

2024, 11(2): 362-383

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.362-383>

Makaleler (Tema)

İLETİŞİM VE SANAT EKSENİNDE LEVNÎ'NİN DİYALEKTİK İMGELERİ

Nesli Tuğban Yaban¹, Zeliha Kayahan²

Öz

İletişim ve sanat birbirini besleyen, gerek teorik gerekse uygulama alanlarındaki çalışmalarda karşılıklı olarak etkileşim içerisinde bulunan iki disiplin olarak kabul edilebilir. Felsefe ise, hâlihazırda tüm disiplinlerle organik bağı bulunan bir alandır. Bu çalışma, iletişim, sanat ve felsefenin, söz konusu etkileşimini Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılda eserler vermiş olan ünlü minyatür sanatçısı (nakkaş) Levnî'nin tasvir ettiği tek kadın ve tek erkek figürlerinden rassal olarak belirlenen bir seçki ile sanatçı (ressam) Zeliha Kayahan'ın bu figürleri kullanarak ürettiği eserleri konu almaktadır. İmgenin zamansızlığına odaklanan çalışmada yer alan tüm eserler, Türk sanat tarihi literatüründe yer alan betimsel analizlerle açıklanarak, Alman filozof ve kuramcı Walter Benjamin'in diyalektik imge kavramı bağlamında tartışılacaktır. Çalışmanın bulguları, imgelerin iletişimsel boyutunu sanatın zamansızlık kavramı bağlamında ortaya koymanın yanı sıra, görünür

¹ Nesli Tuğban Yaban, Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, nesli.yaban@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2029-6481

² Zeliha Kayahan, Doç.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, kayahan_zeliha@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9644-9715

Makalenin Geliş Tarihi: 26.09.2024 | Makalenin Kabul Tarihi: 12.12.2024

Bu makalede yer alan çağdaş resimler, akademisyen ve sanatçı Doç. Dr. Zeliha Kayahan'ın *Levnî'ye Saygı Serisi*'ne aittir. Makale, eserlerin üretim sürecindeki kavramsal perspektif ve Walter Benjamin'in 'diyalektik imge' kavramı bağlamında serimlendiği için, ikinci yazar makaleye hem sanatsal hem de kavramsal açıdan katkı vermiştir.

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2024. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

oldukları zaman dilimlerinde ait oldukları ya da izlendikleri toplumların sosyal, kültürel ve tarihsel bilincini de görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, Sanat, Diyalektik İmge, Levnî, Minyatür

LEVNI'S DIALECTICAL IMAGES ON THE AXIS OF COMMUNICATION AND ART

Abstract

Communication and art can be considered as two disciplines that raise and interact with each other in both theoretical and practical studies. On the other hand, philosophy is a field that has organic ties with all disciplines. This study examines the interaction between communication, art, and philosophy through a randomly selected selection of single female and single male figures depicted by the famous 18th-century miniature artist (nakkash) Levnî and the artworks produced by the artist (painter) Zeliha Kayahan using these figures. Focusing on the timelessness of the image, all works included in this study will be explained with descriptive analyses in Turkish art history literature and discussed in the context of the dialectical image concept of German philosopher and theorist Walter Benjamin. The findings of the study reveal the communicative dimension of images in the context of the concept of timelessness of art. In addition, they make visible the social, cultural, and historical consciousness of the societies to which they belong or are observed during the period in which they are visible.

Keywords: Communication, Art, Dialectical Image, Levnî, Miniature

Giriş

Tarihteki en eski görsel iletişim aracı ve sanat eseri özelliklerini bir arada taşıyan mağara resimleri göz önünde bulundurulduğunda, resimler yoluyla ifade etme isteğinin ve ihtiyacının yazıdan çok önce olduğu görülmektedir. Minyatür sanatı ya da minyatür resimler de tam olarak ne zaman ortaya çıktığı kesin belli olmamakla birlikte; tarihi olayların, günlük yaşamın ve önemli şahsiyetlerin ayrıntılı ve renkli tasvirleriyle tanınan kendine özgü bir resim sanatı olarak tanımlanabilir. Minyatür sanatının ortaya çıkışı, yazma kitapların içinde, açıklayıcı olması ve görsel olarak metni desteklemesi amacıyla ayrı bir kâğıt veya

parşömen üzerine yapılan ince ve detaylı, küçük boyutlu, renkli resimlere duyulan ihtiyaç sebebiyle olmuştur. Yazarların bilgiyi okuyucuya görsel metinlerle vererek daha iyi ifade edebilmesi için yapılan resimler, zamanla bir sanat anlayışı olarak benimsenmiştir.

Bu makale, Osmanlı İmparatorluğu sanat tarihinin resim sanatı özelinde en etkin eserleri olan minyatürlere odaklanmaktadır. Amaç, minyatür resimler aracılığıyla günümüze ulaşan imgelerin tarihsel süreçteki anlamsal yolculuklarını, Walter Benjamin'in diyalektik imge kavramı çerçevesinde, iletişim-sanat-felsefe bağlamında tartışmaktır. Makalede on sekizinci yüzyıl Osmanlı resim sanatı tarihinin en başarılı sanatçılarından biri olarak kabul edilen, minyatür sanatçısı (nakkaş) Levnî'nin, tek yaprak minyatürleri arasından yapılan seçki ile bu minyatürleri yeniden yorumlayarak eserlerini üreten sanatçı ve akademisyen Zeliha Kayahan'ın *Levnî'ye Saygı Serisi*'nde yer alan resimlerden oluşan seçki incelenecek ve yorumlanacaktır.

Makale kapsamında iki kez eser seçkisi oluşturulmuştur. Bunlardan ilki *Levnî'ye Saygı Serisi*'ni üretmek için seçilen eserlerdir. *Levnî'ye Saygı Serisi*, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığında bulunan *Kıyafet Albümü* (H.2164) içerisindeki Levnî imzalı kırk iki adet boy portre çalışmasından, sanatçının zihninde tasarladığı kavramsal hareket noktası ve yaratıcılığı paralelinde rassal seçilen minyatürlere oluşturulmuştur. *Levnî'ye Saygı Serisi*'nde on adet baskı resim eser bulunmaktadır. Bu eserler içerisinde makalede yer alması için seçilen eserler, renk dengesi ve figürlerin duruş pozisyonları sebebiyle yine sanatçı tarafından belirlenmiş ve eser seçkilerinin her ikisi de sanatçının öznel estetik değerleri ile eserlere bakış açısı ve yorumu doğrultusunda oluşturulmuştur.

Makalede eserleri incelenen Zeliha Kayahan, çağdaş sanat ve resim konularında eğitim almış ve baskı resim alanında uzmanlaşmış bir sanatçı ve akademisyendir. Geleneksel ve çağdaş baskı yöntemlerini kolaj ekseninde birleştiren sanatçının eserlerinde, geçmişe ait kültürel imgelerin günümüze taşınması konusundaki yaklaşımı ve uygulamaları görmek mümkündür. Şüphesiz günümüzde minyatür sanatı birçok sanatçıya ilham olmaktadır ve hâlihazırda mevcut olan minyatürlerin, tıpkıbasım baskı resim kopyalarının yapıldığı bilinmektedir. Ancak sanatçı çağdaşlarından, minyatür imgeleri yeniden yorumlarken kullandığı teknikle, resim ve sanat türünün "baskı resim" olması sebebiyle ayrılmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda, ulaşılabilen kaynaklarda çağdaş ressamlar arasında yaprak resim minyatürleri kullanarak baskı resim özelinde, kolaj niteliğinde eserler üreten başka bir sanatçıya ulaşılamamıştır. Makalede minyatür sanatına ait imgelerin, baskı resim sanat türü içerisinde uygulanarak günümüze taşınması, kültürel aktarım, yenilikçi yaklaşımlar ve imgenin diyalektiği açısından anlamlı bulunduğu için sanatçının eserleri seçilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Minyatür Sanatı

Osmanlı İmparatorluğu'nda minyatür sanatı, imparatorluğun yaşamış olduğu gelişmelere paralel olarak çeşitli aşamalardan geçmiştir. On üçüncü yüzyılın sonlarında, imparatorluğun henüz küçük bir devlet olarak kurulmasıyla eş zamanlı olarak ilk örneklerine rastlanan Osmanlı minyatürleri, özellikle on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyıla kadar kendi özgün üslubunu da yaratarak tasvir sanatı ya da kitap resimleme anlayışı çerçevesinde varlığını sürdürmüştür. Osmanlı döneminde, gelişimi sarayın desteğine bağlı olan minyatür sanatı, üç yüz yıldan fazla bir süre boyunca eserler üretmiştir. En eski Osmanlı-Türk minyatürleri, Osmanlı devletinin kuruluşundan yaklaşık 150 yıl sonra Sultan II. Mehmed'in (Fatih Sultan Mehmed) himayesinde üretilmiştir. Fatih Sultan Mehmed, İslam dünyasında, tasvirin uygun görülmemesi gereğince portre geleneği olmamasına rağmen, Batılı imparatorlara benzer biçimde kendi portresini yaptırmış ve İtalyan ressamı sarayına davet etmiştir. Eylül 1479'dan Aralık 1480'e kadar İstanbul'u ziyaret ettiğinde genç sultanın bir portresini çizdiği bilinen Venedikli Gentile Bellini (1429-1507)'nin aynı zamanda Sultan II. Mehmed'in isteğiyle Osmanlı İmparatorluğunda bulunan resamlara portre eğitimi verdiği bilinmektedir (Özel, 1999, s. 203).

Osmanlı resim sanatında, minyatürden portreciliğe ve Batılı anlamda figüratif resme geçiş süreci, Sultan II. Mehmed sonrasında, onaltıncı yüzyılda Sultan III. Murad döneminde, Osmanlı hanedanının bir bütün olarak resmedilmesi geleneğiyle başlamıştır. Osmanlı modernleşme girişimlerinin filizlenmeye başladığı on yedinci yüzyılla birlikte Batılı sanatçıların Osmanlı padişahlarının ve önemli devlet adamlarının resimlerini yaptıkları bilinmektedir. Geleneksel Osmanlı minyatür resminde portrecilik anlayışının on sekizinci yüzyıl başlarında nakkaşlar tarafından benimsenmeye ve uygulanmaya başlandığı görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat anlayışı, yalnızca bir sanat eseri üretmek, estetik unsurları ortaya koymanın yanı sıra; bir arşiv oluşturma, dokümanter nitelikte bir görsel metin üretme ve resimli tarih yazımı gibi çok yönlü niteliklerde örgütlenmiştir. Sarayın içinde yer alan ve sanatçıların oluşturduğu bu örgütsel yapıda, minyatür yapan sanatçılara nakşeden, bezeyen anlamına gelen "nakkaş", minyatürün yapıldığı ve pek çok yetenekli sanatçıları barındıran minyatür atölyelerine de "nakkaşhane" adı verilmektedir.

Osmanlı minyatürleri, genellikle padişahların, tarihi olayların, saray yaşamının ve imparatorluğun başarılarının görsel bir kaydı olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla minyatürler, toplum yaşamıyla ilgili konuların Osmanlı sanatçıları tarafından yakından ilgilendirdiğini kanıtlayan ve imparatorluğun çok yönlü ve kapsamlı dinamiklerini gözlem yeteneğiyle tasvir eden görsel arşiv belgeleri olarak değer kazanmasına sebep olmuştur. Türk İslam tasvir sanatı hakkında araştırmaları bulunan bilim insanı, araştırmacı ve yazar Metin And (2002), konularına göre Osmanlı minyatürlerini; portreler, tarihi konular, padişahların yaşam öyküleri, Topkapı Sarayı, eğlenceler, bayramlar, kutlamalar ve şenlikler, edebiyat eserleri, dinî konular, doğadan

görüntüler, kent manzaraları, günlük yaşam sahneleri, bilimsel konular, hayvan ve bitkiler çizimleri ile kadın ve erkekler olarak sınıflandırmıştır.

Osmanlı minyatür sanatının en karakteristik örnekleri on altıncı yüzyılın ikinci yarısına aittir. Bu dönemler Osmanlı minyatür sanatının klasik dönemini ve tarihi resimdeki en üretken dönemi işaret eder (Özel, 1999, s. 207). Osmanlı minyatür sanatının oluşum evresinden sonuna kadar eserler veren Sinan Bey, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Seyyid Lokman, Levnî ve Abdullah Buhari gibi nakkaşların geliştirdiği teknik ve üsluplar daha sonraki Osmanlı ve Türk sanatını etkileyerek daha geniş anlamda Türk-İslam sanatı geleneğine katkı sağlamıştır.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllar, Osmanlı İmparatorluğu için; askeri, siyasi, sosyal ve kültürel açılardan modernleşme sürecini ifade etmektedir. Bu süreçte Batı dünyası ile karşılıklı sağlanan iletişim ve etkileşim, Osmanlı resim sanatını da etkilemiş ve gerek diplomatik ilişkiler gerekse bilim, kültür ve sanat alanlarında modernleşme girişimleri doğrultusunda Avrupa'ya eğitim amaçlı heyetler gönderilmiştir. Bu süreçte İstanbul'a gelen Batılı sanatçılar aracılığıyla Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki karşılıklı ilgi de artmıştır. Bu karşılıklı etkileşimin, sanattaki yansıması, döneminin en önemli sanatçısı olarak kabul gören ressam (nakkaş) Levnî'nin eserlerinde de görülmektedir. Sanat tarihi alanında uzman akademisyen ve bilim insanı Ayla Ersoy (1991)'a göre, 18. yüzyıl minyatürlerindeki sanatsal değişimlerin ilki kompozisyonda gerçekleşmiştir. Osmanlı minyatür sanatında temel bir kural olarak benimsenen merkezi kompozisyon ilkesi, modernleşme yönelimiyle birlikte değişmiş ve dönüşmüş; kompozisyondaki birlik uyumu, dengeli ve simetrik olmayan birbirinden bağımsız ve farklı biçimlerde tasvir edilerek adeta sosyal yaşamdaki değişimi eş zamanlı olarak resim sanatına yansıtmıştır. Bu yansımayı Levnî'nin eserlerinde de görmek mümkündür. Sanat tarihi boyunca az sayıda sanatçı, yaşadığı dönemi tek başına simgeleyebilen kişilik olarak kabul görmüştür; Levnî, bu ender kimselerden biri olarak sanatı ve kişiliğiyle "Lâle Devri"ni temsil etmektedir (İrepoğlu, 1999, s. 207-208). Minyatür resim sanatı özelinde ondokuzuncu yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki son iki yüz yıllık modernleşme girişimlerinin kültür ve sanat ortamlarında da benimsenmesiyle birlikte, Batılı anlamda resim anlayışının yerleştiği ve Osmanlı minyatür sanatının neredeyse tamamen son bulduğu dönem olarak değerlendirilebilir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise, gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun gerekse onun sanat eserleri, görsel arşiv belgeleri ve tarihten günümüze görsel iletişim araçları hatta kitle iletişim araçları olan minyatürlerinin tarihe (belki de geçici olarak) karıştığı, dünya savaşları ile sınırların değiştiği, haritaların yeniden çizildiği ve yeni dünya düzeninin inşa edilmeye başlandığı görülmektedir.

Nakkaş Levnî ve Sanatı

“Yalnız görüneni değil, görünenin ardındakini de, kendi geleneği içerisinde, kendine özgü incelikle arayan ve sunan sıra dışı bir ressam”

(İrepoğlu, 1999, s. 207)

On sekizinci yüzyılın ilk yarısı Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı dünyası ile askeri, siyasi, sosyal ve kültürel iletişimin başladığı modernleşme dönemidir. Sultan III. Ahmed (1673-1736) (sal. 1703-1730)’in saltanatında Osmanlı İmparatorluğu-Avusturya savaşının 1730 yılında imzalanan Pasarofça Anlaşması ile son bulması üzerine, imparatorlukta Avrupa ile bir barış ortamı sağlanmıştır. Bu dönemde Sultan III. Ahmed’in sanata olan ilgisi ile birlikte, yenilikçi ve üretken bir kültürel ortam oluşmuştur. Bu ortam aynı zamanda, Osmanlı sanat tarihinde ilk kez dinî ve uhrevi konulardan uzaklaşıp dünyaya ait zevklerin sanatta konu edildiği bir dönemin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Lâleye duyulan ilginin fazlasıyla artmış olması da dönemin “Lâle Devri” olarak adlandırmasına sebep olmuştur (İrepoğlu, 2000, s. 378).

Lâle Devri’nde sosyal yaşamın beraberinde getirdiği bu dönüşüm, saray atölyelerinde minyatürlerle bezeli el yazması eserlerin ve resimli albümlerin de hazırlanmasına sebep olmuştur. Bu dönemin en önemli nakkaşı, “renkli, çeşitli” anlamındaki “Levnî” mahlasını kullanan (İlden, 2011, s. 1269), Abdülcelil Çelebidir (öl. 1732) (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 65). Levnî’nin adının ardından “Çelebi” unvanının kullanılması, onun okumuş, zarif, terbiyeli, saygın bir kişi, yani Osmanlı toplumunun üst katmanlarından olduğunu göstermektedir (İrepoğlu, 1999, s. 38).

Levnî sanat yaşamında, önce tezhip daha sonra bir nakkaş için önemli ve büyük bir başarı sayılan portrecilik alanında eserler vermiştir. Osmanlı süsleme sanatları, çoğunlukla çiçek, ağaç gibi bitkisel formların yer aldığı ve figüratif tasarımlara neredeyse yok denilebilecek kadar az yer veren bir anlayışa sahiptir. Kâğıt ve kitap süsleme sanatı olarak bilinen ebru sanatı, kitap sayfalarının ve levha gibi yazma eserlerin altınla süslenmesini ifade eden tezhip sanatı, soyuta yakın biçimde harflerin formlarını dönüştürerek yapılan el yazması hat sanatı (kaligrafi), insan ve hayvan gibi figürlere yer vermeden yapılmıştır. Minyatür ise bu süsleme anlayışının tam tersi olarak tamamen figüratif anlayışla üretilmiştir. Kimi zaman kitap sayfalarında yer alan minyatürlerin içerisinde insan, hayvan ve bitki formları bir arada yer almaktadır ve birer desen ya da motif olmaktan ziyade, doğrudan doğayı taklit etme (*mimesis*) anlayışı çerçevesinde üretilmişlerdir. Minyatürler sarayda padişah ve üst düzey saray yetkililerine sunulan ve bir olay ya da durumu anlatan resimlerdir. Minyatürlerde yer alan portrelerin de önemli kişiler başta olmak üzere, üretildikleri dönemin popüler sayılabilecek kişilerini de konu edindikleri görülmektedir.

Levnî'ye ait en bilinen portre eserleri, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan *Silsilename*'dir. Osman Gazi'den Sultan III. Ahmed'e kadar yirmi üç padişahı boy portre halinde betimlendiği bu albüm, Osmanlı sarayının on sekizinci yüzyılın başındaki sanat anlayışı ve beğenisiyle örtüşmektedir (İrepoğlu, 1999, s. 78). Sanat tarihi uzmanı, bilim insanı, akademisyen ve yazar Banu Mahir'e (2004) göre, Levnî bu dizi padişah portrelerinde, bir dönem İstanbul'da eserler veren Fransız ressam Jean-Baptiste Vanmour'dan etkilenmiştir. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan ve Levnî'ye ait bir diğer eser de Levnî'nin imzalı kırk iki adet boy portre (H.2164) çalışması bulunan *Kıyafet Albümü*'dür. Bu albümde ağırlıklı olarak Lâle Devri'nin şaşaalı yaşamından öne çıkan kişilerle dönemin sosyal yaşamını gösteren kadın ve erkek portreleri yer almaktadır. Sanat tarihi uzmanı, bilim insanı, akademisyen ve yazar Gül İrepoğlu'na (1999) göre, bu tek figürlerin yapılış amaçlarının belli bazı öykü kahramanlarını görselleştirmek olduğu varsayımından yola çıkılırsa, anlatılan öykülerin, padişah ve okuyucu tarafından, bir tiyatro oyununu izler gibi görsel olarak da anlaşılabilmesini sağlamak için üretildikleri sonucuna varılabilir. Levnî'nin minyatürlerini yaptığı, şair Seyyid Vehbi (?-1736) tarafından yazılan *Surnâme-i Vehbi* (TSMK, A. 3593) adlı eseri, Lâle Devri'ni en net ve detaylı şekilde belgeleyen sanat eseri olarak nitelendirilebilir. III. Ahmed'in şehzadeleri için gerçekleştirilen sünnet düğünü eğlencelerini konu alan resimli bir elyazması olan eserde Levnî, renkli şenlik sahnelerini ve coşkusunu gösterirken, önemli kişi ve olayları da tasvir etmiştir. Bu görsel sahneler dönemin sosyal ve siyasal yapısını da izleyiciyle buluşturmaktadır. Levnî'nin içinde bulunduğu aydın ortamın sağladığı özgür olanakları sanatına yansıttığı, üslup ve teknik özelliklerinin geleneksel olanın ötesine taşıdığını söylemek mümkündür. Hacim kazanmış figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da hem resimsel hem de anlamsal olarak değişir, gelişir, zenginleşir, derinleşir (İrepoğlu, 1999, s. 207).

Teknik açıdan figürlerdeki değişimden sonra renk uygulamalarında da yenilikleri deneyen Levnî, imparatorluğun kitap resimleme sanatı anlayışında bir reformist olarak kabul edilmektedir. Levnî kendisine verilen adın hakkını vermek istercesine yapıtlarında kendine özgü, kişisel renk skalasını kullanmıştır. Bu renk skalasında pastel tonlar ağırlıklıdır. Eski kullanımlarıyla anıldığında elması (kirli beyaz), limoni, koyu sarı, sümbüli, zeytuni, beneviş (menekşe rengi), gülpembe, erguvani, lal rengi, mercan rengi, leylaki, şimşek mavisi, asumani (gök mavisi), baldıncani (patlıcan rengi), sebz (yeşil sebze rengi), nefti, fıstıki, fındıki, cevizi, turuncu, duhani (duman rengi), nohudi (nohut rengi), darçını (tarçın rengi), devetüyü, kimyon rengi, nohudi jengari (bakır pası yeşili), gibi ara renkler, sanatçının severek kullandığı renklerdir (Karaca ve Nuhoğlu, 2023, s. 15).

İrepoğlu (1999, s. 11), Levnî'nin eserinde hiçbir zaman bilinçli olarak Batı sanatını taklit etmediğinden, tam aksine Osmanlı resim sanatını canlandırmaya çalışmış olduğundan bahseder. Böylece Levnî'nin sanatsal perspektifi gerek kendi çağdaşları gerekse sonraki dönemlerdeki sanatçıları etkileyerek Osmanlı resim (minyatür) sanatında yeni bir ekol meydana getirmiştir. Levnî'ye ait minyatürlerin pek çoğu İstanbul'daki Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde korunmaktadır. Tarihi önemi ve sanatsal özellikleri nedeniyle nakkaş

Levni, eserleri ve yenilikçi üslubuyla özgün değerini korumakta ve günümüz çağdaş sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Walter Benjamin'in Diyalektik İmge Kavramı

Tarih hikâyelere değil, görüntülere dönüşür.

(Benjamin, 1999, s. 476).

Diyalektik imge, görsel bir metnin anlamlandırılması aşamasında, imgenin kendine özgü dönemsel anlatım biçimi ile duysal yetkinliğini oluşturan bir kurgusal yapı olarak ifade edilebilir. Walter Benjamin (1892-1940)'in diyalektik imge kavramı ise, geçmiş, şimdi ve gelecekte var olan imgelerin ait olduğu, üretildiği, görüldüğü, üzerinde düşünüldüğü ve gelecekte üzerine yüklenebilecek her türlü bakış açısıyla (günümüzde bu bakış açısına yapay zekâyı da eklemek yanlış olmayacaktır) varlığını farklı anlamlar içererek ve üreterek sürdürmesini ifade etmektedir. Benjamin'in diyalektik imge yaklaşımına göre imgeler, yalnızca üretildikleri çağın gerçeğini yansıtmakla kalmaz aynı zamanda görünür oldukları her dönemde varlıklarıyla yeni bakma biçimleri üretebilirler. Benjamin'in, diyalektik düşüncenin, tarihin kavranışı bakımından ortaya koyduğu bu önerme; tarihi, imgeler aracılığıyla kesintilere uğratarak, onu görünür kılmaya ya da başka bir deyişle, tarihe, şimdiden bakarak görsel bir okuma yapılabilmesine olanak sağlamasıdır, nitekim bunun koşulu ise "diyalektik imgeler" aracılığıyla gerçekleşmektedir (Aslan ve Ötgün, 2019b, s. 89). ABD ve Kanada'da akademik çalışmalarını sürdüren bilim insanı ve teorisyen Thompson'a göre (2013, s. 1), Benjamin'in diyalektik imgesi daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır. Diyalektik imge, günlük yaşamın sosyal pratikleri içerisinde, içerdiği anlamların çatışma düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşır. Yani diyalektik imge, karşıt imgeler ya da tarihsel anlar, karşılaştırılmaz ama çarpışır (Rideal, 2016, s. 66). Bu nedenle diyalektik imgelerin geleneksel anlamda propaganda aracı olarak bir işlev üstlendiği söylenemez.

Tarih boyunca görsel metinler ya da onların birer parçası olarak imgelerin kendilerini en fazla ve en yoğun biçimde gösterdikleri alanlar şüphesiz iletişim ve sanat olmuştur. Görsel sanatların, tarihsel süreç içerisindeki oluşumunu, işlevini ve mantığını inceleyen sanat tarihi bilimine göre, insanlar, yeryüzünde bulunan üç boyutlu biçimleri gördükleri şekilde çizmek istemişlerdir. Çünkü üç boyutuyla gerçekmiş gibi çizilen cisimler kolaylıkla anlaşılabilir (Südor, 2000, s. 106). İmgeler de başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. İmgesel kuram çalışmaları bağlamında, imgenin zamanla canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu ve imgenin bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü -böylece konunun eskiden başkaları tarafından nasıl görüldüğünü de- anlattığı anlaşılmıştır (Berger, 1999, s. 10). Sanatçı ve akademisyen Deniz Bayav'a göre (2009), imgeler zihinsel

üretimlerdir ve tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarla şekillenirler. İmgelerin kendi kısıtları içerisinde belli bir sosyal ve kültürel ortamı işaret etmelerinin sebebi budur. İletişim ve sanatın kesiştiği noktada kendine yer edinen imgeler, sanat eserlerindeki estetik görevlerinin yanı sıra öğüt vererek, yasaklayarak, anlatarak, temsil ederek, ikna ederek ve uyarı yaparak izleyiciye rehberlik etmektedirler. Dolayısıyla imgenin diyalektiğini çözümleyebilmek için, kimi zaman karar verme süreçlerinde etkili olan, kimi zaman da bilgi verme işleviyle karşımıza çıkan imgelerin gücünden ve etkisinden söz etmek gerekir (Yücel, 2013, s. 61; Uçar, 2004, s. 31-32). İmgelerin gücü ve etkisi, bir sanat eserinin üretimi, bir yaranın sargısı, ya da bir binanın restorasyonu gibi noksansız olmasa da tatmini yüksek bir tefekkürü (düşünceyi) içerisinde barındıran yolculuğun manifestosu gibidir (Albayrak, 2020, s. 138). Bu anlamda sanat, başka türlü ulaşılması mümkün olmayan bir birliğin tanınmasına imkân verdiği için, bir felsefe paradigmasına dönüşür. Tanrı'nın üstün bir imgeleme çokluğu üretmesi ve bu yolla insanları dünyaya yerleştirmesi gibi, insani faaliyet de bu özgün yaratımın taklidi (*mimesis*) olmak zorundadır (Ferraris, 1996, s. 114).

On dokuzuncu yüzyıla kadar imge, yansıtma kuramı kapsamında ele alınmıştır. Yansıtma kuramı ya da diğer adıyla taklit kuramı (*mimesis*), dış dünyada görülen tüm varlıkların, doğada oldukları ve göründükleri şekilleriyle tasvir edilmesine dayanmaktadır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise imge artık maddesel olmaktan çıkar, anıksal yaşamın bir parçası olur. On dokuzuncu yüzyıl felsefecilerinin çoğu imgede bir kopya, az ya da çok, değiştirilemeyen, hareketsiz bir resim görmüşlerdir (Işıldak, 2008, s. 66). Benjamin'in diyalektik imge yaklaşımında da imgelerin ilk kez üretildikleri ve tarihsel süreçte içerisinde buldukları her anlamlandırılma ya da tüketim aşamasında anlık bağlamlarının yanı sıra söz konusu bağlamlarından da bağımsız olarak değerlendirilmeleri söz konusu olmaktadır; çünkü görsel metni oluşturan parçalar orijinal bir metnin parçaları değildir. Bu kırık bütünlük, yaşamın geçici yüzünü yakalayan diyalektik görüntülerden oluşan ve her seferinde tekil olan, gerçekleşmemiş bir dünyayı işaret etmektedir (Brand & Meis, 2002, s. 219). Benjamin de, bu tür felsefi-tarihsel kümelenmelerin diyalektik tartışmadan ziyade diyalektik bir imgeyle temsil edilebileceğine inanmaktadır (Buck-Morss, 1989, s. 67). Bu nedenle, imgeleri görünür oldukları her tarihsel dönemde, kendi bağlamlarında anlamlandırabilmek için, Benjamin'in diyalektik imge kavramı çerçevesinde görsel okumaya tabi tutmak önem arz etmektedir:

Olmuş olanın şimdiyle ilişkisi diyalektiktir: Diyalektik imge, ilerleme değil, aniden ortaya çıkan görüntüdür (Benjamin, 1999, s. 462). Bu nedenle, diyalektik imgeler bir albüm koleksiyonu olarak okunmalı veya görsellerden oluşan bir kolaj olarak görüntülenmelidir. Her zaman geçmişten ve bugünden anlamlar taşıyan ve ilerleyen, doğrusal bir anlatı oluşturmaktan ziyade bir çağrışım zenginliğini tetikleyen bu imgeler, yan yana getirilebilir, değiştirilebilir veya onlarla oynanabilir (Brand & Meis, 2002, s. 219). Nakkaş Levnî'nin ürettiği tek kadın ve tek erkek imgelerinden, sanatçı Zeliha Kayahan'ın oluşturduğu seçki ile yeniden yorumlanması da imgenin diyalektiği ve tarihsel iletişimsel boyutu açısından anlamlıdır.

Çağdaş Yorumlamalar: Levnî'nin Minyatürleri

On dokuzuncu yüzyılda hem sanatta Batılılaşmanın etkisiyle yağlı boya resme geçilmesi hem de yazma kitap geleneğinin son bularak matbaaya geçilmesi neticesinde minyatür sanatı sona ermiştir. Ancak özellikle 1950'lerden sonra diğer geleneksel sanatların yanında minyatürün Türk resim sanatına önemli bir etkisinin olduğu ve bunun günümüzde de devam ettiği, hatta illüstrasyonlar başta olmak üzere çizgi filmlerden kitap resimlerine kadar geniş bir alanda kendine yer bulmaya başladığı bilinmektedir (Karaca ve Nuhoğlu, 2023, s. 11). Araştırmanın bu bölümünde Zeliha Kayahan'ın Levnî'den ilham alarak yapmış olduğu eserlerinden bir seçki yer almaktadır. Sanatçının daha önce *İlyada Serisi* (2013) ve *Hayat Ağacı Serisi* (2020) gibi geçmişe dair imgeleri ve değerleri konu alan eserlerinin olduğu bilinmektedir. Sanatçının benzer bir anlayışla ürettiği *Levnî'ye Saygı Serisi*, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığında bulunan *Kıyafet Albümü* içerisinde seçtiği minyatürleri yeniden yorumladığı on adet eserden oluşmaktadır. Barındırdığı imgelerin niteliği açısından oldukça zengin olan söz konusu *Kıyafet Albümü*'nde, farklı statüdeki figürler arasında çengiler, çağalar, peykler, bostancılar, Acemler, dervişler ve Avrupalı tipler bulunmektedir. Bu figürler çoğunlukla ayakta olarak tasvir edilmiş olup, kimi zaman sarığını sararken, kimi zaman eteğini tutarken, kimi zamansa gül koklarken görülmektedirler (Renda, 1997, s. 1108). Bu makale kapsamında, *Levnî'ye Saygı Serisi*'nde yer alan on eser arasından, estetik açıdan farklı görsel anlatı diline sahip olan dört adet eser seçilmiş, aynı kavram üzerinden, benzer görsel anlatının yansımaları olan eserlerin tamamı bu nedenle makaleye dâhil edilmemiştir. Seçilen bu resimler ilgili eserde adı geçtiği şekilde; "Dâder Banû'nun Tasviridir", "Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar Civân", "Yeşil Giysili Kadın" ve "Karanfilli ve Mendilli Kadın" isimli tek figürlü minyatürlerdir. Bu minyatürlerin detaylı görsel okumalarında, konunun uzmanı tarafından yapılmış analizlerin bulunduğu birincil ve tek kaynak olduğu için Gül İrepoğlu (1999)'nun betimlemelerine yer verilmiş, görseller Türk sanat tarihi literatür taraması sonucu elde edilen bilgilerle betimsel olarak açıklanmıştır.

Her birinde farklı Levnî minyatürünün ele alındığı bu çalışmalar, baskı resim, kolaj, dijital tasarım ve elle müdahale teknikleriyle kağıt üzerine çalışılmıştır. *Levnî'ye Saygı Serisi* bir sanat çeşidi olarak minyatürü de içeriyor olması bakımından önemlidir. Çağdaş uygulamalar içerisinde çözümlenen Levnî minyatürleri yalnızca bir sanatçıyı (nakkaş) değil aynı zamanda geleneksel bir sanatın çağdaş tavrı içerisindeki yerine dair de bir açılım sunmaktadır.



Görsel 1. Levnî, "Dâder Banû'nun Tasviridir", 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H.2164, Albüm Resimleri, Yaprak 8b. (İrepoğlu, 1999, s. 182).

Görsel 2. Zeliha Kayahan, Levnî'ye Saygı Serisi - Dâder Banû, 2024, Karışık Teknik, Sanatçı Koleksiyonu.

Araştırma kapsamında ele alınan ilk eser grubu; Levnî'ye ait "Dâder Banû'nun Tasviridir" şeklinde adlandırılan (Görsel 1) minyatür ve söz konusu eserden ilham ile Zeliha Kayahan'ın yapmış olduğu çalışmadır (Görsel 2). Levnî'nin Dâder Banû Tasviridir olarak adlandırdığı minyatüründe Dâder Banû, İrepoğlu (1999) tarafından şöyle betimlenmiştir:

"Dâder" kelimesi çevresini yöneten anlamında kullanılmıştır. Karanfil koklayan yaşı geçkince ve tombul bir kadın figürü abartılı bir biçimde süslü giysisi ile gülünç bir öykü kahramanını andırmaktadır. Birbirine yaklaşan ince kaşlı ve iri badem gözlü, oldukça sert bakışlı, tombul görünümlü figürün saç tuvaleti, arkaya dönen yeşil baş örtüsünün üzerinde arkaya doğru genişleyen taç benzeri bağlanmış, drapeli gümüşlü-sırmalı oyalı pembe örtü, yüzün iki yanından arkaya doğru toplanmış incili zülüflük, incili küpeler ve sırta inen ince saç örgüleri döneminin beğenisini yansıtır. Karanfil tutan elinin baş ve serçe parmaklarındaki yüzükler, kollarındaki kalın altın bilezikler ve altın üzerine yakut ya da lâl ve incili kemer tokasıyla bağlanan, arkaya doğru incelen beyaz üzerine silme sırma ve taş bezeli kumaş görünümlü kemer ve kaftanın sırmalı şemse³ motiflerinde kumlama tekniğinde işlenen altın varak, portrenin görkemini artırmaktadır. Yarım kollu, parlak turuncu şeritli ve bulut rengi astarlı eflatun kaftanın içindeki dilimli kollu kısa safran sarısı hırka, saydam bürümcük gömlek ve pembe üzerine koyu kırmızı ve turuncu yollu şalvar modelin özenli giyimini ortaya koyar. Figürü şişmanlığı, iki yerinden açılan giysisi ve göbek üzerinde birbirine zor kavuşan kemer tokasıyla ince bir espri anlayışı içinde verilmiştir. Sol altta

³ Şemse/Şemseli: Güneş şeklinde yuvarlak ya da elips formu motif.

alışılmış imza çerçevesi olarak taç yaprakları iki yanına açılmış, ortasından tohumları çıkmış natüralist bir çiçek betimlemesi yer alır (İrepoğlu, 1999, s. 182-183).

Sanatçı Zeliha Kayahan'ın, *Levni'ye Saygı Serisi*'ne ait ilk eserinde (Görsel 2) Levni'ye ait Dâder Banû figürünü kullandığı görülmektedir. Sanatçı, eserinde figürün renk ve biçimlerine çok müdahale etmemiştir. Figürün iç elbisesi, kolları ve kemerinin altın varak ile vurgulanmasının dışında minyatür orijinal halini korumaktadır. Figürün arka planında büyük bir ağaç baskı görseli bulunmaktadır. Bu ağaç baskı görselinin halkalı biçimleri figürün elbisesinde de devam etmektedir. Köklenme ve geçmişe dair bir imge olarak değerlendirilebilecek ağacın, sanatçı tarafından bir metafor olarak daha önceki çalışmalarında da sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda sanatçı bir anlamda Dâder Banû figürünü kendi sanat dünyasına davet etmiş gibidir. Figürün renkli vurgusunun daha öne çıkması için az renk kullanılan çalışmanın bütününde siyah, beyaz ve bordo renkler görülmektedir. Teknik olarak kolaj⁴ tekniğinde yapılan çalışmada elle müdahale ve bilgisayar tasarım programları da kullanılmıştır. Eserde ağaç kütüğü görüntüsünün ortasında açılmış amorf (düzensiz) bir sayfa görüntüsü ve bu görüntünün bir kısmında biçimsel tarafı öne çıkan el yazısı bulunmaktadır. Tipografinin görsel dilinin kullanıldığı bu bölmede Levni'ye ait şiir mısraları yer almaktadır. *Levni'ye Saygı Serisi*, bu bağlamda sanatçının hem minyatürlerini hem de edebî yönünü vurgulamaktadır.



Görsel 3. Levni, "Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar Civân", 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H.2164, Albüm Resimleri, Yaprak 9a. (İrepoğlu, 1999, s. 182).

Görsel 4. Zeliha Kayahan, *Levni'ye Saygı Serisi*, 2024, Karışık Teknik, Sanatçı Koleksiyonu.

Sanatçının yeniden yorumladığı Levni'ye ait ikinci eser, "Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar Civân"dır (Görsel 3). Bu boydan portrenin yeniden yorumlandığı, *Levni'ye Saygı Serisi*'ne ait eser de "Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar

⁴ Kolaj: Çeşitli teknik ve malzemeleri bir araya getirerek ve birleştirerek yapılan sanatsal üretim biçimi.

Civân'ın yer aldığı kolaj çalışmasıdır (Görsel 4). Sanatçı bu çalışmasında, Dâder Banû Tasviri eseriyle benzer bir kompozisyon kurgulamıştır. Bu eserin, birinci eserden ayırt edici temel özelliğinin minyatür figürlerin bakış ve duruş yönleri olduğu söylenebilir. İrepoğlu (1999), Dâder Banû'nun Âşkî Tayyar Civân minyatüründeki Tayyar Civân'ı detaylı olarak şöyle betimlemiştir:

Bir elinde şarap sürahisi, bir elinde tehdit edici tavrıyla bir hançer tutan ve kendinden beklenen biçimde, geniş adımla yürürken betimlenmiş olan figür, dönemin külhani (kabadayı) tipinin canlı bir örneğidir. Geniş bir renk skalasıyla çalışılmış olan figürün yarı kapalı gözleri ve hafif çatık ayırık kaşları, geniş yüzüne bıçkınca bir ifade verir. Kırmızı tepelikli jengâri (bakır yeşili) sarığının altından gür siyah saçları alnına dökülür. Albümdeki diğer figürlerin yüzlerindeki boyaların yalın yüzeylerine karşın burada sağ kaş üzerinde, sağ göz altında ve çenede görülen belli belirsiz izler Levnî'nin portrenin kimliğine ince bir üslupla yaptığı göndermeler olmalıdır. Mor kısa hırka, yavruağzı gömlek, düşük mavi ağı şalvar, sağ omuzundan atılmış uzun, saçaklı, gümüş serpme motifli kurşuni şal, özenle işlenmiştir. Şalvarın üzerinde bileklere kadar inen eflatun deri görünümlü dizlik ise, başlı başına gösterişli bir ayrıntı zenginliği sunar: Altın ve gümüş kabaları, konçtaki yavruağzı ve yeşil şeritlere karşılık arkasındaki enine altın şeritleri, öndeki yavruağzı rengindeki aplike çiçek motifine karşılık aynı motifin yandan ayak üzerine sarkan yarımı, gerek desen, gerekse renk açısından üzerinde titizlikle durulmuş bir uyum sergiler, hatta bu özenin, modelin "kabadayı" kimliğiyle çelişerek ironik bir görünüm oluşturduğu söylenebilir. Geniş fıstıklı kemerin arasına sokulmuş, kenarından kırmızı boncuklu püskül sarkan altın enli bir hançer kını, Tayyar Civân'ın elinde kaldırdığı fildişi kabzalı hançere işaret eder. Modelin sol elindeki mavi üzerine pembe çiçek motifli, şişkin formu bir şarap sürahisi mizansenini tamamlar (İrepoğlu, 1999, s. 183-184).

İrepoğlu'nun detaylı incelemeleri ışığında Zeliha Kayahan'ın eserlerini üretirken minyatürlerin taşıdığı anlam ve özelliklerin korunması üzerine bir özen gösterdiği söylenebilir. Görsel 2'deki eserden farklı olarak Dâder Banû üzerinde kullanılan varaklar Görsel 4'te ağaç kütüğü görselindeki yarı bölmelerinde görülmektedir. Bu yaklaşım geleneksel Japon sanatındaki kintsugi⁵ tekniğini hatırlatmaktadır. Eserlerin anlam ve önemine yapılan bu atıf geçmişe duyulan saygının görsel ifadesi olarak yorumlanabilir. Önceki çalışmaya benzer renklerin kullanıldığı eser, daha dinamik bir görüntü içerisindedir. Tayyar Civân figürünün elinde şarap sürahisi (karaf) mevcut oluşturduğu eylemsel hali Zeliha Kayahan'ın çalışmasında özellikle vurgulanır bir haldedir. Dairesel formların tekrarı, izleyiciye süregelen bir eylemin devamlılığını hissettirmektedir.

⁵ Kintsugi: Japonca "altın doğrama" demek olup, saf altın gibi görünmesi amacıyla reçine ile kırık seramikleri onarma sanatı için kullanılan bir terimdir (Kanişkan, 2018, s. 164).



Görsel 5. Levnî, "Yeşil Giysili Kadın", 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H.2164, Albüm Resimleri, Yaprak 15a. (İrepoğlu, 1999, s. 182).

Görsel 6. Zeliha Kayahan, Levnî'ye Saygı Serisi, 2024, Karışık Teknik, Sanatçı Koleksiyonu.

Levnî'ye ait "Yeşil Giysili Kadın" minyatürü, sanatçının klasik figür duruşlarından birisini sergiler. İrepoğu (1999), minyatür hakkında şunları dile getirir:

Modelin çekme siyah kaşları, izleyiciye çevrili badem gözleri ve küçük ağzı, ideal bir güzeli betimler. Enine sırmalı şemse desenli dekolte yeşil entarisi, içindeki turuncu hırkası, yollu desenli bürümcük iç gömleği ile çiçek desenli nohudi şalvarı ve geleneksel sarı pabuçları, Levnî'nin yapıtlarındaki renk uyumunun örneklerindedir. Saç tuvaleti de sanatçının karakteristik yaklaşımıyla son derece ayrıntılı verilmiştir. Üçlü hotoz⁶ biçiminde bağlanmış fıstığı üzerine kırmızı, turuncu, gümüş benekli başörtüsü, iki yana zülüflerle düşen saçın üzerinde yükselirken, ucundan altın bir saç bağı ile tutturulmuş ince örgülerden oluşan siyah saçlar figürün belini aşar. Giysinin sardığı ince bel ve göbek altından bağlanan altın tokalı kumaş kemerle vurgulanan kalçalar, derin dekolte ve giysinin yer yer açılan önü, genç kadın figürünün çekiciliğini artıran unsurlar olarak belirir. Kınalı zarif parmakları, altın burma bilezikleri,

⁶ Hotoz: Eskiden kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renkte ve biçimde yapılmış küçük başlık. (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 11.09.2024).

üçlü sallantılı yakutlu küpeleri, dört sıra boncuklu gerdanlığı figürün dişiliğinin simgeleridir. Genç kadın, çiçeklere bu dönemde verilen özel önemi vurgularcasına, bir elindeki iki kırmızı karanfili hotozuna tuturmaya çalışırken, diğer elindeki gülü de aynı amaçla başına yaklaştırarak kompozisyondaki hareketi saçlar. Model, gerek saç tuvaleti, gerekse giysisiyle başkent kadın modasını sergiler (İrepoğlu, 1999, s. 196).

Zeliha Kayahan'ın Görsel 4'teki çalışması araştırma kapsamında incelenen diğer eserlerden ayrılır. Levnî'ye ait figür, renklerinden arındırılarak bilinçli bir şekilde siyah-beyaz olarak yer almaktadır. Merkezde yer alan dikey pozisyondaki dikdörtgen şeklin renkli vurgusu ön plana çıkmaktadır. Sanatçı merkezdeki kırmızı-turunculu alanı bilinçli olarak kullanmıştır. Yeşil Giysili Kadın figürünün ellerinde tuttuğu karanfil ve gül çiçeğinin kırmızısıyla merkezdeki kırmızı renk birbirini tamamlar. Çalışmanın geneli bu vurguyu bozmayacak sadelikte kurgulanmıştır. Amorf (düzensiz) dikdörtgen hattın sağ alt köşesi figür ile tamamlanmaktadır. Bölmelere ayrılan geniş alanın ince uzun sırasında Levnî'ye ait şiir mısralarından kesitler yer almaktadır. Sanatçı varak kullanımını bu çalışmasında da sürdürmüştür. Alt kısımda yer alan daire formundaki varak aynı zamanda seriye hâkim olan dinamizmi de işaret etmektedir.



Görsel 7. Levnî, "Karanfili ve Mendilli Kadın", 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H.2164, Albüm Resimleri, yaprak 19a. (İrepoğlu, 1999, s. 182).

Görsel 8. Zeliha Kayahan, Levnî'ye Saygı Serisi, 2024, Karışık Teknik, Sanatçı Koleksiyonu.

Araştırma kapsamında incelenen son eser "Karanfilli ve Mendilli Kadın"ın yer aldığı minyatürdür. İrepoğlu (1999), bu minyatürün özelliklerini de şu şekilde betimlemiştir:

Bir elinde kırmızı goncalı karanfil, diğerinde kurşuni mendil tutan kadın figürü, Levnî'nin tek figürlerinin alışılmış hafif hareketi içerisinde. Figür, yeşil başörtüsünün üzerindeki sırmalı, yavruağzı yemeninin altından omuzlara dökülen ince saç örgüleri, altın, gümüş, kırmızı ve siyah enine şemseli pembe entarisiyle dilimli uzun yavruağzı kollu yeşil hırkası, gümüş, kırmızı ve yavruağzı yollu şalvarının üzerindeki bürümcük iç entarisi, dizlerine sarkan sırmalı kuşağı, kırmızı taşlı altın tokasıyla sırmalı kemeri, zümrütlü küpeleri, altın bilezikleri ve kınalı parmaklarıyla Levnî'nin tipik güzellerindendir (İrepoğlu, 1999, s. 201).

Diğer çalışmalardan farklı olarak koyu bir zemin/fon önünde yer alan minyatür figürü, orijinal hali ile kullanılmıştır. Ancak kompozisyon bakımından, daha geleneksel bir kurgu şeması görülmektedir. Üst planda yer alan büyük hayat ağacı imgesinin, eserin bütününde, adeta kapsayıcı bir şemsiye göstergesi olarak oldukça dikkat çektiği söylenebilir. Orta kısımdaki lacivert alan Levnî'nin minyatürlerinde kullandığı renklere bir atıf olarak düşünülebilir. Bu çalışmada altın rengi, ağaç dallarında ve eserin alt kısmında yer alan tek mısıralık Levnî şiirinde görülmektedir. Bir önceki çalışmadaki varak renkli daire formu ise bu çalışmada kırmızı olarak görülmektedir.

Levnî ve Zeliha Kayahan'ın Diyalektik İmgeleri

Tarih ile bugün -ki şüphesiz bugünü yakalamanın imkânı yoktur-, geçmiş ile an arasındaki kesintisiz yolculuğa eşlik eden ve minyatür sanatı ile çağdaş sanat ekseninde üretilmiş olan araştırma kapsamındaki tüm imgelerin, tıpkı diğer imgesel üretimlerde olduğu gibi; sanatçıların yansıtma (taklit) anlayışının yanı sıra, kavramsal anlatı ile duygusal ve zihinsel yolculuklarının bir sonucu olarak üretildikleri söylenebilir. Bu noktada, imgelerin yalnızca sanatsal, iletişimsel ve felsefi boyutları ile değil, sosyoloji ve psikoloji dâhil çok farklı alanlarda, görünür oldukları tüm zaman dilimlerine ait bir temsil yarattıkları ifade edilebilir. Sanat alanında herhangi bir şeyi simgeleme ya da en belirgin özellikleriyle yansıtma olarak tanımlanabilecek temsil kavramı, iletişimsel anlamda imgeye atfedilen anlamlar düzeyinde yetersiz kalmaktadır ve bir temsil problematiği olarak değerlendirilebilir. Çünkü imge yalnızca doğrudan gösterdiği ya da işaret ettiği bir gerçeği ya da gerçekliği değil, aynı zamanda bilişsel bir süreci de ifade etmektedir. İmge kuramı ile açıklanabilecek bu süreç, bilginin, insan bilincinden bağımsız olarak ve insan bilincinin dışında bulunan nesnel gerçeklikten, insan bilincine duyular yoluyla yansıyan imgelerle oluştuğunu ileri sürer (Hançerlioğlu, 1989, s. 184). Akademisyen ve bilim insanı Halime Yücel (2013)'e göre de, imge ve gerçeklik arasında sadece temsil yönünden bir ilişki kurmaya çalışmak yetersizdir. Çünkü imge, hiç olmayan bir gerçeği de var kılabilme gücüne sahiptir ve dolayısıyla saf temsil olarak düşünülmemelidir. İmgelerle, imgelerin insan

zihninde oluşturduğu öznel gerçekler arasında her zaman tutarlı bir benzerlik, temsil ya da gerçeklik ilişkisi olmayabilir. Hatta bazen imge ve gerçeklik arasında anlamsal bir uçurum olduğu da söylenebilir. Bu noktadan hareketle Levnî ile Zeliha Kayahan'ın eserlerindeki imgelerin; imge ve gerçeklik arasında yakın bir anlam ürettiği ancak bir o kadar da imge-gerçeklik ekseninden uzak bir anlatının yansımaları oldukları söylenebilir.

Benjamin (2012)'e göre, tarih imgeler aracılığıyla tıpkı bir bitpazarı gibi, içinden yeni anlamlar üretebilecek kahramanlar, kostümler, aksesuarlar, isimler ve semboller çıkarabilir. İmgeler arasında beklenmedik yeni ilişkiler kurmak yaratıcı imgelemin işidir. Minyatür resim sanatı geleneği ile sanatçı Levnî'nin ürettiği imgelerin de üretildikleri dönemin dinamikleri çerçevesinde yaratıcı imgelem çerçevesinde tasvir edildikleri açıktır. Lâle Devri'nin birer görsel belgesi olarak değerlendirilebilecek bu minyatürlerden, dönemin kültürü, günlük yaşam pratikleri, modası, kıyafet ve saç tasarımları, kadın ve erkeklerin toplumsal rolleri ve ilişkileri gibi çok sayıda çıkarım yapabilmek mümkündür. Bu yönleriyle imgelerin, yansıtma kuramı çerçevesinde, olanı gösteren, taklit (*mimesis*) bağlamında üretildikleri söylenebilir. Ancak Levnî'nin tasvirlerinde yer alan figürler, kavramsal açıdan değerlendirildiğinde, sanatçının "özgünlük" değeri üzerinden kendini ortaya koyma ve bir değer yaratma çabasının bulunduğu ve "varlık" kavramı ile bunu ortaya koyma çabasının bulunduğu sonucu çıkarılabilir ki bu durum da yaratıcı imgelem olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada yer alan her bir figürün özgüvenli ve rahat duruşlarından, ellerinde tuttukları, çiçek, karaf ve hançer gibi alegorik simgelerden ve aynı zamanda Levnî'nin takma adı da olan çok renkli bu tasvirlerden birer bilinç ürünü olarak söz etmek mümkündür. Geleneksel anlatım biçimiyle Dâder Banû'nun Tasviri, klasik bir minyatür eseri gibi görünürken, Dâder Banû imgesinin, Osmanlı modernleşmesi etkisinde kadının toplumsal rolündeki değişim ve dönüşümü işaret ettiği, bu nedenle Levnî'nin öz güvenli bir beden diliyle imgesini izleyiciye "ben varım, buradayım ve sizin tarafınızdan izlendiğimi biliyorum" alt metniyle sunduğu söylenebilir. Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar Civân minyatürü de adeta bu varlık mücadelesinin kanıtı niteliğindedir. Öyle ki, külhanbeyi Tayyar Civân, elinde tuttuğu hançeri ve karafı ile özellikle de bir kadın için tehdit unsuru olarak tasvir edilmesine rağmen, aşığı Dâder Banû'nun umursamaz ama davetkâr duruşu, adeta dönemin kadın-erkek ilişkilerini ortaya koyan bir tez-antitez ikilemini göstermektedir. Dolayısıyla bu minyatürlerde, üretildikleri dönemde bu şekilde olduğu bilinen kadın-erkek ilişkileri ya da iletişiminin, zıtlıklar üzerinden inşası söz konusu olmaktadır.

Yeşil Giysili Kadın ile Karanfilli ve Mendilli Kadın minyatürleri de, yalnızca Lâle Devri'nin getirdiği yeniliklerin ve bu yeniliklerle birlikte başkent İstanbul'da yaşayan kadınların dış görünüşlerine verdiği önem, özen ve yenilikleri değil, kadınların toplumsal varlığını belgeler niteliktedir. Bu noktada okunması gereken alt metnin varlıkla birlikte "özgürlük" olduğu düşünülmektedir. Çünkü minyatürlerde yer alan kadınların her biri aslında başlı başına birer kadın portresidir ve birer birey olarak kendilerini ve dolayısıyla kadın varlığını ifade

etmektedir. Kadınların aktif olarak çok fazla dışarıda olmadığı bilinen Osmanlı İmparatorluğu sosyal yapısında, her ne kadar haremde yani ev içinde gösterilse de kadın imgesinin, bu denli fazla sayıda, detaylı özellikle de özgüvenli ve resmin başat aktrisi olarak gösterilmesi toplumsal açıdan kadının konumunun nasıl değiştiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Ancak bakımlı, süslü, şık giysiler içerisinde ve dönemin popüler kültürüne uygun görünüme sahip bu kadın imgelerinin, tarih boyunca kadın imgesine yüklenen idealize vücut ve yüzün birleşiminden oluşan bir temsil ögesi olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Levnî'nin tekli kadın figürleri, kadını izleyiciye bir meta veya arzu nesnesi gibi sunan "odalık" tasvir biçiminden ayrılrsa da, tüm bu figürlerin davetkâr birer kadın imgesi barındırdığı görülmektedir. Bu durum Batı dünyasındaki rokoko akımına benzer biçimde, Lâle Devri'nin görkemli yaşamı, eğlence düşkünlüğü, sefahat ve aşk gibi konuların minyatürler üzerinden gösterilmesi anlamına gelmektedir. Bu anlamda Levnî'nin minyatür imgelerinin de Lâle Devri'nde ve sonrasında tarih boyunca, varlıklarıyla izleyicinin öznel gerçeğini hazırlamakta ve görünür oldukları her zaman ve uzamda yeni bakma ve görme biçimleri yarattıkları sonucuna varılabilir.

Levnî'nin eserlerinden ilham alan sanatçı Zeliha Kayahan'ın çağdaş resim sanatı anlayışı çerçevesinde ve kavramsal sanat bağlamında ürettiği eserleri ise şüphesiz Levnî ile ortak bir değer yaratmak için üretilmişlerdir. Levnî'nin klasik ama yenilikçi anlatım diline farklı bir yorum katılan *Levnî'ye Saygı Serisi*'nde yer alan eserlerde, imgelerin Levnî'nin ürettiği anlamı kesintiye uğratarak, önce Levnî'nin ürettiği anlamı yeniden inşa ettiği, sonra da izleyiciyi yeni yorumlar için hazırladığı söylenebilir. Böylelikle imgeler, tıpkı tarih boyunca olduğu gibi, farklı anlamlar kazanarak diyalektik imgeler olarak yeni anlamlar üretmeye devam etmektedirler. İmge ile edinilen yaratımlar; sanatçıya ait duyguların estetik değer kazanmasını sağlayarak, sanattaki anlamının toplumlarca geniş bir çerçevede yayılmasını etkilemiştir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 233). Ancak şüphesiz sanatçının eserlerinde ürettiği imgelerin, orijinal imgelerle karşılaştırılması, imgelerin her birinin tekil ve gerçekleşmemiş bir dünyayı işaret etmesine bağlı olarak mümkün olamamaktadır. Özellikle *Levnî'ye Saygı Serisi*'nde yer alan eserlerde ön plana çıkan ağaç imgesinin, düz ve yan anlamları ile metaforik anlamları bağlamında tamamen yeni ve farklı gerçeklik düzlemleri yarattığı, sanatçının da bu düzlemleri yaratırken Levnî'nin sanatsal ve edebî yönlerine vurgu yaptığı dikkati çekmektedir.

Sanatçının Dâder Banû'nun Tasviri ile Dâder Banû'nun Aşkî Tayyar Civân ile Karanfilli ve Mendilli Kadın minyatürlerine yer verdiği eserlerinde (Görseller 2, 4 ve 8) kullandığı ağaç imgesinin, tarih boyunca Türk kültür ve sanat tarihinde tanrısalılığı ve yaşamı ifade ettiği bilinmektedir. Ağaç imgesinin metaforik açıdan da sağlamlık, aile, bereket, bir beden içerisinde ya da üzerinde farklı canlıları barındırma ve onların yaşamını sağlama gibi anlamlarının olduğu bilinmektedir. Özellikle Karanfilli ve Mendilli Kadın minyatürünün kullanıldığı eserde ağaç imgesinin bu anlamlarda kullanıldığı düşünülmektedir. Ancak Dâder Banû'nun Tasviri ile Dâder Banû'nun Aşkî Tayyar Civân'ın kullanıldığı eserlerde durum farklıdır. Bir ağaç kesiti, açık ve

koyu renkli iç içe geçmiş halkaların görüntüsünü sunmaktadır. Ağaç gövdesi kalınlaştıkça her yıl oluşan yeni halka, o ağacın kaç yaşında olduğunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Ancak ağaç kesiti aynı zamanda o ağacın yaşamını kaybettiğinin de bir göstergesidir. Dolayısıyla *Levnî'ye Saygı Serisi'*nde yer alan ağaç ve ağaç kesiti imgelerinin, yaşam-ölüm ikiliğini ortaya koyduğu ifade edilebilir. Özellikle Dâder Banû'nun Tasviri ile Dâder Banû'nun Âşıkı Tayyar Civân'ın yer aldığı eserlerde, kalıplaşmış, alışlagelmiş ve belki de tanımlanmış arzu nesnesi olan kadın ile delikanlı, külhanbeyi, kabadayı erkek imgesinin üzerinde bu halkaların yer alması, toplumda böyle bir gerçekliğinin kalmadığının altını çizmektedir şeklinde yorumlanabilir. Yeşil Giysili Kadın minyatüründeki imgenin kullanıldığı eserde de (Görsel 6), imgelerin söz konusu güce ve ideolojik bakış açısına bir eleştiri getirdiği düşünülmektedir. Levnî'nin renkli minyatürlerinden izleyiciye ulaşan ve onlarla iletişim kuran imgeleri, bu eserde renksizleştirilerek nötrlenmiş ve bağımsızlaştırılmış gibidir. Siyah ve beyazdan oluşan kadın imgesinin bir anda cazibesinden ve davetkâr tavrından arındığı söylenebilir. Elinde tuttuğu çiçekleri kırmızı renkte olan kadın imgesinin, görüntünün aksine metni yani şiiri ön plana çıkardığı bu eserde, sanatçının izleyiciyi yeni görme biçiminin yanı sıra, farklı bir bakış açısına da davet ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu imge üzerinden resim ve edebiyat arasında bir metinlerarasılık kurgusu yapıldığı söylenebilir.

Sanatçı Zeliha Kayahan'ın, *Levnî'ye Saygı Serisi'*ne dair kendi ifadesi de şu şekildedir:

Eserlerimi üretirken kültüre dair imge/simge ve kavramları çalışmayı seviyorum. Bu, geçmişe bakmaktan daha çok geçmişin ivmesiyle geleceğe taşınmak gibi bir his yaratıyor bende. Levnî, gerek sanatsal üslubu gerekse minyatür sanatına getirdiği yenilikler ile kendi çağının geleceğini yakalamış bir sanatçı. Dolayısıyla, Levnî ile kendi eserlerimde buluşmak ve daha ötesini deneysel bir bakış açısıyla tecrübe etmek bir hayalin somut ve en gerçekçi çıktısı gibi... (Zeliha Kayahan, kişisel görüşme, Mayıs 2024).

Sonuç

Lâle Devri'nin ve on sekizinci yüzyıl Osmanlı resim sanatının belki de en önemli sanatçısı olan nakkaş Levnî'nin eserlerinde yer alan imgelerle, yirmi birinci yüzyıl çağdaş resim sanatı anlayışında ressam Zeliha Kayahan'ın üretmiş olduğu eserler odağında gerçekleştirilen bu araştırma, imgelerin diyalektik gelişim sürecini ortaya koymaktadır. Aradan geçen üç yüz yıllık süreçte ve şüphesiz bakılmaya devam edilecekleri gelecekte; birbirinden farklı anlamlar üreten ve algılar yaratan bu diyalektik imgeler, bugünün yorumlarından belki de yalnızca bir kaçını ifade etmektedirler. Birbirleriyle bağlantılı olduğu kadar birbirinden kopuk tarihsel dönemlerden gelen bu imgeler, gerek Levnî'nin gerekse Zeliha Kayahan'ın eserlerinde kendini gösteren ve birbirine karşıt olan unsurların biraradalığına sahne olan düzlemler yaratmaktadır. Her iki sanatçının da eserlerinde ele aldıkları kadın imgelerinde, pasif ve davetkâr gibi görünen kadınların aslında bireysel ve

toplumsal özgürlüğü ifade ettiği; eserlerde yer alan tek erkek figürünün de erkeğe atfedilen toplumsal rolü sorgulayan ve sorgulatan nitelikte olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu yönleriyle tüm eserlerde yer alan imgelerin, anlamsal çarpışmalar yaratan diyalektik imgeler olmalarının yanı sıra, çok renkli ve anlam katmanları barındıran birer iletişim ve sanat ürünü oldukları düşünülmektedir.

Klasiğin çağdaşla yorumlandığı eserlerde yer alan ağaç ve ağaç kesiti imgelerinin gerek geçmiş gerekse gelecekle hem bağ kurduğu, hem de söz konusu bağları kopardığı, modern formlarla anlatı biçiminden anlaşılmaktadır. Söz konusu dairesel modern formlar, bir eylemin süregeldiğini, devamlılığını ve süreceğini ifade etmektedir. Bu süreklilik ifadesi, her yıl bedenine yeni bir halka ekleyen ağaçla ve onun daireselliğiyle de bağdaştırılmıştır. Ancak ağaç kesitinin ölü bir ağaç bedenini işaret etmesi, birbirinin karşıtı olan imgelerin karşılıklı olarak kurdukları ve kopardıkları bağlarının bir sonucudur. Özellikle Zeliha Kayahan'ın, Levni'nin klasik minyatür imgeleri üzerinde konumlandığı ağaçların yaş halkaları, geçen zamanla birlikte bu imgelerin ifade ettiği anlamların da geçmişte kaldığı ve üzerine eklenen her yeni halkayla birlikte bu anlamların da güncelleneceği, değişeceği ve dönüşeceği anlamına gelmektedir.

Doğrudan bir sonuç olarak ifade edilemese de sonuç yerine; imgeler çıktıkları uzun ve sonsuz yolculuklarında, Benjamin'in, geçmişe atıfta bulunurken aynı zamanda da geçmişi koruyan ve geleceği yeni anlam düzlemleriyle kurgulayan diyalektik boyutlarıyla anlam kazanmaktadır.

Kaynakça

- Albayrak, A. (2020). Görsel sanatlarda imge kavramı. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2 (2), 133-163. doi: 10.47956/Bmsd.799645
- And, M. (2002). *Osmanlı tasvir sanatları: 1. minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslan, E. ve Ötgün, C. (2019a). Sanatta diyalektik imge. *Fine Arts*, 14 (2), 100-107. Erişim <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/44639/526979>
- Aslan, E. ve Ötgün, C. (2019b). Walter Benjamin'in bakış açısından resimde diyalektik imge. *Sanat Yazıları*, (40), 85-108.
- Bayav, D. (2009). Resim sanatında ve sanat eğitiminde imge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 105-122. Erişim <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321632>
- Berger, J. (1999). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.

- Brand R. & Meis, M. (2002). On Walter Benjamin's arcades project: two views. *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 23 (2), 213-226. Erişim https://www.academia.edu/5245271/On_Walter_Benjamin_s_Arcades_Project
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk*. (N. Gürbilek, Ed.). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades project* (H. Eiland and K. McLaughlin, Çev.). Cambridge: Belknap Press of Harvard University.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of seeing Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: The MIT Press.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- D'Alleva, A. (2015). *Sanat tarihi nasıl yazılır?* İstanbul: Literatür Kitabevi.
- Ersoy, A. (1991). 18. yüzyılın minyatürleri ve 19. yüzyılda batı tarzı resme geçiş. *İlgi*, 25 (64), 12-17.
- Ferraris, M. (2008). *İmgelem* (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada ilk adım: imge ve imgelem. *Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, 2 (1), 64-69. Erişim <https://dergipark.org.tr/pub/balikesirnef/issue/3366/46485>
- İlden, S. (2011). Levnî imzalı insan resimlerinde figür anlayışı. *Turkish Studies*, 6 (1), 1268-1280. Erişim https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=14708
- İrepoğlu, G. (1999). *Levnî, nakış-şiiir-renk*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Mas Matbaacılık.
- İrepoğlu, G. (2000). *Yenilik ve değişim, padişahın portresi Tesâvir-i Âli Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kanışkan, E. (2018). Kint sugi: Yara izlerinin güzelliği. *Ulakbilge Dergisi*, 6 (21), 161-178. Erişim <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1518765282.pdf>
- Karabulut, N. ve Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *EKEV Akademi Dergisi*, 24 (82), 231-244. Erişim <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosekev/issue/72040/1158541>

Karaca, Y. ve Nuhoglu M. (2023). Klasik Dönemden batılılaşma dönemine geçişte nakkaş Levnî'nin minyatürlerinde renk unsuru. *Kalemişi*, 22, 10-28.

<https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1698739257.pdf>

Mahir, B. (2004). Osmanlı minyatür sanatı. İstanbul: Kabalıcı.

Özel, M. (Ed.) (1999). Turkish Art. Ankara: The Republic of Turkey Ministry of Culture General Directorate of Fine Arts.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Cilt: 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Rideal, L. (2016). Resimler nasıl okunur? Anlam ve yöntem okuma rehberi (E. Nahum, Çev.). İstanbul: Yem.

Renda, G. (1997). Levnî. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi içinde* (Cilt 2). İstanbul: Yem.

Südor, G. (2000). Aynanın gerçeği: resim eğitimi ve sanatla karşılaşma. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Thompson, A. K. (2013). İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in "Diyalektik İmge" Kavramı. (N. Örgü, Çev.). Erişim

<https://www.e-skop.com/skopbulten/isyanin-metlastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>

Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Yücel, H. (2013). *İmgeden yoruma*. İstanbul: Ayrıntı.