers.
- Lang, Paul (2016). Élisabeth Vigée Le Brun and the European Spirit. *Vigée Le Brun* (pp. 47- 55). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Lange, Amanda (2009). Chocolate Preparation and Serving Vessels in Early North America. In, *Chocolate History, Culture, Heritage (Dijital versiyonu)* (pp. 63- 72). (ed. Louis Evan Grivetti, Howard- Yana Shapiro). New Jersey: John Wiley & Sons Inc., Google Books.
- Langmuir, Erika (2006). *Imagining Childhood*. New Haven, London: Yale University Press.
- Lansing, L., Gerrit (1985). René Magritte's 'The False Mirror': Image Versus Reality. *Source: Notes in the History of Art*, 4 (2/3), 83- 84. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lanza, F. Fernandez (2016). Habsburg- Osmanlı Rekabeti Bağlamında 16. Yüzyılda İspanya'da Türk İmajı. İçinde, *Dünya'da Türk İmgesi*. (ss. 87- 107). (9. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Lanzi, Luigi (1847). *The History of Painting in Italy: The Florentine, Sieneese, and Roman schools I*. London: Henry G. Bohn.
- Lászió, Emöke (2002). *Hungarian Renaissance and Baroque Embroideries: Aristocratic Embroideries on Linen*. Budapest: Museum of Applied Arts.
- Latour, L., Thérèse (1927). *Princesses Ladies and Salonnières of the Reign of Louis XV*. (Çev. Ivy E. Clegg). London: Kegan Paul, Trench, Trubner.

- Law, Ernest (2020). *Kensington Palace, the Birthplace of the Queen*. Frankfurt: Outlook Verlag GmbH.
- Le Corbusier (1998). *Towards A New Architecture*. (Çev. Frederick Etchells). Oxford: Architectural Press.
- Le Faye, Deirdre (2002). *Jane Austen's Outlandish Cousin*. London: The British Library.
- Lemaire, Gérard-Georges (2001). *The Orient in Western art*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft.
- Lenihan, Liam (2014). *The Writings of James Barry and the Genre of History Painting, 1775–1809*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Levy, Silvano (1990). Foucault on Magritte on Resemblance. *The Modern Language Review*, 85(1), 50- 56. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
- Lewis, Bernard (2000). *Müslümanların Avrupa'yı Keşfi*. (Çev. İhsan Durdu). İstanbul: Ayışığı Kitapları.
- Lewis, F., Ernest (1914). The Piazza del Popolo in Rome. *Landscape Architecture Magazine*, 4 (3), 104- 106.
- Lewis, W., Hamilton (1963). *The Sunset of the Splendid Century: The Life and Times of Louis Auguste de Bourbon, Duc Du Maine 1670–1736*. New York: Doubleday Anchor.
- Leymarie, Jean (1961). *The Spirit of the Letter in Painting*. Kansas City: Hallmark Cards.
- Li, Xiaoling (2016). Comparative Study of Rembrandt and Caravaggio's Light-Using Methods. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE)*, Beijing, China, 64, 434- 437.
- Lieber, Francis (ed.) (2005). *Encyclopædia americana. A popular dictionary of arts, sciences, literature, history, politics and biography, a new ed.; including a copious collection of original articles in American biography; on the basis of the 7th ed. of the German Conversations-lexicon*. Michigan: University of Michigan.
- Liedtke, A., Walter (1984). *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art I*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Liedtke, Walter (1992). Addenda to 'Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art. *Metropolitan Museum Journal*, 27, 101- 120.
- Lightman, B. (2002). Huxley and Scientific Agnosticism: The Strange History of a Failed Rhetorical Strategy. *The British Journal for the History of Science*, 35 (3), 271- 289. New York: Cambridge University Press.
- Liszka, J., James (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Litalien, Raymonde, Vaugeois, Denis (ed.) (2004). *Champlain: The Birth of French America*. Montreal: McGill- Queen's University Press.

- Lloyd, Stephen (2012). Review: Johan Zoffany. *The British Art Journal*, 13 (2), 86-90.
- Locke, John (1975). *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Locker, Tobias (2016- 2017). Exhibition Review: Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France (The Metropolitan Museum of Art / New York: 15 Şubat – 15 Mayıs 2016). *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4- 5, 118- 123.
- Lockhart, Laurence (2016). Safevi Döneminde İran Ordusu. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*. (Çeviren: İlker Külbilge), 2 (2), 177- 188.
- Logan, Anne- Marie (1994). Daniel Van Den Dyck (Daniel Vandich). *Wallraf-Richartz- Jahrbuch Studien Zur Niederländischen Kunst: Festschrift Für Prof. Dr. Justus Müller Hofstede*, 55, 95- 104.
- Logan, Anne- Marie, Plomp, C., Michiel (2005). *Peter Paul Rubens: The Drawings (The Metropolitan Museum of Art)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, New Haven, London: Yale University Press.
- Łopatecki Karol, Boldyrew Aleksander (2021). Meanders of the Polish Military Revolution- Standardization of Cavalry Units. *Vestnik of Saint Petersburg University History*, 66 (2), 464- 489.
- Lord, W., Barry (2007). *The Corset and the Crinoline An Illustrated History*. New York: Dover Publications, Inc.
- Lubenau, Reinhold (2012). *Reinhold Lubenau Seyahatnamesi II*. (1. Baskı). (Çev. Türkis Noyan). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Lucchese, Enrico (2014). Pietro Liberi ritrattista: il Cesare retrato riconquistato. In, *Scritti in Ricordo di Filippo Pedrocchi* (pp. 40- 48). Milano: Skira.
- Luthar, Oto (ed.) (2008). *The Land Between: A History of Slovenia*. Frankfurt: Peter Lang GmbH.
- MacKenzie, M., John (1995). *Orientalism, History, theory and the arts*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Madam de Genlis (2021). *Mademoiselle de Clermont*. Paris: Gallimard.
- Madar, Heather (2011). Dürer's Depictions of the Ottoman Turk: A Case of Early Modern Orientalism?. In, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450- 1750: Visual Imagery Before Orientalism* (pp. 165, 179). Farnham: Ashgate.
- Mahan, J., Alexander (2007). *Maria Theresa of Austria*. New York: Audubon Press.
- Mahir, Banu (1999). Türk Minyatürlerinde Hil'at Merasimleri. *Belleten*, 63 (238), 745- 766.
- Makzume, Erol (2020). 18. yüzyıl Avrupa'sında Türk Modası Turquerie. *Seyyah Turizm& Seyahat Dergisi*, 2, 32- 35.
- Makzume, Erol, Kocabaşoğlu, Esra (2004). Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) Kral'ın Doğu'daki Ressamı. *Toplumsal Tarih*, 122, 122- 124.
- Mandaloğlu, Mehmet (2013). Türk Mitolojisinden Anadolu'ta Taşınan Kültür: Geyik Motifi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (27), 382- 391.

- Manners, Ian (2007). *European Cartographers and the Ottoman World 1500- 1750 Maps from the Collection O. J. Sopranos*. Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago.
- Mansel, Philip (2010). *Levant: Splendour and Catastrophe on the Mediterranean*. New Haven, Londra: Yale University Press.
- Mantegna, Andrea (1826). *Della Origine E Delle Vicende Della Pittura in Padova Memoria Di Giannantonio Moschini*. Padova: Dalla tipografia Crescini.
- Mantran, Robert (1991). *XVI. ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Eren Yayınları.
- Marmura, Michael (1986). Avicenna's 'Flying Man' in Context. *The Monist*, 69 (3), 383- 395.
- Marr, Alexander (2021). *Rubens's Spirit: From Ingenuity to Genius*. London: Reaktion Books.
- Marsden, Jonathan (2007). *Buckingham Palace Official Souvenir Guide*. London: Royal Collection Publications.
- Marshall, R., David (1991). The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G. P. Panini: Transmission and Transformation, *Artibus et Historiae*, 12 (23), 129-159.
- Massignon, Louis, (2006). *İslâmın Mistik Şehidi Hallac-ı Mansur'un Çilesi I*. (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Ardıç Yayınları.
- Masson, Paul (1911). *Histoire du Commerce Français dans le Levant au XVIII Siecle*. Paris: Hachette.
- Matherne, Samantha (2015). Images and Kant' s Theory of Perception. *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 2 (29), 737- 777.
- May, Rollo (1998). *Yaratma Cesareti*. (6. Baskı). (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mayer- Hirzberger, Anita (2014). Die Türken vor Wien ('The Turks at the gates of Vienna'): Music and Drama for the 200th Commemoration Day of the Second Turkish Siege of Vienna- between Patriotism and Entertainment. *Mousikos Logos*, 1, 1- 20.
- Mayor, A., Hyatt (1941). Chinoiserie. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 36 (5), 111- 114.
- McNeil, Peter (ed.) (2017). *A Cultural History of Dress and Fashion In the Age Of Enlightenment*. London: Bloomsbury Publishing.
- McVey, Chrys (2011). Dominican Values: Alive to the Real and the Possible. *Dominican Studies Journal Centennial Edition*, 61- 68. Ohio: Ohio Dominican University.
- Measor, W., B., M. (1869). Incidents in the Life of Mozart. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 14 (322), 295- 297.
- Meeks, L., V., Carroll (1960). Pantheon Paradigm. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 19 (4), 135- 144.

- Mehmethanova, Mira (1998). Azerbaycan'da Türk Halı Sanatının Gelişimi. *ARİŞ*, 4, 78- 81.
- Meister, Cari (2001). *Cavalier King Charles Spaniels*. Minnesota: ABDO Publishing Company.
- Meleghy, Peter (2007). *Ungarn Entdecken: Unterwegs Zwischen Plattensee, Donau, und Karpaten*. Berlin: Trescher- Reihe Reisen.
- Menzies, Sutherland (1883). *Turkey Old and New: Historical, Geographical and Statistical*. London: W. H. Allen& Co.
- Meriwether, R., Ann (2013). Transculturation and Politics in the Works of Lady Mary Wortley Montagu. *Studies in English Literature, 1500- 1900*, 53 (3), 623- 641.
- Mert, Ömer (2017). Türk Gibi Yaşadı Türk Gibi Resmetti: Jean Étienne Liotard. *Yunus Emre Enstitüsü Türkiye'nin Kültür Dergisi*, 13, 32- 37.
- Mesrobian Hickman, Caroline (2016). Sublime Purveyor of Levantine Trade and Taste: The David van Lennep Family Portrait. *International Levantine Heritage Foundation Conference*, Londra, 1- 18.
- Mevlana Celaleddin-i Rumi (2016). *Herkes İçin Mesneviname*. (haz. Mehmet Alim Konukçu). İstanbul: Salon Yayınları.
- Meydan Larousse VI (1981). İmge, 291. İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Michael, Burden (2019). London's Opera House in Colour 1705–1844, with Diversions in Fencing, Masquerading, and a visit from Elisabeth Félix. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 44 (1- 2), 19- 165.
- Michels, B., Georg (2015). Myth or Reality? Ottoman Support for Hungarian Rebels in Light of a Secret Transylvanian Mission to the Porte (1669-1670). *Hungarian Cultural Studies. e-Journal of the American Hungarian Educators Association*, 8, 34- 45.
- Mikhail, Alan (2014). The Heart's Desire: Gender, Urban Space and the Ottoman Coffee House. In, *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century* (pp. 133- 170). (ed. Dana Sajdi). London: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Miller, L. Christopher (2008). *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, N., Rebecca (2017). The Victorian Fancy Dress Ball, 1870- 1900. *Fashion Theory The Journal of Dress, Body and Culture*, 21 (3), 291- 315.
- Molière, P., Jean- Baptiste (1937). *Kibarlık Budalası*. (Çev. Ali Süha Delilbaşı). Ankara: Haşet Kitaphaneleri.
- Moran, Vahit (1985). *Büyük Türkçe- İngilizce Sözlük (A Turkish- English Dictionary)*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Morewood, John (2016). Waterloo General: Life, Letters and Mysterious Death of Major General Sir William Ponsonby 1772- 1815. In, *The Napoleon Series Reviews*. (pp. 278). Barnsley (UK): Pen & Sword.

- Morris, Lars (2009). *Şarlatanlığın Tarihi*. (2. Baskı). (Çev. Ayşe Kumrular, Fahri Özdemir). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Morriss, Roger (1993). The Papers of John Montagu, 4th earl of Sandwich (1718–92). *Historical Research*, 66 (159), 111- 112.
- Morton, Mary (ed.) (2007). *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Muir, Edward (1979). Images of power: Art and Pageantry in Renaissance Venice. *The American Historical Review*, 84 (1), 16- 52.
- Munck, Thomas (2005). *Seventeenth-Century Europe: State, Conflict and Social Order in Europe 1598-1700 (Palgrave History of Europe)*. London: Palgrave Macmillan.
- Murphy, T. Orville (1982). *Charles Gravier Comte de Vergennes French Diplomacy in the Age of Revolution 1719- 1787*. Albany: State University of New York Press.
- Mustan Dönmez, Banu ve Atan, Akiset (2016). Johann Sebastian Bach'ın Klavsen Eserlerinde Anlatım Üslubu. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13), 211- 233.
- Müller-Hofstede, Justus (1992). Peter Paul Rubens 1577-1640 Selbstbildnis und Selbstverständnis. In, *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei* (pp. 103- 120). Köln: Verlag Locher.
- Nagiyeve, Ferhad (1997). Hatman. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 16, 484- 485. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Naki, Emrah (2021). 1571 İnebahtı Muharebesi'nin İspanya, Portekiz ve Safevî İlişkilerine Etkisi. *450. Yılı Münasebetiyle İnebahtı Deniz Savaşı Semineri Program & Özet Kitapçığı*, 18- 19. 7 Ekim 2021. İstanbul Üniversitesi Tarih Araştırma Merkezi.
- Naksali Gürsoy, Emine (Eylül 2006). Anadolu'nun Ayak Sesleri. *National Geographic Türkiye*, 65, 192- 198.
- Nante, Nicola, Azzolini, Elena, Troiano, Gianmarco, Serafini, Andrea (2016). History and Medicine: ex voto as a tool for health and epidemiological surveillance. *Annali di Igiene: Medicina Preventiva e di Comunità*, 28 (1), 70- 75.
- Nayır, Zeynep (1975). *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609- 1690)*. (1. Baskı). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Necipoğlu, Gülru (1989). Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman- Hapsburg- Papal Rivalry. *The Art Bulletin*, 71 (3), 401- 427.
- Necipoğlu, Gülru (2006). *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. (Çev. Ruşen Sezer). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

- Necipoglu, Gülru (2012). Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations With Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople. *Muqarnas*, 29, 1- 81.
- Nefedova, Olga (ed.) (2010a). *A Journey into the World of the Ottomans The Catalogue*. Milano: Skira.
- Nefedova, Olga (2010b). Orientalism: Past, Present and Future. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (pp. 30-89). Milano: Skira.
- Nefedova, Olga (2010c). The Art and Life of Jean Baptiste Vanmour. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (pp. 90- 153). Milano: Skira.
- Nefedova, Olga (2010d). The Influence of Jean-Baptiste Vanmour's Art on the Works of European Artists. In, *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)* (205- 225). Milano: Skira.
- Nemlioğlu Koca, Yasemin (2017). 18. Yüzyılda Karadeniz'de Rus Deniz Ticareti ve Osmanlı Devleti'ne Etkileri. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 23, 83- 106.
- Nemlioğlu, Candan, Olbak Mazak, Ferda (2009). İstanbul Lalesi'nin Türk ve Batı Kültürüne Etkisi. 7. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler IV İstanbul'da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik*, 5- 10 Ekim 2009, 577-610. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.
- Nichols, Tom (1999). *Tintoretto Tradition and Identity*. London: Reaktion Books.
- Nicholson, Kathleen (2003). Practicing Portraiture: Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier. In, *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-century Europe* (pp. 64- 90). (ed. Melissa Hyde, Jennifer Milam). Farnham: Ashgate.
- Nicolaas, E., Sint (2011). From Sultan to Swindler: Seven Portraits from Cornelis Calkoen's Series of 'Turkish Paintings'. *The Rijksmuseum Bulletin*, 59 (1), 33-57.
- Nicolaas, E., Sint, Bull, Duncan, Renda, Günsel, İrepoğlu, Gül (2003). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean- Baptiste Vanmour*. (1. Baskı). İstanbul: Koç Kitaplığı Yayınları.
- Nijman, Jan, Shin, Michael, Muller, O., Peter (2020). *Geography: Realms, Regions, and Concepts*. New Jersey: Wiley.
- Norihide, Mori (2012). The Image and the Real: A Consideration of Sartre's Early Views on Art. *The Japanese Society of Aesthetics*, 16, 11- 24.
- Nowakowski, Zdzislaw (2007). *Grafika Prasowa w XIX Wieku*. Kornik: Biblioteka Kórnicka PAN.
- Nowgorodowa, Eleonora (1980). *Alte Kunst der Mongolei*. Leipzig: E. A. Seemann Verlag.
- O' Leary, De Lacy (1951). Al-Hallaj. *Philosophy East and West*, 1 (1), 56- 62. Hawaii: University of Hawaii Press.

- O' Loughlin, Katrina (2018). *Women, Writing and Travel in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O' Quinn, Daniel (2019). *Engaging the Ottoman Empire Vexed Mediations, 1690-1815*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- O'Meara, Ryan (2011). *Clever Dog: Life Lessons From the World's Most Successful Animal*. Dorchester: Veloce Publishing Limited.
- O'Neill, P., John (ed.) (1984). *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Oberer, Angela (2020). *The Life and Work of Rosalba Carriera (1673- 1757): The Queen of Pastel (Visual and Material Culture, 1300- 1700)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ocakoğlu, Nuran (2018a). Geleneksel Dokumalarımızdan Kutnu Kumaşının Giysi Tasarımında Kullanılması. *İdil Dergisi*, 7 (52), 1585- 1592.
- Ocakoğlu, Nuran (2018b). Osmanlı Sarayı Kadın Giysileri ve Günümüz Giysi Tasarımına Bir Uyarılama. *Ulakbilge*, 6 (30), 1537- 1548.
- O'Donoghue, Diane (2020). On Dangerous Ground: Freud's Visual Cultures of the Unconscious. *Psychoanalysis and History*, 22 (2), 241- 246.
- Ok, Meltem (2015). Tasarım ve Süsleme Ögeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8 (16), 70- 85.
- Ok, Meltem (2016a). Giyilebilir Sanat Bağlamında 'Ruff Yaka'. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 16, 65- 73.
- Ok, Meltem (2016b). Rönesans Dönemi Ruff Yakanın Günümüz Modasına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13), 235- 250.
- Okumuş, Ruveyda (Kasım 2016). İstanbul Konaklarında Düğün Merasimlerindeki İncelikler. *İnsan ve Hayat Dergisi*, 10- 13.
- Oldfield, David (1992). *Later Flemish Paintings in the National Gallery of Ireland: The Seventeenth to Nineteenth Centuries*. Dublin: National Gallery of Ireland.
- Ollinger- Zinque Gisèle, Leen, Frederik ve Davidson, T., Barnard (1998). *Magritte 1898-1967*. (Çev. T. Barnard Davidson, Ted Alkins ve Margaret Clarke). New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Olyaei, B., Razi (2018). 17. Yüzyılda Avrupa Görsel Sanat Eserlerinin İran'ın Geleneksel Resmine Etkisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 27, 217- 274.
- Onol, Tuğba, Ayas (Nisan 2015). Reflections on Kant's View of the Imagination. *Ideas y Valores*, 64 (157), 53- 69.
- Oral, Mustafa (2004). Türkoloji Tarihinde 1926 Bakû Türkiyat Kongresi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 17, 107- 129.
- Oran, Adil (2011). Balonları Daha İyi Tanımaya Çalışmak: Balon Tanımları, Modelleri ve Lale Çılgınlığı Örneği. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 151- 161.
- Oran, Baskın (1988). *Atatürk Milliyetçiliği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Ormesson, Linda (1978). *Jacobean Iron-on Transfer Patterns: 24 Authentic Embroidery Motifs*. New York: Dover Publications, Inc.
- Ortaylı, İlber (2008a). *Avrupa ve Biz*. (18. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2008b). *Osmanlı Sarayında Hayat*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Ovacık, Zübeyir (2016). İbn Sina ve Descartes’da Zihnin Kendini İdraki Olarak Ben İdraki. *EKEV Akademi Dergisi*, 20 (66), 713- 728
- Owens, Samantha, Reul, M., Barbara, Stockigt, B., Janice (ed.) (2015). *Music At German Courts, 1715- 1760 Changing Artistic Priorities*. New York: Boydell & Brewer Ltd.
- Ögel, Bahaeddin (1948). Türk Kılıcının Menşe ve Tekamülü Hakkında. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 6 (5), 431- 460.
- Ökeli, Hande (ed.) (2017). Kahvenin Tarihi. *Yeni Fikirler* (Kahve Hakkında Her Şey Özel Sayısı), 2, 46- 55.
- Öktem İşözen, Oylum (2014). *Emel Aksoy Osmanlı Kıyafetleri Müze Evi*. İstanbul: D. Köy Tasarım Ltd. Şti.
- Önalp, Ertuğrul (2001). 1560 Cerbe Deniz Zaferi ve Cerbe Kalesi’nin Fethi. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 12 (12), 173- 218.
- Önalp, Ertuğrul (2016). İspanyol Yazarı Vincente Blasco İbanezde Türk İmajı. İçinde, *Dünyada Türk İmgesi*. (ss. 259- 266). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öncel, Mısra (ed.) (2004). *Sanat Akımlarına Yön Veren Resim, Heykel ve Mimari Yapıtları Resim ve Heykelin Öyküsü*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Öndeş, Osman (2015). 1565 Büyük Kuşatma ya da Son Kuşatma. 2. *Turgut Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Uluslararası Sempozyumu I*, 1- 4 Kasım 2013, Bodrum, 202- 219.
- Öndeş, Osman ve Makzume, Erol (2000). *Jean Baptiste Vanmour Lale Devri Ressamı*. (1. Baskı). İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Öney, Gönül (2007). *Beylikler Devri Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Örenç, A., Fuat (2006). *Yakın Dönem Tarihimizde Rodos ve Oniki Ada*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Örenç, F., Ali (2019). Kalyoncu. *TDV İslam Ansiklopedisi, Ek- 2*, 10- 13. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öz, İlban (1984). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı. *Sanat Dünyamız*, 29, 2- 5.
- Öz, Tahsin (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri II*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özakıncı, Cengiz (2014). Bilimsel Gerçeğe Karşı Kör İnanç: 1720’de Türkiye’den İngiltere’ye Götürülen Buluş: Çiçek Aşısı ve Batı’da ‘Aşı Karşıtları Derneği’: Anti- Vaccination League. *Bütün Dünya Dergisi*, 5, 45- 50.
- Özaydın, Abdülkerim, Bozkurt, Nebi (1997). Harem. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 16, 132- 135. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Özcan Demir, Nilüfer (2003). Osmanlı Devletinde Harem Kurumu. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (28), 77- 87.
- Özcan, Abdülkadir (2001). Karlofça. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 24, 504- 507. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, Abdülkadir (2003). Mehmed IV. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 28, 414- 418. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, Aylın (2020). Osmanlı Devleti'nde Deliler ile Lehistan Askerleri Hussarlar'ın Giyim-Kuşamlarının İncelenmesi. *Antropoloji*, 39, 110- 122.
- Özcan, Nurgül (2019). Türk Sosyo-Kültürel Hayatına Fesin Yansıması Bağlamında Antepli Aynî'nin Divanında Fes. *İnsan& İnsan*, 6 (22), 831- 851.
- Özdem, Filiz (haz.) (2009). *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul II*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özdemir, Mehmet (2000). Avrupa'da Dünden Bugüne Müslüman İmajı ve Bazı Fiili Neticeleri. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 13 (2), 174- 177.
- Özden, H., Ömer (1996). *İbn-i Sina- Descartes: Metafizik Bir Karşılaştırma*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özdoğan, Yahya, Işık, Nermin (2008). Geleneksel Türk Mutfağında Şerbet. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı I*, 1059- 1077. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Özel, Ayşe (2003). Nigari. *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu VI*, 19, 312- 317. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özensoy, A., Utku (2019). 15. ve 16. Yüzyıllarda Sömürgecilik Hareketleri, Fiyat Devrimi ve Sömürgecilik İdeolojisi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 5 (3), 819- 834.
- Özkan Sarılı, Safiye (2019). Nargile Kullanımında Riskler, Tehditler ve Önleyici Yaklaşımlar. *Sağlık Bilimlerinde İleri Araştırmalar Dergisi*, 2 (3), 105- 114.
- Özkan, A. Rafet (2007). Avrupa'da Türk İmajı. *Atatürk Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler I (A-J)*, 25- 27 Nisan 2007, Erzurum, 799- 808.
- Özkan, Nevin (2006). Pietro Della Valle, Osmanlı Topraklarında Bir İtalyan Gezgin (Roma 1586- 1652) Pietro Della Valle- Onyedinci Yüzyıla Ait Bir Not Defterinin İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46 (1), 1- 16.
- Özkan, S., Hilmi (2010). *Köprülü Amcazade Hüseyin Paşa (1644- 1702)*. Vezirköprü: Vezirköprü Belediyesi.
- Öznülür, Hüseyin (2019). Yüksek Rönesanstan Çağdaş Döneme, Figürün Mekan İçerisindeki Konumu. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ESBDER)*, 12 (1), 160- 176.
- Özsu, A. Can (2015). 18.yüzyıl'da Osmanlı Devleti'nde İsviçreli Bir Ressam; Jean-Étienne Liotard. *Haber Podium İsviçre'ye Özel Aktüel ve Kültürel Dergi*, (30), 8- 9.

- Öztuna, Yılmaz (2006). Akıncı. *Tarih ve Politika Ansiklopedisi*, 17. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Öztürk, Fatma ve Öz, Ceren (2019). 18. yy Avrupa Sahne Sanatları Kostüm Tasarımlarında Turquerie Akımının Etkileri ve Bir Örnek Uygulama. *Güzel Sanatlar Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler*, 57- 89. Ankara: Gece Akademi.
- Öztürk, Y., Nuri (1997). *Aşk ve Hak Şehidi Hallâc-ı Mansûr ve Eseri*. (4. Baskı). İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Öztürk, Y., Nuri (2011). *Enel Hak İsyanı Hallac-ı Mansur (Darağacında Miraç) I*. (1. Baskı). İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Pakalın, Z., Mehmet (1993a). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pakalın, Z., Mehmet (1993b). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pakalın, Z., Mehmet (1993c). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Palmer, L., Allison (2019). *Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture*. London: Rowman& Littlefield.
- Palmer, L., Jennifer (2014). The Princess Served By Slaves: Making Race Visible Through Portraiture in Eighteenth- Century France. *Gender & History*, 26 (2), 242- 262.
- Parry, Graham and Macandrew Hugh (1997). John Talman Letter- Book. *The Volume of the Walpole Society*, (59), 3- 179.
- Partington, F., Charles (ed.) (1838). *The British Cyclopedia of Biography: Containing the Lives of Distinguished Men of All Ages and Countries with Portraits, Residences, Autographs and Monuments II*. London: W. Orr.
- Paston, George (1903). *George Romney*. London: Methuen& Co.
- Peçevi İbrahim Efendi (1981). *Peçevi Tarihi I*. (1. Baskı). (haz. Bekir Sıtkı Baykal). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Pedani, M., Pia (2013). Una piccola Venezia- Küçük bir Venedik. In, *Il Palazzo di Venezia a Istanbul e i Suoi Antichi Abitanti- İstanbul'daki Venedik Sarayı ve Eski Yaşayanları* (ss.19- 34). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Percival, Melissa (2012). *Fragonard and the Fantasy Figure Painting the Imagination*. New York: Routledge Taylor& Francis Group.
- Perdahcı, Nurcan (2010). Rönesans Resim Sanatında Lorenzo Lotto ve Uşak Halıları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (2), 306- 322.
- Perdahcı, Nurcan (2011). XVI- XVIII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı'nda Uşak Halıları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 275- 291.
- Petroviç, Djurdjica (1975). Fire-arms in the Balkans on the Eve of and After Ottoman Conquests of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In, *War*

- Technology and Society in the Middle East* (pp. 186- 187). London: Oxford University Press.
- Petschek, Peter, Gass, Siegfried (ed.) (2012). *Constructing Shadows: Pergolas, Pavilions, Tents, Cables, and Plants*. Basel: Birkhäuser.
- Pfanner, Toni (2004). Military uniforms and the law of war. *International Review of the Red Cross (IRRC)*, 86 (853), 93- 124.
- Pfeiffer Taş, Şule (2019). Maria Theresia Döneminde Türk İmgesi: Sanat, Politika, Propaganda. *Hacettepe Üniversitesi 16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Özetler Kataloğu*, Ekim 2019, Ankara, 284- 287.
- Pfisterer, Ulrich (2018). *The Sistine Chapel: Paradise in Rome*. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Phillips, E., March (1901). *Pintoricchio*. London: George Bell & Sons.
- Piaget, Jean (1952). *The Origin of Intelligence in the Child*. (Çev. Margaret Cook). New York: International Universities Press.
- Piccinelli, Roberta (2014). The Position of Artists at the Gonzaga Court (1587-1707). In, *The Court Artists in Seventeenth-Century Italy* (pp. 167- 198). (ed. Elena Fumagalli, Raffaella Morselli). Roma: Viella.
- Pilbeam, Mavis (2015). *Jean- Etienne Liotard exh. cat*. London: Royal Academy of Arts.
- Pilkington, Matthew (1840). *A General Dictionary of Painters; Containing Memories of the Lives and Works of the Most Eminent Professors of the Art of Painting*. London: Thomas Tegg.
- Pinto, Karen ve Khazeni, Arash (Şubat 2016). Reviewed Work: Sky Blue Stone: The Turquoise Trade in World History by Khazeni Arash. *Review of Middle East Studies*, 50 (1), 99- 101.
- Pirgon, Yüksel (2014). Osmanlı Dönemi Mehteran- ı Tabl- ı Alem Teşkilatına Genel Bir Bakış, *Akademik Bakış Dergisi*, 42, 1- 22.
- Platon, (2001). *Devlet*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pohl, C., Ferdinand (2012). *Joseph Haydn*. Augsburg Altenmünster: Jazzybee Verlag.
- Pointon, Marcia (2001). ‘Surrounded with Brilliants’: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England. *The Art Bulletin*, 83 (1), 48- 71.
- Polat, Nusret (2015). Kültürel Bir Karşılaşma: II. Mehmed ve Bellini. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 6, 33- 37.
- Polatçı, Türkan (2011). Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris Sefaretnamesi'nin Önemi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 249- 263.
- Polo, Marco (1958). *The Travels of Marco Polo*. (Çev. Ronald Latham). London: Penguin Books.

- Ponty, M., Maurice (2012). *Göz ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Porter, E., James (1986). This Is Not a Review of Foucault's This Is Not a Pipe. *Rhetoric Review*, 4 (2), 210- 219. Oxford: Taylor & Francis Ltd.
- Pound, Ezra (2004). İmajizm Üzerine. *Kitap-lık Dergisi*, 74, 93- 94.
- Pouqueville, François (1826). *Voyage de la Grèce*. Paris: Firmin Didot.
- Poyraz, Hakan (2014). Adlandırmanın Doğası ve Adların Nesnesine Uygunluğu Ekseninde Doğalcılık- Uzlaşmacılık Tartışması. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (7), 226- 242.
- Prinz, Wolfram (1973). The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting. *The Art Bulletin*, 55 (3), 410- 428.
- Proimos, V., Constantinos (2018). Forgiveness and Forgiving in Rembrandt's Return of the Prodigal Son (c. 1668). *SAJAH*, 33 (4), 38- 44.
- Pryor, Felix (2003). *Elizabeth I: Her Life in Letters*. Los Angeles: University of California Press.
- Puychevrier, M., Sylvain (2010). *Le Peintre Etienne Jeaurat : Essai Historique Et Biographique Sur Cet Artiste (1862) Broché*. Montana: Kessinger Publishing.
- Querengässer, Alexander (2020). *1719 Hochzeit des Jahrhunderts Festkultur am Dresdner Hof*. Markkleeberg: Sax- Verlag.
- Quiviger, François (2010). *The Sensory World of Italian Renaissance Art*. London: Reaktion Books.
- Raat, J., P., Alexander (2010). *The Life of Governor Joan Gideon Loten (1710-1789): A Personal History of a Dutch Virtuoso*. Hilversum: Verloren Publishers.
- Radvánszky, Béla (1986). *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században II*. Budapest: Helikon.
- Rastovic, Milos (11/ 2013). Kant's Understanding of the Imagination in Critique of Pure Reason. *E-LOGOS Electronic Journal for Philosophy*, 20 (1), 1- 13.
- Ray, John (2018). *A Collection of Curious Travels and Voyages: Containing Dr. Leonhart Rauwolf's Journey Into the Eastern Countries, viz. Syria, Palestine, or the Holy Land, Armenia, Mesopotamia, Assyria, Chaldea, Etc*. London: Forgotten Books.
- Reddaway, W., Fiddian (1969). *Frederick The Great and the Rise of Prussia*. New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Redford, Bruce (2008). *Dilettanti The Antic And The Antique In Eighteenth- Century England*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum and the Getty Research Institute.
- Redgrave, Richard ve Redgrave, Samuel (1981). *A Century of British Painters*. New York: A Phaidon Book Cornell University Press.

- Rees, Abraham (1743- 1825 ed.). *The Cyclopaedia: or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature XVI*. Philadelphia: S. F. Bradford and Murray, Fairman and Co.
- Reeves- Smyth, Terence (2015). Without Rival in our Metropolitan County'- The History of Luttrellstown Demesne, Co. Dublin. *Northern Ireland Heritage Gardens Trust Occasional Paper*, 4, 1- 35.
- Refik, Ahmed (2006). *Fatih ve Bellini*. (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Renda, Günsel (1978). Türk Ressamı Diye Anılan Jean Etienne Liotard. *Sanat Dünyamız*. 13, 12- 21.
- Renda, Günsel (1985). Avrupa Sanatında Türk Modası. *Sanat Üzerine*. 3, 39- 50. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Renda, Günsel (1988). 1911 Turquerie Sergisi Üzerine. *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 71- 80. İstanbul: Sandoz Yayınları.
- Renda, Günsel (1989). İsveç'te Türklerle İlgili Eserler I: Bibi Şatosu Koleksiyonu. *Kültür ve Sanat*, 4, 30- 36.
- Renda, Günsel (1998). 17. Yüzyıldan Bir Grup Kıyafet Albümü. *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri*, 153- 178. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği.
- Renda, Günsel (2003). Vanmour ve İstanbul'da Yaşam. İçinde, *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean- Baptiste Vanmour* (ss. 41- 71). (Yazarlar: Eveline Sint Nicolaas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu). İstanbul: Koç Kitaplığı Yayınları.
- Renda, Günsel (2005). 17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa: Değişen İmgeler. İçinde, *17. Yüzyıl Avrupasında Türk İmajı* (ss. 49- 55). İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Renda, Günsel (Aralık 2006). The Ottoman Empire and Europe: Cultural Encounters. *Foundation for Science Technology and Civilisation*, 622, 2- 24.
- Reyhanlı Gandjei, Tülay (1989). Nicolas de Nicolay'ın Türkiye Seyahatnâmesi ve Desenleri. *Erdem*, 5 (14), 571- 617.
- Reynolds, Joshua (1985). *Sir Joshua Reynolds, 1723-1792: Galeries nationales du Grand Palais, 7 octobre-16 décembre, Paris, 1985 : Royal Academy of Arts, Londres, 16 janvier- 30 mars 1986*. (ed. David Mannings, Nicholas Penny, Galeries nationales du Grand Palais, Royal Academy of Arts). Paris: Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Rıfat, Oktay (1999). *Bütün Şiirleri- I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Ricci, Giovanni (2005). *Türk Saplantısı Yeniçağ Avrupasında Korku, Nefret ve Sevgi*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Rice, Eric (Ocak 1999). Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670- 1824. *Journal of Musicological Research*, 19 (1), 41- 48.

- Rice, T. Talbot (1965). *Ancient Arts of Central Asia*. London: Thames and Hudson.
- Richards, S., Louise (Nisan 1965). Rembrandt: Chiaroscuro and the Etchings. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52 (4), 106- 111.
- Richter M., Louise (1913). *Chantilly in History and Art*. London: John Murray.
- Rifat, Mehmet (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Rifat, Mehmet (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler I*. (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Rifat, Mehmet (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, Samih, Kıbrıs, Barış, Akkoyunlu, Begüm (ed.) (2010). *İmparatorluktan Portreler Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*. (3. Baskı). (Danışmanlar: Günsel Renda ve Zeynep İnankur). İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı.
- Roberts- Jones, Philippe (Aralık 1977). Rubens: Power and Life. *Journal of the Royal Society of Arts*, 126 (5257), 22- 39.
- Roberts, W. (1907). *Sir William Beechey. R. A.*, London: Duckworth and Co., New York: Charles Scribner's Sons.
- Rodger, N., A., M. (1993). *The Insatiable Earl: A Life of John Montagu, Fourth Earl of Sandwich, 1718-1792*. London: HarperCollins.
- Roethlisberger, Marcel (1985). Jean- Etienne Liotard as a Painter of Still Lifes. *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13, 109- 120.
- Roethlisberger, Marcel ve Loche, Renée (2008). *Liotard. Catalogue, Sources et Correspondance II*. Doornspijk: Davaco Publishers.
- Rogal, J., Samuel (ed.) (2002). *The Rushton M. Dorman, Esq. Library Sale Catalogue 1886 The Study of the Dispersal of a Nineteenth- Century American Private Library I*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Roman, Nino (2013). Un'artista Sacilese Del' 700 Felicita Sartori. *Insieme con judicia*, 21 (62), 35- 36.
- Rosand, David (Haziran 1966). Rubens Drawings. *The Art Bulletin*, 48 (2), 235- 247.
- Rosen, Mark (2008). The Medici Grand Duchy and Rubens's First Trip to Spain: A New Document. *Our Holland 121*, 2 (3), 147- 152.
- Rosenfeld, A., Jo (2004). Reviewed Work: The Speckled Monster: A Historical Tale of Battling Smallpox by Jennifer Lee Carrell. *BMJ: British Medical Journal*, 328 (7433), 233.
- Roux, J., Paul (1982). La Coupe. In, *Etudes D'iconographie Islamique. Quelques Objets Numineux des Turcs et des Mongols (Cahiers Turcica)* (pp. 83- 107). Leuven: Peeters Publishers.
- Roux, J., Paul, (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Rowell, S., Christopher (1994). *Cambridge Studies in Medieval Life & Thought Lithuania Ascending A Pagan Empire Within East- Central Europe, 1295- 1345*. New York: Cambridge University Press.

- Ruano, E., Urbain (2017). The Négligé in Eighteenth–Century French Portraiture. *The Journal of Dress History*, 1 (1), 92- 99.
- Ruggio, Thomas, Germano, Thomas (2017). *Peter Paul Rubens and the Flemish 17th Century Masterworks from the Arnold & Seena Davis Collection*. New York: Iona College, Brother Kenneth Chapman Gallery, Iona College Arts Center.
- Ruoff, Eeva (2011). Turquerie in the West-European Landscape Gardens in the 18th and in the Early 19th Centuries. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi (TÜBA- KED)*, 9, 171- 179.
- Rüstem, Ünver (2019). *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth- Century Istanbul*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rüstemova, Afag (2015). Hümanist Fikirler ve Mülâhazalar; Tarih ve Çağdaşlık. *Karadeniz*, 28, 11- 17.
- Rzeplińska, Maria (1994). The Divine Wisdom of Michelangelo in ‘The Creation of Adam’. *Artibus et Historiae*, 15 (29), 181- 187.
- Sağlık, Esra (2021). Dinamik, Kırılgan ve Güçlü: Güncel Sanatta ‘Çizgi’yi Geçen Kadınlar. *Akdeniz Sanat*, 15 (27), 9- 20.
- Sağol, Gülden (2003). Ayakkabı Kelimelerinde Anlam Değişmeleri. İçinde, *Ayakkabı Kitabı* (ss. 19- 33). (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- Said, Edward (2000). *Oryantalizm Eleştirileri*. (Çev. İslam Özkan, Süleyman Şahin ve Şenay Özden). İstanbul: İlkbahar Yayınevi.
- Sakisian, Armenag (1925). Djem Sultan et les Fresques de Pinturicchio. *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*, 263, 81- 91.
- Saltuk, Secda (1993). *Arkeoloji Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sammern, Romana (2016). Woman in bed by Matthew William Peters (1742–1814) Titian, Reynolds and a painted revenge. *The British Art Journal*, 16 (3), 20- 31.
- San, İnci (1979a). Yaratıcılık, İki Düşünme Biçim, ve Çocuğun Yaratıcı Eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 176- 190.
- San, İnci (1979b). *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*. (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- San, İnci (2008). *Sanat ve Eğitim Yaratıcılık Temel Sanat Kavramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sani, Bernardina (1991). Rosalba Carriera’s ‘Young Lady with a Parrot. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 17 (1), 74- 87, 95.
- Saraç, Tahsin (1992). *Büyük Fransızca- Türkçe Sözlük.(Grand Dictionnaire Français- Turc)*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Sartre, J., Paul (2009). *İmgelem*. (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scalini, Mario (2004). Sultan Giysileriyle Ferdinando II de’ Medici (1610- 1670). İçinde, *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi Sergi Kataloğu* (ss. 120- 121). İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

- Schenk, Richard (2011). The Life of Study and the Common Good. *Dominican Studies Journal Centennial Edition*, 23- 34. Ohio: Ohio Dominican University.
- Schmidt- Jones, Catherine (2013). Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1 (1), 196- 222.
- Schroeder, William (2004). Balthasar Denner (1685- 1749): Portrait Artist. *Mennonite Historian*, 30 (1), 1- 2.
- Schuon, Frithjof (1997). *The Eye of the Heart: Metaphysics, Cosmology, Spiritual Life*. Indiana: World Wisdom Books.
- Schwartz, Gary (1985). Rembrandt's David and Mephiboseth: A Forgotten Subject from Vondel. In, *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective* (pp. 166- 174). New York: Abaris Books.
- Schwartz, Gary (2013). The Sherleys and the Shah Persia as the Skates in a Rogue's Gambit. In, *The fascination of Persia: The Persian-European dialogue in seventeenth-century art & contemporary art of Teheran (sergi kataloğu)* (pp. 78- 320). (ed. Axel Langer). Zurich: Scheidegger & Spiess.
- Schwobel, Robert (1967). *The Shadow of the Crescent: Renaissance Image of the Turks 1453-1517*. Nieuwkoop: B. de Graaf.
- Scorza, Rick (2012). Vasari's Lepanto Frescoes: 'Apparati', Medals, Prints and the Celebration of Victory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 141- 200.
- Scott, Katie (2005). Framing Ambition: The Interior Politics of Mme. De Pompadour. *Art History*, 28 (2), 248- 290.
- Segal, Sam, Alen, Klara (2020). *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century I*. Leiden, Boston: Brill Hes& De Graaf.
- Selânikî Mustafa Efendi (1999). *Tarih-i Selânikî (1003-1008/1595-1600) I*. (2. Baskı). (haz. Mehmet İpşirli). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Selçuk, Bahir (2008). Yunus Emre'de Bakma ve Görme Biçimleri. *Aksaray Üniversitesi I.Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 8- 10 Ekim 2008, 116- 124. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Yayınları.
- Seljuq, Affan (1996). *European Fine Arts and the Muslim World*. Karachi: Area Study Centre for Europe, University of Karachi.
- Selwyn, George ve Jesse, J., Heneage (1882). *George Selwyn and His Contemporaries; with Memoirs and Notes I*. London: Bickers& Son.
- Serdar, Murat (2019). Medici Ailesi: Floransa'da Bir Ailenin Yükseliş Öyküsü. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 14 (2), 655- 668.
- Sevüktekin Apak, Melek, Onat Gündüz, Filiz, Öztürk Eray, Fatma (1997). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shaghoul, Yousef (2007). The Analytic Study on İbn Sina's Suspended Man and Descartes' Cogito. *Maqalat Wa Barrasiha*, 40 (83), 47- 65.

- Shakespeare, William (1992). *IV. Henry*. (Çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, William (1999). *Macbeth*. (Çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, William (2007). *III. Richard*. (Çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shawe- Taylor, Desmond (2009). *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*. London: Royal Collection Publications.
- Shea, H., William (1982). Nabonidus, Belshazzar and The Book of Daniel: An Update. *Andrews University Seminary Studies*, 20 (2), 133- 149.
- Shelley, Marjorie (2011). Painting in the Dry Manner: The Flourishing of Pastels in 18th- Century Europe. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 68 (4), 4- 56.
- Sheppard, F., H., W. (ed.) (1960). The Haymarket Opera House. *Survey of London St. James Westminster Part 1*, (29- 30), 223- 250.
- Sherrill, H., Charles (2019). *Bir Elçiden Gazi Mustafa Kemal Tercüman 1001 Temel Eser 23*. (Çev. Alp Ilgaz). İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Signell, Karl (Mayıs 1968). Boomings, Jinglyngs and Clangings: Turkish Influences in Western Music. *Music Educators Journal*, 54 (9), 39- 40.
- Simon, Robin (2001). Reynolds and the double-entendre: The Society of Dilettanti portraits *The British Art Journal*, 3 (1), 69- 77.
- Sims, Eleanor (1988). Hans Ludwig Kuefstein's Turkish Figures. In, *At the Sublime Portre: Ambassadors to the Ottoman Empire (1550- 1800)* (pp. 37- 39). London: Hazlitt, Gooden& Fox.
- Simsarlar, Neşe (2010). Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul; Nam- ı Diğer Aşk. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, 10, 141- 143.
- Slotsgaard, T., Louise (2014). An investigation of the Painting Technique in portraits by Jens Juel. In, *Studying 18th Century Paintings and Works of Art on Paper*. (pp. 46- 57). (ed. Helen Evans ve Kimberley Muir). Londra: Archetype Publications.
- Smentek, Kristel (2010). Looking East Jean- Etienne Liotard, the Turkish Painter. *Ars Orientalis*. 39, 85- 112.
- Smith, Alden (2018). Pius Aeneas Redux: Pius II, Enea Silvio Piccolomini. *Pan Rivista di Filologia Latina*, 7, 150- 161.
- Smith, G., Bonnie (ed.) (2008). *The Oxford Encyclopedia of Women in World History I*. New York: Oxford University Press.
- Snow, Edward (1994). *A Study of Vermeer Revised and Enlarged Edition*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sonbert Warren (2015). Alfred Hitchcock, Master of Morality. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 56 (1), 200- 203.

- Soysal, M., Enes (2010). Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 42, 209- 239.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü Resim- Heykel- Mimarlık Geleneksel Türk Sanatları- Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Splawski, Piotr (2013). *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885- 1939)*. London: University of the Arts.
- Spohn, Margret (1996). *Her Şey Türk İşi (Almanların Türkler Hakkında 500 Yıllık (Ön) Yargıları*. (1. Baskı). (Çev. Leyla Serdaroglu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sprague, N., Abbie (2002). The British Tempera Revival: A return to Craftsmanship. *The British Art Journal*, 3 (3), 66- 74.
- Stadlen, Peter (Ocak 1963). Turkish Delight. *The Musical Times*, 104 (1439), 33.
- Stankiewicz, Aleksander (2020). Bitwa pod Lepanto' Tomasza Dolabelli z kaplicy różańcowej przy kościele poddominikańskim w Poznaniu. *Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie Seminare Poszukiwania naukowe*, 41 (3), 141- 158.
- Starkey, Janet (2019). Sources of inspiration: Jean-Baptiste Vanmour and other artist-travellers in Ottoman Lands. In, *Journeys Erased By Time The rediscovered footprints of travellers in Egypt and the Near East* (pp. 189- 261). Oxford: Archaeopress Publishind Ltd.
- Stein, Perrin (1994). Madame de Pompadour and the Harem Imagery at Bellevue. *Gazette des Beaux Arts*, 78, 29- 45.
- Stein, Perrin (1996). Amédée Van Loo's Costume turc: The French Sultana. *The Art Bulletin*, 78 (3), 417- 438.
- Stein, Perrin (1997). *Exoticism as Metaphor: "turquerie" in Eighteenth Century French Art*. New York: New York University.
- Stein, Perrin, Holmes, M., Tavener (1999). *Eighteenth- Century French Drawings in New York Collections*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Steuerwald, Karl (1984). *Deutsch- Türkisches Wörterbuch (Almanca Türkçe Sözlük)*. İstanbul: Özkur Ofset.
- Steyn, Carol (2009). A survey of George Frideric Handel's life, music and selected portraits with and without his wig: a contribution to the celebration of the Handel year. *SAJAH*, 24 (3), 79- 103.
- Stone, A. F. M., Stone, W. D. (2002). Lady Mary Wortley Montagu: Medical and Religious Controversy following Her Introduction of Smallpox Inoculation. *Journal of Medical Biography*, 10 (4), 232- 236.
- Strathern, Paul (2003). *The Medici: Godfathers of the Renaissance*. London: Vintage Books.
- Stroebe, L., Lilian (1920). The Real Knowledge of a Foreign Country. *The Modern Language Journal*, 5 (2), 93- 101.

- Strong, Roy (1969). *The English Icon: Elizabethan and Jacobean portraiture*. London: Paul Mellon Foundation for British Art, New York: Pantheon Books.
- Strong, Roy (1993). The Surface of Reality: William Larkin. *Franco Maria Ricci (FMR)*, 61, 65- 76.
- Strzępowicz, Anna, Łyskowski, Mikolaj, Ziętek, Jerzy, Tomecka-Suchoń, Sylwia (2018). Detection of Unknown Crypts under the Floor in the Holy Trinity Church (Dominican Monastery) in Krakow, Poland. *E3S Web of Conferences*, 35 (14), 1- 8.
- Subaşı, Ebru (2018). Sivas Düğünlerinde ‘Gelin Hamamı’na ‘Gelin Bohçası’ Hazırlama Geleneği. *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 13, 37-45.
- Suckale, Robert (2002). *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies From the Gothic to the Present Day*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen.
- Summers, Della (yön.) (1997). Image. *Longman Dictionary of Contemporary English*. (5. Baskı). Essex: Longman Group Dictionaries.
- Sund, Judy (2014). Middleman: Antoine Watteau and Les Charmes de la Vie. *The Art Bulletin*, 91 (1), 59- 82.
- Suzuki, Hideaki (ed.) (2016). *Abolitions as a Global Experience*. Singapore: National University of Singapore Press.
- Sümer, Faruk (1954). Eski Türk Erkeklerinde Kıyafet ve Küpe Takma Adetlerine Dair Notlar. *Türk Yurdu*, 238, 367- 369.
- Sümer, Faruk (Ekim 1984). Anadolu’da Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, 32, 44- 51.
- Süslü, Özden (2002). Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklularında Giyim ve Kuşam. İçinde, *Türkler 7*. (ss. 776). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Swan, Claudia (2013). Lost in Translation: Exoticism in Early Modern Holland. In, *Art in Iran and Europe in the 17th Century: Exchange and Reception* (pp. 100-116). Zurich: Museum Rietberg.
- Sweetman, John (1987). *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500- 1920*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szafranek, Marta (2019). About a brave king, a clever soldier and ... coffee with honey and milk. *Polonika Institute W Kulturę*. (Çev. Malgo Dzierugo). Mayıs (Özel) Sayısı, 44- 48.
- Şahbaz, Mehibe (2019). *Osmanlı Askeri Teşkilatında Deli Ocağı*. Adıyaman: İKSAD Publishing House.
- Şahin, Derya ve İnanan, Filiz (2017). Arkeopark- Osmanlı Lüleleri Osmanlı’da Tütün Keyfi. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (32), 33- 54.

- Şakar, Cemal (2012). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. (1. Baskı). İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Şakiroğlu, H., Mahmut (1993). Cem Sultan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 283- 284. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şakiroğlu, H., Mahmut (1996). Frenk. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 13, 197- 199. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şehitoğlu, Nuray (2020). Ankara Etnografya Müzesindeki Üç Ahşap Kahve Soğutucusu. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi (Asbider)*, 7 (19), 93- 109.
- Şehsuvaroğlu, Haluk (1986). Boğaziçi'ne Dair. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.
- Şenlen, Sıla (2007). Rönesans Dönemi Osmanlı Tiyatrosunda Osmanlı Türkler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (1), 131- 139.
- Şenli, Burhanettin (2018). Karlofça Barış Antlaşması ve Günümüze Etkileri. *XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, 9- 11 Mayıs 2018, Konya, 359- 366.
- Şenyurt, Oya, Gülser, Zeynep (2019). İki Oda Arasından Yönetim Merkezine: Bir Mimarlık Terimi Olarak 'Mabeyn. *Avrasya Terim Dergisi*, 7 (1), 18- 25.
- Şirin, İbrahim (2009). *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*. Ankara: Lotus Yayınevi.
- Tákáts, Sándor (1926). *Magyar Nagyasszonyok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Tamer, Cahide (2001). *Amcazade Yalısı ve Manzumesi Onarımları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Tanıdı, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanrıdağlı, Gülzade (2000). Uygur Kültüründe Saç Örgüleri ve Anlamları. *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14, 47- 53.
- Tarım Ertuğ, Zeynep (2009). Sorguç. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 37, 378- 380. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Taş, Hülya (2017). Kaybolmakta Olan Bir Maddi Kültür Geleneği: Bursa'da Takunyacılık. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6 (4), 2579- 2596.
- Taubert, Johannes (2015). *Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conversation*. (ed. Michele D. Marincola). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Tavernier, J., Baptiste (2006). *Tavernier Seyahatnamesi Stefanos Yerasimos'un Anısına*. (1. Baskı). (Çevi. Teoman Tunçdoğan). İstanbul: Kitap yayınevi.
- Taylor, R., Vickerman (1887). *Anecdote Eboracenses: Yorkshire Anecdotes; Or Remarkable Incidents in the Lives of Celebrated Yorkshire Men and Women II*. London: Whittaker & Co.
- Taylor, Richard (haz.) (1832). *Library of the Fine Arts or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture and Engraving III*. London: M. Arnold.

- TDK (Türk Dil Kurumu) (1998a). *Türkçe Sözlük I (A- J)*. (haz. İsmail Parlatır, Nevzat Gözaydın, Hamza Zülfikar, Belgin Tezcan Aksu, Seyfullah Türkmen, Yaşar Yılmaz). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (Türk Dil Kurumu) (1998b). *Türkçe Sözlük II (K- Z)*. (haz. İsmail Parlatır, Nevzat Gözaydın, Hamza Zülfikar, Belgin Tezcan Aksu, Seyfullah Türkmen, Yaşar Yılmaz). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, K., Hakan (2014). Türk- İslam Sanatında Tesbih Üzerine Notlar. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9 (10), 1009- 1018.
- Tekinalp, Ş., Pelin (Haziran 2014). Geleneğin Devamı: Bahriyeli Ressam Hüseyin Hüsnü Tengüz'ün Kıyafet Albümü. *Edebiyat Fakültesi Dergisi (EFD)*, 31(1), 207- 220.
- Temir, Şebnem (2000). Tarihsel Süreç İçinde Dantel. *Öneri Dergisi*, 3 (13), 65- 68.
- Teply, Karl (1979). *Die kaiserliche Grossbotschaft an Sultan Murad IV. im jahre 1628. Das Freiherrn Hans Ludwig von Kuefsteins Fahrt zur Hohen Pforte*. Wien: Verlag A. Schendl.
- Teply, Karl (1980). *Die Einführung des Kaffees in Wien: Georg Franz Koltschitzky, Johannes Diodato, Isaak de Luca (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte)*. Wien: Kommissionsverlag Jugend und Volk.
- Tez, Zeki (2015). *Avrupa'da Türk İzi Oryantalizm ve "Turquerie"*. (1. Baskı). İstanbul: Hayykitap.
- Tezcan, Hülya (1995). Fes. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 12, 415- 416. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tezcan, Hülya (2003). Sarayın Mineleri/ Kürkün Saltanatı: Osmanlı Sultanlarının Tutkusu Kürkün Saraydan Halka Uzanan Gelişimi. *Antik Sanat Dergisi*, 74, 63- 70.
- Tezcan, Mehmet (2009). Orta Asya'da ve Oğuz Türklerinde Küpe Takma Geleneğinde İndo- İran Kültürü Tesirleri. İçinde, *Beden Kitabı* (ss. 417- 428). (ed. Emine Gürsoy Naskali, Aylin Koç). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Thaly, Kálmán (1873). *Késmárki Thököly Imre Naplói, Leveleskönyvei, és Egyéb Emlékezetes Írásai II*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Theilig, Stephan (2011). The Change of Imaging the Ottomans in the Context of the Turkish Wars from the 16th to 18th Century. *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 1- 10.
- Thesander, Marianne (1997). *The Feminine Ideal*. Londra: Reaktion Books.
- Thévenot, Jean (2009). *Thevenot Seyehatnamesi*. (1. Baskı). (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Thompson, B., Arthur (1865). *The Victoria History of England From the Landing of Julius Caesar, B. C. 54, to the Marriage of H. R. H. Albert Edward, Prince of Wales, A. D. 1863*. London: Routledge, Warne.

- Thompson, James, Fahy, Everett (1989- 1990). Jean- Baptiste Greuze. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 47 (3), 1+ 3- 52.
- Thompson, Jason (ed.). (2002). *Egyptian Encounters*. New York, Cairo: The American University in Cairo Press.
- Thompson, N., S., Elbert (1917). The Discourses of Sir Joshua Reynolds. *Modern Language Association*, 32 (3), 339- 366.
- Thornton, Lynne (1994). *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris: ACR Poche Couleur.
- Tıǧlıoǧlu Kapıcı, Dilek (2020). Küçük Tataristan'da Cizvitler: Kırım Hanlığı'nda Fransız Cizvit Misyonunun Kuruluşu (1706). *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 33, 247- 272.
- Tillerot, Isabelle (2011). Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the Recueil Jullienne. *Getty Research Journal*, 3, 33- 52.
- Timbs, John and Gunn, Alexander (t.y.). *Abbeys, Castles and Ancient Halls of England and Wales Their Legendary Lore and Popular History III North*. London: Frederick Warne and Co.
- Timuçin, Afşar (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timur, Taner (1994). *Osmanlı Kimliği*. (2. Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Toichkin, Denis, Khorasani, M., Manouchehr (2016). The Development of the Karabela Hilt on Swords and Sabers: A Comparative Study. *GLADIUS Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, 36, 181- 197.
- Tokatlı, Atilla (1973). *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Toledo, Paulino (1990). İnebahtı: Dünya Egemenliği İçin Akdeniz'de Yapılan Son Deniz Savaşı. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 6 (18), 861- 876.
- Tomkiewicz, Władysław (1951). Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki*, 13 (1), 55- 94.
- Tomkiewicz, Władysław (1959). *Dolabella*. Warszawa: Arkady.
- Tonguç, Aslihan (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlemesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5 (9), 193- 216.
- Toplu, Şebnem (2011). *Fiction Unbound: Bernardine Evaristo*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.
- Toros, Taha (1998). *Kahvenin Öyküsü*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Toruk, Ferruh (2006). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koğuşu. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, 5, 167- 188.
- Tournay- Theodotou, Petra (2011). Reconfigurations of 'home as a mythic place of desire': Bernardine Evaristo's Soul Tourists. In, *Projections of Paradise* (pp. 105- 121). Leiden: Brill.
- Treasure, Geoffrey (2003). *The Making of Modern Europe, 1648- 1780*. London, New York: Routledge Taylor& Francis Group.

- Tsigakou, Fani- Maria, Moraitou, Mina (2016). *Σχέδια της Οθωμανικής Κωνσταντινούπολης (Drawings of Ottoman İstanbul)*. Atina: Benaki Müzesi.
- Tuğlacı, Pars (1984). *Büyük Türkçe- Fransızca Sözlük*. İstanbul: Anka Ofset.
- Turan, A., Nezihi (1999). Mahremiyetin Muhafızları Darüssaade Ağaları. *Osmanlı Araştırmaları XIX*, 123- 148. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Turan, Osman (2006). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkuresi Tarihi: Türk Dünya Nizamının Milli, İslami ve İnsani Esasları*. İstanbul: Ötüken.
- Turan, Şerafettin (1992). Barbaros Hayreddin Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5, 65- 67. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Turani, Adnan (1997). *Dünya Sanat Tarihi*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turhal, Abdullah (2011). *Osmanlı'nın Muhteşem Süvarileri*. (1. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Turhan, Vahit (1949). *Chaucer*. İstanbul: Üçler Basımevi.
- Turner, Jane (ed.) (1998). *The Dictionary of Art XIX*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Tükel, Uşun, Yüzgüller Arsal, Serap (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Tülüçü, Süleyman (2007). Binbir Gece [Masalları] (R. A. Nicholson'dan Çeviri). *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27, 307- 313.
- Tümer, Günay (1993). Cizvitler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8, 40- 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tvrtković, R., George (2020). Our Lady of Victory or Our Lady of Beauty?: The Virgin Mary in Early Modern Dominican and Jesuit Approaches to Islam. *Journal of Jesuit Studies*, 7(3), 403- 416.
- Uçar, Gülsün (2017). 17. Yüzyıl Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Kadını. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, 1 (1), 100- 110.
- Uğurlu, Kamil (1998). *Orhun Anıtları*. Ankara: Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları.
- Ukers, H., William (2009). *All About Coffee*. New York: The Tea and Coffee Trade Journal Company.
- Uludağ, Süleyman (1997). Hallac-ı Mansur. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 15, 377- 381. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uluerler, Sıtkı (2018). Coğrafi Keşifler ve Avrupa'nın Yayılması. İçinde, *Yeni ve Yakın Çağ Tarihi*. (ss. 45- 78.). (ed. Selim Hilmi Özkan). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Uluyağcı, Canan (2007). Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5 (1), 217- 224.
- Umar, Bilge (1998). *Türkiye Halkının Orta Çağ Tarihi Türkiye Türkleri Ulusunun Oluşması*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Unat, F. Reşit (1968). *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Uzunçarşılı, İ., Hakkı (2014). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*. (4. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Üçer, İ., Halil (2017). *İbni Sina Felsefesinde Suret, Cevher ve Varlık*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Ünal, M. Fatih (Aralık 2016). Mütefekkir. *Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3(6), 379- 398.
- Ünver, Süheyl (1958). *Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünver, Süheyl (1963). *Türkiye’de Kahve Kahvehaneler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ünver, Süheyl (1970). *Ressam Şehit Hasan Rıza Hayatı ve Resimleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünver, Süheyl, Eldem, S., Hakkı (1970). *Amucazade Hüseyin Paşa Yalısı*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Ürer, Harun (2010). Osmanlı’da Kahve/ Kahvehane Kültürü ve Salihli’den Bir Kahvehane Örneği ‘Himaye-i Etfal’. *Sanat Tarihi Dergisi*, 19 (2), 1- 26.
- Üstar Oğuz, Esra (2013). *The Turquoise Ripple: Life Changing Journeys in ‘Unified Consciousness’ Rippling Out From the Land of Rumi*. Bloomington, Indiana: Balboa Press.
- Üstünipek, Şeyda (2006). 18. ve 19. Yüzyıllarda Seyahatname ve Resimlerde Mevlevilik. *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyum Bildirileri*, 25- 28 Mayıs 2006, 577- 588. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Van De Wetering, Ernst (2016). *Rembrandt The Painter Thinking*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van der Goes, I., F., Teresa (2020). Un ‘No’ Por Respuesta, No Fue Suficiente. *Revista de la Facultad de Medicina de la UNAM*, 63 (2), 56- 58.
- Van Driem, L., George (2019). *The Tale of Tea: A Comprehensive History of Tea from Prehistoric Times to the Present Day*. Leiden, Boston: Brill.
- Van Luttervelt, R. (1958). *De ‘Turkse’ Schilderijen Van J. B. Vanmour En Zijn School: de Verzameling Van Cornelis Calkoen, Ambassadeur Bij de Hoge Porte, 1725- 1743*. Leuven, België: Peeters Publishing.
- Van Mour, Jean- Baptiste (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour’un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: İ.B.B Kültür A.Ş.
- Van Thiel, J. J., Pieter (1976). *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam : a completely illustrated catalogue*. Amsterdam: Rijksmuseum Gary Schwartz.
- Vanpée, Janie (1988). Jean- Baptiste Greuze: The Drama of Looking. *L’ Esprit Créateur*, 28 (4), 46- 68.
- Varlık Şentürk, Leyla (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Vasary, Istvan (1995). Türkçe At ve Atçılık Terimlerinin Rusça'ya Tesiri. İçinde, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. (ss. 34- 45). (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Resim Matbaacılık.
- Veenstra, R. Jan (1998). *Magic and Divination at the Courts of Burgundy and France Text and Context of Laurens Pignon's Contre Les Devineurs (1411)*. Leiden: Brill.
- Végh, Ferenc (2019). A Hungarian- Croatian Aristocrat from a New Perspective. Military Career of Péter Zrínyi/ Petar Zrinski (1621- 1671). *Specimina Nova Pars Prima. Sectio Mediaevalis*, 10, 137- 158.
- Vella, M., Theresa (2012). *The paintings of the Order of St John in Malta : Hospitaller art collections and patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Bristol, Bristol.
- Vercelloni, Matteo, Vercelloni, Virgilio, Gallo, Paola (2010). *Inventing the Garden*. (Çev. David Stanton). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Vidic, Ksenija, Wherry, Chris, Kangal, Selmin, Aldemir, Ayşe, Arcan, Belma (haz.) (2005). *17. Yüzyıl Avrupasında Türk İmajı*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Voltaire, F., Arouet (1994). *Kandid Ya Da İyimserlik*. (Çev. Server Tanilli). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Von Waldner Oberkirch, H., Louise (1852). *Memoirs of the Baroness D' Oberkirch Contess de Montbrison III*. London: Colburn and Co. Publishers.
- Vural Kara, Sergül, Aslan, Erdinç (2015). Molieré'in L'avare Eseri Işığında Tiyatro Metinleri Çevirilerinin Dil Kullanımları Açısından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (36), 267- 273.
- Wagner, Peter (2008). *The Ruin and the Sketch in the Eighteenth Century*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Waissenberger, Robert (1984). *Schausammlung, Historisches Museum der Stadt Wien*. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien.
- Walker- Meikle, K., Fiona (2013). *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*. Michigan: ProQuest.
- Walker, Richard (1999). Henry Bone's Pencil Drawings in the National Portrait Gallery. *The Volume of the Walpole Society*, 61, 305- 367.
- Walsh, Linda (2017). *A Guide to Eighteenth- Century Art*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Walthal, Anne (ed.) (2008). *Servants of the Dynasty: Palace Women in World History*. California: University of California Press.
- Wang, Ni (2011). A Comparison of Chinese and British Tea Culture. *Asian Culture and History*, 3 (2), 13- 18.
- Watanabe- O'Kelly, Helen (2002). *Court Culture in Dresden From Renaissance to Baroque*. New York: Palgrave.

- Watkin, David, Hewat- Jaboor, Philip, vd. (2008). *Thomas Hope: Regency Designer*. New Heaven, Londra: Yale University Press (for) The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture.
- Watson, F., J., B. (1969). Two Venetian Portraits of the Young Pretender: Rosalba Carriera and Francesco Guardi. *The Burlington Magazine*, 111 (795), 333- 337.
- Waugh, Norah (2015). *Corsets and Crinolines*. New York: Routledge.
- Webb, Nigel, Webb, Caroline (2008). *The Earl and His Butler in Constantinople The Secret Diary of an English Servant Among the Ottomans*. London: I. B. Tauris.
- Weber, Caroline (2006). *Queen of Fashion What Marie Antoinette Wore to the Revolution*. New York: Henry Holt and Company.
- Webster, Richard (2006). *Magical Symbols of Love & Romance*. Woodbury: Llewellyn Publications.
- Wehle, B., Harry (1949). An Unfinished Tintoretto Explained. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, 7, 173- 180.
- Weil, Jonathan (1983). Review: A Philosophical Plaint in Paint. *ETC: A Review of General Semantics*, 40 (1), 124- 126. New York: Institute of General Semantics.
- Weinreb, Ben, Hibbert, Christopher, Keay, Julia, Keay, John (2008). *The London Encyclopaedia*. London: Macmillan Limited.
- Weißenhofer, Anselm (1923). Martin de Meytens und der Wiener Hof. *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 4, 45.
- Wile Aaron (2014). Watteau, Reverie and Selfhood. *The Art Bulletin*, 96 (3), 319- 337.
- Wilhelmsen, Ann Lie (2015). Masquerade The History of Costume Balls and Fancy Dress. *The Official Journal of the United Federation of Doll Clubs Doll News*, 1- 6.
- Wilkinson, P., Richard (2008). *The Concise Thesaurus of Traditional English Metaphors*. London and New York: Routledge.
- Williams, H., Noel (1909). *A Rose of Savoy, Marie Adelaide of Savoy, duchesse de Bourgogne, Mother of Louis XV*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Williams, Haydn (2015). 18. *Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, Jr, H., W. (1937). A Concert Champêtre by Pater. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 32 (6), 148- 151.
- Williams, Victoria (2017). Name Days, Catholic and Orthodox and Slava, Serbian Orthodox. In, *Celebrating Life Customs around the World From Baby Showers to Funerals I, Birth and Childhood* (pp. 241- 244). California: ABC- CLIO, LLC.
- Wilson, Bee (2010). *Sandwich A Global History*. London: Reaktion Books.
- Wilson, Gillian, Cohen, D., Harris, Ronfort, J., Nérée, Augarde, Jean-Dominique, Friess, Peter (1996). *European Clocks in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

- Wimmer, C., Alexander (2011). Das Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten. *Zandera*, 26 (1), 29- 40.
- Wintermute, Alan (2001). Reviewed Work: Watteau and His World. French Drawing from 1700 to 1750 [Exhibition Catalogue]. *Master Drawings*, 39 (3), 334- 337.
- Witt Library (ed) (1995). *A Checklist of Painters, C1200-1994 Represented in the Witt Library, Courtauld Institute of Art, London*. (Second Edition). London: Mansell Publishing Limited.
- Wood, Michael, Cole, Bruce, Gealt, Adelheid (1989). *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post Modernism*. New York: Simon& Schuster Paperbacks.
- Wornum, R., Nicholson (1864). *The Epochs of Painting: A Biographical and Critical Essay on Painting and Painters of All Times and Many Places*. London: Chapman and Hall.
- Worthington, David (2012). *British and Irish Experiences and Impressions of Central Europe, c.1560–1688*. London, New York: Routledge Taylor& Francis Group.
- Wölfflin, Heinrich (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wright- Correll, Arlene (2007). *How To Create Art Without Knowing How To Draw A Straight Line*. Munfordville, Kentucky: Publications Trade Resources Unlimited.
- Wrightsman, Jayne (2005). *The Wrightsman Pictures*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Wundram, Manfred, Walter, F., Ingo (ed.) (2008). *Rönesans*. (Çev. Selva Suman). Köln ve İstanbul: Taschen GmbH ve Remzi Kitabevi ortak yayını.
- Würflinger, Christoph (2020). Symbolic Communication in Habsburg- Ottoman Diplomatic Relations. The Grand Embassy of Johann Rudolf Schmid Zum Schwarzenhorn (1650- 51). *Legatio The Journal for Renaissance and Early Modern Diplomatic Studies*, 4, 95- 122.
- Yağmur, Ömer (2016). Mohaç Esiri Bartholomeus Georgievichs'in Türklerle İlgili Bir Kitabı: De Turcarum Moribus Epitome (1553). *Uluslararası Türkçe'nin Batılı Elçileri Sempozyumu Bildirileri*, 5- 6 Kasım 2012, Ankara, 201- 216.
- Yalap, Hakan (2017). Klasik Türk Edebiyatı Işığında Edebiyat ve Kültür Tarihimizde Kahve ve Kahvehaneler. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), 1907- 1930.
- Yaldır, Hülya (2009). İbn Sina (Avicenna) and René Descartes on the Faculty of Imagination. *British Journal for the History of Philosophy*, 17 (2), 247- 278.
- Yalt, A., Rıza (1971). *Grand Dictionnaire François-Turc (Fransızca- Türkçe Büyük Sözlük)*. İstanbul: Ararat Yayınevi.

- Yamaguchi, Mika (2012). 'Italian Influence in the Composition of Rubens' Early Self-Portraits with Friends. *Athens ATINER'S Conference Paper Series*, 73, 5-16.
- Yamashita, Kazumasa (ed.). (1997). Reviewed Work: Chizu No Bunkashi, a Cultural History of Maps and Charts in the World and Japan by Kazutaka Unno. *Imago Mundi*, 49, 169- 170.
- Yaramış, Ahmet (2007). Mısır'da İngiliz Sömürgecilik Anlayışı: Cromer Örneği (1883- 1907). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2), 121-130.
- Yavuz, Ercan (1990). Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslimlerin Giyim, Mesken ve Davranış Hukuku. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, 0 (1), 117- 125.
- Yavuz, Mehmet (Çev.) (2013). Bereket Zade Çeşmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (25), 565- 576.
- Yayla, Yavuz (2019). Feodalizmden Kapitalizme Geçiş: Robert Brenner ve Siyasal Birikim. *Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 107- 119.
- Yeager-Crasselt, Lara (2020). Man in Oriental Costume (possibly the Old Testament Patriarch Dan). *The Leiden Collection Online Catalogue*, 2- 22. (<https://www.theleidencollection.com/artwork/man-in-oriental-costume-possibly-the-old-testament-patriarch-dan/>). Erişim tarihi: 18. 03 2021.
- Yener, Faruk (1957). *Ünlü Operalar*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Yeniaras, Orhan (2017). *Aşkın Miracı Hallac-ı Mansur*. (1. Baskı). Ankara: Panama Yayıncılık.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. (1993). Sanatta Osmanlı İmparatorluğu, Fransa Etkileşimi. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Bildirileri*, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, 57- 68.
- Yerasimos, Stefanos (1991). *Les Voyageurs Dans L'Empire Ottoman (XIV-XVI Siècles): Bibliographie, Itinéraires Et Inventaire Des Lieux Habités*. Ankara: Imprimerie De La Société Turque D'histoire.
- Yerasimos, Stefanos (2012). *Bir Allame-i Cihan Stefanos Yerasimos (1942- 2005) II. Cilt*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Yeşilmen, Gökhan (2018). Osmanlı Devleti'nin Fas Siyaseti Üzerine Bir Değerlendirme. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 2 (2), 107- 121.
- Yetkin, S., Kemal (2007). *Bütün Eserleri I Büyük Ressamlar*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yetkin, Şerare (1974). *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yıldırım, Cemal (2000). *Çağdaş Felsefe Sözlüğü: Terimler- Öğretiler- Filozoflar*. (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Yıldırım, Filiz (2021). Mühimme Defterleri'ne Göre Osmanlı Devleti'nde Şarap. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31 (1), 495- 514.
- Yıldırım, Leyla, Erdem İşmal, Özlenen (2009). Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie Etkisinin Tekstil Baskıcılığındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 3, 31- 36.
- Yıldırım, Şeniz (2013/1). İbni Sina ve Descartes'in Bilgi Anlayışları Bakımından Karşılaştırılması I. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 97- 129.
- Yıldız, Murat (2011). Türk Sivil Mimarisinin En Eski Yapılarından Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın Tarihi Serüveni. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Mecmuası*, 21, 395- 433.
- Yıldız, Netice (2002). İngiliz Yaşamında Türk İmgesi ve Etkileri. İçinde, *Türkler 11* (ss. 921- 933). (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yıldız, Ramazan (2009). Avusturya'da Ermeni Diasporası. *Ermeni Araştırmaları*, 33-34, 153- 182.
- Yılmaz, Ahmet ve Toraman, Ali (2020). Türk Kültüründe At Kuyruğu Bağlama ve Kesme Geleneği Üzerine Bazı Tetkikler. *History Studies International Journal of History*, 12 (3), 745- 763.
- Yılmaz, Burhan (2018). Batı Resim Sanatında Tüfek. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 8 (4), 615- 626.
- Yılmaz, Gülgün (2009). *Tezgahtan Tuvale Onyedinci Yüzyıl Hollanda ve Flaman Resminde Osmanlı Halıları*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, Meliha, Canbolat, Cihan (2019). François Boucher'in Eserlerinde Çin Kültürünün Etkisi. *Humanitas*, 7 (13), 22- 35.
- Yılmaz, Ö., Güzin (2014). *Elçiye Zeval Olmaz. 16.-18. Yüzyıllarda Osmanlı'da Yabancı Elçiler*. (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yirmisekiz Mehmet Çelebi (2006). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyhatnamesi*. (haz. Şevket Rado). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yonan, E., Michael (2011). *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*. Pensilvanya: The Pennsylvania State University Press.
- Young, Michael (1991). *Predella of Difference*. New York: Blum Helman.
- Young, Peter, Holmes, Richard (1999). *The English Civil War: A Military History of Three Civil Wars, 1642-51*. Stansted: Wordsworth Editions.
- Young, T., Cuyler (2017). *Near Eastern Culture and Society*. New Jersey: Princeton University Press.
- Yücel, Erdem (1966). Değerli Bir Vezirden Kalabilen Eserler: Amcazade Hüseyin Paşa ve Mimari Eserleri. *Tarih Konuşuyor*, 6 (34), 2830- 2833.
- Yücel, Erdem (1969). Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı. *Turizm*, 12 (95), 20- 21.

- Yüksel, Mehmet (2011). İslamofobinin Tarihsel Temellerine Bir Bakış Oryantalizm ya da Batı ve Öteki. *İslamofobi Kolektif Bir Korkunun Anatomisi Sempozyum Tebliğleri*, 18- 19 Kasım 2011, Sivas, 103- 116.
- Yürekli, Tülay (2020). İslamlaşma Sürecinde Türk Halk Kültüründe Cariyelik. *Dini Araştırmalar*, 23 (59), 309- 320.
- Zalman, Sandra (2012). Secret Agency: Magritte at MoMA in the 1960s. *Art Journal*, 71 (2), 100- 113. New York: College Art Association.
- Zell, Michael (2002). *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century*. Amsterdam: University of California Press.
- Zweig, Stefan (2013). *Marie Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi Biyografi*. (Çev.Tevfik Turan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Żygulski, Zdzisław (1964). Lisowczyk Rembrandta (Studium Ubioru I Uzbrojenia). *Biuletyn Historii Sztuki*, 26 (2), 83- 111.
- Żygulski, Zdzisław (1988). *Odsiecz Wiedenska 1683*. Warsaw: Krajowa Agencja Wydawnicza.

İnternet Kaynakları

- <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/31734-Gouter-oriental-dans-un-pavillon-dans-un-parc-max>. (Erişim tarihi: 29. 03. 2022).
- <http://www.archiviodelacomunicazione.it/sicap/Disegni/138181/?WEB=MuseiVE>. (Erişim tarihi: 06. 02. 2022).
- <http://www.artnet.com/artists/anonymous-19/zu-den-blauen-flaschen-altwiener-kaffeehausszene-IcGTdAu794OQukelGTEkYA2>. (Erişim tarihi: 20. 08. 2020).
- <http://www.artnet.com/artists/etienne-jeaurat/the-countryman-who-sought-his-calf-sR8ECp8KJEGVtf7Za8a8jA2>. (Erişim tarihi: 11. 07. 2021).
- <http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-vanmour/haremsszenen-pair-q-E0dbSLOtBxxWoP7bGoEA2>. (Erişim tarihi: 07. 07. 2021).
- <https://art.nelson-atkins.org/objects/3567/>. (Erişim tarihi: 20. 07. 2021).
- https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;it;Mus13;48;en. (Erişim tarihi: 01.01. 2022).
- <https://www.dorotheum.com/en/1/6719055/>. (Erişim tarihi: 14. 10 2021).
- <https://www.inceviner.net/en/harem-2009.html>. (Erişim tarihi: 10. 06. 2021).
- <https://www.mutualart.com/Artist/Francois-Riviere/B44A93ED0D758971>. (Erişim tarihi: 21. 01. 2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=tQ8Ydvr8LKI>. (Erişim tarihi: 29. 10 2021).