

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

GÜCÜN İMGELERİ: FATİH SULTAN MEHMET PORTRELERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20136053 Çiğdem GÖKÇE

Danışman:
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL - HAZİRAN 2015

GÜCÜN İMGELERİ:
FATİH SULTAN MEHMET
PORTRELERİ

CİLT I

İÇİNDEKİLER

CİLT VE BÖLÜM	SAYFA
<u>CİLT 1:</u>	
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR VE AÇIKLAMALAR	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ	VII
1. BÖLÜM: GİRİŞ	
1.1. ÇALIŞMANIN AMACI	1
1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI	2
1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	2
2. BÖLÜM: ÇALIŞMANIN TEMELLERİ, BULGULAR VE YORUM	
2.1. Çalışmanın Düşünsel Temelleri	3
2.2. Portre Sanatı: Tanımı ve Felsefi Boyutları	10
2.3. Bizans Uygarlığı'nda Portre Sanatı	70
2.4. Türk-İslam-Osmanlı Uygarlıklarında Portre Sanatı	120
2.5. Fatih Sultan Mehmet'in Hayatı, Kişiliği ve Eserleri	185
<u>CİLT 2:</u>	
2.6. Fatih Sultan Mehmet Portreleri ve Sanatçıları	301
3. BÖLÜM: SONUÇ	623
EKLER	629
KAYNAKLAR	641
ÖZGEÇMİŞ	660

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, **Fatih Sultan Mehmet**'in kendi zamanının Doğu ve Batı sanatlarının sentezinden oluşan yeni bir görsel dilin gelişmesine önderlik etmek istemiş olabileceği düşüncesinden kaynaklandı. Bu düşünce, **Fatih**'in 1440 dolaylarında yaptığı çizimlerin örneklerini görmemle filizlenmeye geçti. **Fatih Sultan Mehmet**'in çocukluk dönemi desenlerinden ilham alarak, onun bir düşünür ve sanatçı olarak gelişimini incelemek için yola çıktım. Portresinin yaptıran ilk Osmanlı İmparatoru olmasına yol açan yaşam öyküsünü daha iyi öğrenmek; portrelerinin yapılmasının nedenlerini, etkilerini kavramak ve özellikle döneminin güç dengeleriyle ilişkisini incelemek istedim. Ve bir deryaya düştüm! Elinizdeki çalışma, sonsuza dek uzayıp gidebilirdi ama bir noktada durmak gerek. Çalışmayı yaparken çok şey öğrendim. En çok da ne kadar çok şeyi bilmediğimi...

Bu araştırmayı gerçekleştirebilmemi, herkesten çok, Ulu Önder **Mustafa Kemal Atatürk**'e borçlu olduğuma inanıyorum. Aziz hatırası önünde saygıyla eğiliyorum. Özgür bir ülkede, aklı hür, vicdanı hür, irfanı hür bir birey olarak yaşama şansını verdiği için O'na ve Cumhuriyet'i kuran diğer onur savaşıçılara minnettarım.

Yine araştırmam sayesinde, dehasının yansımalarıyla yeniden büyülendiğim büyük Hakan, tıpkı Atatürk gibi, olağanüstü bir düşünce, bilim, sanat, siyaset, askerlik ve politika ustası olan **Fatih Sultan Mehmet**'i de saygıyla anıyorum.

Araştırmamı, düşünce aşamasından başlayarak içtenlikle destekleyen, engin tarih ve sanat bilgisiyle yol gösteren ve hem çok farklı açılardan bakmamı, hem de asla kolay yolu seçmememi zorlayarak, daha kapsamlı bir inceleme olmasında büyük katkısı olan Tez Danışmanım ve sevgili hocam Sayın **Prof. Kemal İskender**'e minnettarım.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Yüksek Lisans yaparken öğrencileri olmaktan gurur duyduğum diğer tüm değerli hocalarıma, özellikle Sayın **Prof. Hüsnü Koldaş, Prof. Mehmet Mahir, Prof. Nedret Sekban, Doç. Mustafa Orkun Müftüoğlu, Yrd. Doç. Mete Ağyar, Öğr. Gör. Faruk Cimok, Araş. Gör. Devrim Karakuş** ve **Araş. Gör. Özlem Üner**'e de teşekkürü borç biliyorum.

Kadıköy Florence Nightingale Hastanesi Tıbbi Direktörü **Dr. Gül Kırımlı**'ya hekim olmanın yanı sıra sanatçı olma uğraşımın en anlayışlı destekçilerinden biri olduğu için teşekkür ediyorum.

Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki eğitimim sırasında bilgelikleriyle ufkumu açan tüm sevgili hocalarıma da, en başta, inancıyla beni yüreklendiren **Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan** ve atölyesinde yetişmekten kıvanç duyduğum **Prof. Dr. Halil Akdeniz** olmak üzere tekrar teşekkür etmek isterim.

Araştırmam için eserlerinden yararlandığım, Türk sanatı ve tıbbının en büyük emektarlarından **Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver**'in hatırasını saygıyla yâd ediyorum.

Tez çalışmamda sırasında hizmetlerinden yararlandığım **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi** ve **İSAM kütüphaneleri** ile **Translated.net** profesyonel çeviri kurumuna teşekkür borçluyum.

Son ama en büyük teşekkürüm ise, aileme... Özlemi hiç geçmeyen babam **Prof. Dr. Zeki Erdoğan**'a ilk resim kitabımı aldığı ama sonra hekim olmamı isteyip düşlerimi tamamlayan eşimi bulmamı sağladığı için tüm kalbimle teşekkür ediyor, sonsuz sevgi ve saygıyla anıyorum.

Hayat ve sanat yolculuğumu bitmek bilmeyen sabrı, gücü ve neşesiyle aydınlatıp değerli kılan ve sevgisiyle onurlandıran, biricik eşim **Prof. Dr. Özcan Gökçe**'ye; en büyük gurur kaynağım, var olma nedenim olduğuna inandığım, şaheserim, oğlum **Dr. Zeki Özgür Gökçe**'ye; birbirinden güçlü ve yetenekli kardeşlerime ve ailemin diğer tüm güzel bireylerine binlerce kez teşekkür ediyorum.

Yeteneğimi borçlu olduğum annem **Güner Erdoğan** ve kayınvalidem **Melek Gökçe** ise, bana göre Türk kadınının cesaret, metanet ve zerafetinin en seçkin örnekleridir. Ne yapmak istersem isteyeyim, çalışarak başarabileceğimi öğrettiği için anneme minnettarım. Melek anneme ise bir kez bile "Ne bitmez okumak bu kızım!" demediği ve hep gülümsediği için!

Canım ailem, kanatlarımı uçuran rüzgar sizsiniz... Şükranla kucaklıyorum...

LÜTFEN DKKAT!

BU TEZİN TAMAMININ, BELİRTİLEN GÖRÜŞLER VE TEZ İÇİN YAPILMIŞ ÇİZİMLER DAHİL
FİKİR VE YAYIN HAKLARI, ÇİĞDEM GÖKÇE'Y E AİT OLUP, HAKLARI KORUNMUŞTUR.
TEZİN HİÇ BİR KISMI YAZARDAN YAZILI İZİN ALINMADAN KULLANILMAMALI,
KOPYALANMAMALI VE ÇOĞALTILMAMALIDIR.

ATTENTION PLEASE:

THE INTELLECTUAL AND PUBLICATION RIGHTS OF THIS THESIS STUDY,
INCLUDING ALL VIEWS EXPRESSED WITHIN AND ALL DRAWINGS MADE FOR THE STUDY,
BELONG TO ÇİĞDEM GÖKÇE AND ARE COPYRIGHT-PROTECTED.
NO PART OF THIS THESIS STUDY SHOULD BE USED OR COPIED OR
REPRODUCED WITHOUT THE PRIOR WRITTEN CONSENT OF THE AUTHOR.

ÖZET

GÜCÜN İMGELERİ: FATİH SULTAN MEHMET PORTELERİ

Çiğdem Gökçe

Bu karşılaştırmalı tanımlayıcı çalışma, Fatih Sultan Mehmet portrelerinin, Doğu ve Batı arasındaki güç dengelerinde neden olduğu değişimin yansımaları olabilecekleri varsayımını test etmek amacıyla yapılmıştır.

Portrenin felsefi boyutları gözden geçirilmiş; en gerçekçi portrenin bile temsil edilen kişi hakkında sanatçının yorumunu betimlemesinden ibaret olacağı kanısına varılmıştır. Türk ve İslam uygarlıklarının kayda değer figüratif sanat gelenekleri olduğu; İslam dininin özünde ikonoklastik olmadığı; Osmanlıların Bizans kültürüne ait pek çok öğeyi benimsedikleri ve Fatih'in kendi çağının en aydın liderlerinden biri olduğu görüşlerine ulaşılmıştır.

Fatih'in Batılı sanatçıları portresini yaptırmak üzere davet ettiğine dair Batılı kaynaklardaki dolaylı kayıtlar dışında bulgu olmadığı; portresini yapan Batılı sanatçıların İstanbul'a geldiklerine dair kanıt olmadığı; gelmiş olması en olası Batılı sanatçının Costanzo da Ferrara (di Moysis) olup, madalyonunun başka portreler için kalıp olarak kullanılmış olabileceği; Gian Maria Angioiello'nun tanıklığı dahil, Gentile Bellini'nin İstanbul'a gelişine dair verilerin güvenilirliğinin çok tartışmalı olduğu; Bellini'ye atfedilen Londra'daki 'Fatih' tablosunun artık neredeyse tamamen restoratör(lerinin)ünün eseri olduğu; bu tablo ile halen Katar ve İsviçre'de bulunan 'Fatih' tablolarının yüz imgelerinin birbirlerine çok yakın olduğu ve üçünün de Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyon portresine tesadüfle açıklanamayacak kadar benzediği kanısına varılmıştır.

Diğer yandan, Fatih'in Batılı sanatçıları davet ettiği ya da onların İstanbul'a geldikleri kanıtlanamamış olsa da; Fatih'in kendi çağının en çok portresi yapılan kişilerinden biri olduğu anlaşılmış ve bunun muhtemelen döneminin en güçlü hükümdarlarından biri olmasıyla bağlantılı olduğu düşünülmüştür. Böylece, Batı'da yapılan Fatih portrelerinin, şahsının değil, sanatçıların yorumladıkları şekliyle gücünün 'portre'leri olduğu sonucuna varılmıştır. Osmanlı sanatında kalıcı etkisi olan portresi ise, Şiblizade Ahmet'e atfedilen "Gül Koklayan Fatih" minyatürü olmuş gibi görünmektedir.

SUMMARY

IMAGES OF POWER: PORTRAITS OF MEHMED II THE CONQUEROR

Çiğdem Gökçe

This comparative descriptive study was realized to test the hypothesis that portraits of Mehmed II could reflect the changes he caused in the East - West power equilibrium.

The philosophical dimensions of portraiture were reviewed, concluding that even the most realistic portrait would depict the artist's interpretation of the person represented. It was noted that Turcic/Islamic civilisations had significant traditions of figurative art; that Islam was not fundamentally iconoclastic; that the Ottomans embraced elements of Byzantine culture and that Mehmed was among his era's most enlightened leaders.

It was observed that there was no direct proof of Mehmed inviting Western portrait artists or of their visits; that Costanzo da Ferrara (di Moysis) was the one most likely to have visited, his portrait possibly forming a template for others; that the evidence for Gentile Bellini's visit, including the testimony of Angiolello was very debatable; that the London portrait was now virtually the product of its restorer(s) and similar to the Qatar and Switzerland portraits; and that all three showed more-than-chance resemblance to the portrait of John VIII Palaiologos by Pisanello.

However, Mehmed was understood to be among the most frequently portrayed persons of his time, probably in association with being one of its most powerful rulers. It was therefore concluded that Western portraits of Mehmed II were 'portraits' of his power as interpreted by artists and not of his person. The portrait with lasting effect on Ottoman art appeared to be the "Mehmed Smelling a Rose" miniature attributed to Sibilzade Ahmed.

KISALTMALAR VE AÇIKLAMALAR

Bkz: Bakınız

Öz.: Özellikle

Kare parentezler [] : Alıntı yapılan bir metinde, gerekli görüldüğü için tarafımdan yapılan ek açıklamalar, kare parentezler içinde verilmiştir. Aynı şekilde, bir alıntının içinde geçen bir söz veya konuyla ilgili açıklayıcı dipnotlara ait numaralar da kare parentezler içine alınmıştır.

Şekilli parentezler { } : Bir alıntının içinde de (alıntı yapılan kaynağın başka bir kaynaktan yaptığı alıntıyı gösteren) “ ” işaretleri olması halinde, alıntı yapılan kısmın başında ve sonunda şekilli parentezler kullanılmıştır.

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 2.1.** Fatih Sultan Mehmet'e atfedilen çocukluk dönemi defterinden tuğra ve yüz çizimleri
- Şekil 2.2.** Cristoforo Romano, "Isabella d'Este" madalyonu
- Şekil 2.3.** Leonardo da Vinci, "Isabella d'Este" deseni
- Şekil 2.4.** Cristoforo Romano eseri? "Isabella d'Este" büst portresi
- Şekil 2.5.** Rubens, Titian'ın kayıp 'Kırmızılar içindeki Isabella" tablosunun kopyası
- Şekil 2.6.** Tiziano Vecelli, "Isabella d'Este" tablosu
- Şekil 2.7.** Édouard Manet, "Menekşe Buketiyle Berthe Morisot"
- Şekil 2.8.** Édouard Manet, "Yasta Berthe Morisot"
- Şekil 2.9.** Charles Reutlinger, "Berthe Morisot"
- Şekil 2.10.** Berthe Morisot, "Otoportre"
- Şekil 2.11.** Alessandro Botticelli, "Kralların Tapınması"
- Şekil 2.12.** Raphael Sanzio, "Baldassare Castiglione'nin Portresi"
- Şekil 2.13.** Édouard Manet, "Olympia"
- Şekil 2.14.** Victorine-Louise Meurent, Otoportre ("Le Jour des Rameaux")
- Şekil 2.15.** Édouard Manet, "Victorine Meurent'in Portresi"
- Şekil 2.16.** Artemisia Gentileschi, "Judith" ve "Otoportre"
- Şekil 2.17.** Albrecht Dürer, "Otoportre"
- Şekil 2.18.** Jan Vermeer, "İnci Küpeli Kız"
- Şekil 2.19.** Leonardo da Vinci, "Mona Lisa"
- Şekil 2.20.** Jan van Eyck, "Bir Erkek Portresi (Timotheus)"
- Şekil 2.21.** Antonio Canova, "Truvalı Helen"
- Şekil 2.22.** Lucien Freud, "Benefits Supervisor Uyurken"
- Şekil 2.23.** Mark Longair, Marc Quinn'in "Self (2011)" adlı işinin fotoğrafı
- Şekil 2.24.** Rembrandt van Rijn, "Stüdyosunda Sanatçı"
- Şekil 2.25.** Rembrandt van Rijn, "Müsrif Oğul Sahnesinde Rembrandt ve Saskia"
- Şekil 2.26.** Rembrandt van Rijn, "İki Daire ile Otoportre"
- Şekil 2.27.** Rembrandt van Rijn, "Xeuxis Rolünde Otoportre"
- Şekil 2.28.** Leonardo da Vinci, "Erminli Hanımefendi"
- Şekil 2.29.** Diego Velasquez, "Las Meninas"
- Şekil 2.30.** Bilinmeyen sanatçı, "Papalık Üzerine Hiciv"
- Şekil 2.31.** Genç Hans Holbein, "Georg Gize Portresi"
- Şekil 2.32.** Genç Hans Holbein, "Thomas More Portresi"
- Şekil 2.33.** Arnold Bocklin, "Ölümlü Oto-Portre"
- Şekil 2.34.** Julie Heffernan, "Ganimet olarak Otoportre"
- Şekil 2.35.** Stanislaw Chlebowski, "Timur Tarafından Hapsedilmiş Sultan Beyazıt"
- Şekil 2.36.** Cristoforo Romano, "Francesco II Gonzaga"
- Şekil 2.37.** Benozzo Gozzoli, "Genç Lorenzo de'Medici" (solda) ve detayı (sağda)
- Şekil 2.38.** Andrea del Verocchio-Orsino Benintendi'den kopya, "Lorenzo de'Medici büstü"
- Şekil 2.39.** Leonardo da Vinci, "Beş Grotesk Baş Eskizi"
- Şekil 2.40.** Thutmose, "Nefertiti büstü"
- Şekil 2.41.** Sanatçı(ları) bilinmiyor, "Punt Ülkesine Sefer"
- Şekil 2.42.** Sanatçı(ları) bilinmiyor, "Senenmut tasviri taşıdığı sanılan ostrakon"
- Şekil 2.43.** Francesco Mazzola (Parmigianino), "Konveks Aynada Otoportre"
- Şekil 2.44.** Johannes Gump, "Ayna Önünde Otoportre"
- Şekil 2.45.** Yarımburgaz Mağarası duvar resmi, Küçükçekmece, İstanbul
- Şekil 2.46.** Yenikapı'da bulunan Bizans dönemi liman ve gemi kalıntıları
- Şekil 2.47.** Yenikapı'da bulunmuş, Neolitik döneme ait, üzeri ahşap kaplı gömü
- Şekil 2.48.** Pendik Höyük Neolitik Dönem Kil Kadın Heykelciği
- Şekil 2.49.** Promathion'un Oğlu Matricon'un mezar kitabesi
- Şekil 2.50.** İstanbul'dan Bizans Dönemi kartal imgeleri
- Şekil 2.51.** Hitit Çift Başlı Kartalı; Alacahöyük
- Şekil 2.52.** Godfried Maes, "Jupiter [Zeus] ve beyaz bir inek olarak gizlenmiş Io"
- Şekil 2.53.** Byzantium ve Chalcedon paraları
- Şekil 2.54.** Byzantium ay-yıldızlı parası
- Şekil 2.55.** Roma İmparatorluğu'nun İmparator Trajan ve I. Justinian zamanındaki toprakları
- Şekil 2.56.** Leo III ve Constantine V tasvirleri taşıyan para
- Şekil 2.57.** İmparator I. Constantine'in heykelinin başı
- Şekil 2.58.** İmparator Diocletian'ın heykelinin başı
- Şekil 2.59.** İmparator I. Constantine'in Augustus ve Sol Invictus olarak temsil edildiği paranın ön yüzü
- Şekil 2.60.** İmparator Julian dönemi altın para
- Şekil 2.61.** "Aziz Mercurius, İmparator Julian'ı Öldürürken" minyatürü
- Şekil 2.62.** "İkonofil Euthymius'un, İkonoklast Bizans İmparatoru II. Michael tarafından öldürülmesi" minyatürü
- Şekil 2.63.** "İmparatoriçe Irene" mozaiği
- Şekil 2.64.** İmparator I. Justinian ve eşi İmparatoriçe Theodora'nın mozaik portreleri
- Şekil 2.65.** İmparator II. Justinian için Constantinopolis'te basılmış altın sikke
- Şekil 2.66.** Roma İmparatorluğu'nun ilk ve son imparatorları için basılmış paralar
- Şekil 2.67.** "San Marco Kabı"
- Şekil 2.68.** Bizans-İslam sentezine örnek: Palatine Chapel, 12. yüzyıl, Sicilya

- Şekil 2.69.** Sicilya'nın Norman Kralı II. Roger'in portreleri
Şekil 2.70. "Gerçek Haç" muhafazası (iç kısmı)
Şekil 2.71. John VI Cantacuzenus'un İmparator ve Keşiş olarak çifte portresi
Şekil 2.72. Servet Somuncuoğlu tarafından bulunmuş kaya resmi
Şekil 2.73. Çatal Höyük Seviye III'den duvar resmi detayı
Şekil 2.74. Çatal Höyük Seviye IV Tapınağı Doğu duvarından erkek başı
Şekil 2.75. Çatal Höyük'ten bir yüz-kabı; MÖ 6. binyıl; şimdiki yeri belirtilmemiş
Şekil 2.76. Geç Uruk Dönemi "Oturan Kadın Formunda Mühür-Muska" ve İzi
Şekil 2.77. Uruk Kralı Lugal-kisal-si? büstü
Şekil 2.78. "Tanrı Scharruma ve Kral IV. Tudhalija IV" kabartmaları
Şekil 2.79. "Hitit Yeraltı Tanrıları"
Şekil 2.80. Hitit eseri, "Oturan Tanrıça ve Oğlu"
Şekil 2.81. "Hitit Dağ Tanrısı" Heykelciği
Şekil 2.82. İskit sanatından örnek
Şekil 2.83. Sarmat sanatından örnek
Şekil 2.84. Taştık kültürü sanatından örnek
Şekil 2.85. Pazırık halısı ve reproduksiyonu
Şekil 2.86. Altay bölgesinden, insan tasvirli bir taş örneği
Şekil 2.87. Orta Asya'dan heykel ve balballar
Şekil 2.88. Orhun'dan Kültigin büstü ve Taraz'dan Tanrıça Umay heykeli
Şekil 2.89. Göktürk Hakan Mezarı buluntuları
Şekil 2.90. Bezeklik Tapınağı'ndaki Uygur duvar resimlerinde prens ve prensesler
Şekil 2.91. Bezeklik Tapınağı'ndaki Uygur duvar resimlerinde "Vaaz Veren Budalar"
Şekil 2.92. Xinjiang Tapınağı Uygur heykelleri
Şekil 2.93. Büyük Selçuklu dönemi heykeli
Şekil 2.94. Bronz tütsü kabı; 12. yüzyıl, Büyük Selçuklu eseri
Şekil 2.95. Çita üzerinde erkek, 12. yüzyıl, Büyük Selçuklu eseri
Şekil 2.96. Anadolu Selçuklu eseri, sfenks figürlü kase
Şekil 2.97. Büyük Selçuklu dönemi heykeli
Şekil 2.98. Selçuklu heykel başı, Büyük Selçuklu eseri
Şekil 2.99. Satranç seti, 12. yüzyıl, Büyük Selçuklu dönemi
Şekil 2.100. Kayseri Çifte Medrese'den geometrik ve figüratif süslemeler
Şekil 2.101. Konya'dan geometrik ve figüratif süsleme birlikteliğine örnek
Şekil 2.102. Selçuklu sanatında yazı ve figüratif süsleme birlikteliğine örnek
Şekil 2.103. Leon de Laborde, Konya kent duvarlarının görünümü
Şekil 2.104. Leon de Laborde, İznik duvarlarındaki antik eserler
Şekil 2.105. Tahta çıkma sahnesi gösteren seramik kap; Büyük Selçuklu eseri
Şekil 2.106. Sfenks heykeli, Anadolu Selçuklu eseri
Şekil 2.107. Gökcisimlerinin insan figürleri ile temsil edildiği kase
Şekil 2.108. Gelin alayı gösteren tabak, Büyük Selçuklu eseri
Şekil 2.109. Seramik kadın ve erkek figürleri, Büyük Selçuklu
Şekil 2.110. Bir çifti gösteren Selçuklu eseri tabak, 12. yüzyıl
Şekil 2.111. Bebekli kadın şeklinde seramik, Büyük Selçuklu
Şekil 2.112. Varka ile Gülşah el yazmasından bir minyatür; Anadolu Selçuklu dönemi
Şekil 2.113. Figürlü Danişmentoğulları parası
Şekil 2.114. Bizans parası; Manuel I Comnenus için basılmış
Şekil 2.115. Figürlü Saltuklu parası
Şekil 2.116. Figürlü Artuklu parası
Şekil 2.117. Figürlü zodiak ve yazı taşıyan Artuklu eseri ayna
Şekil 2.118. El-Cezeri'nin "Kitab fi ma rifet el-hiyel el-Hendesiyye" eserinden minyatür
Şekil 2.119. Muhammed el-Hanefi'nin "Nihayat al-su'l" eserinden minyatür
Şekil 2.120. "Bahram Gur, Yedi Portre Salonunda"
Şekil 2.121. "Cengiz Han'ın Tahta Çıkması" minyatürü
Şekil 2.122. İlhanlı ipek dokuma kumaş örneği
Şekil 2.123. Surname'den bir minyatür
Şekil 2.124. Osmanlı kaligrafi sanatçılarının yazıyla figür betimlemelerinden örnekler
Şekil 2.125. Kuseyr Amra Sarayı'ndan "Altı Kral" freski (detay)
Şekil 2.126. Kuseyr Amra Sarayı'ndan bir fresk (detay)
Şekil 2.127. Harem Hamamı'ndan bir fresk (detay), Samara
Şekil 2.128. Harem Hamamı'ndan bir duvar kabartma heykeli (detay), Samara
Şekil 2.129. Artuklulara ait, Antik tarzda baş tasvirli para (dirhem)
Şekil 2.130. Selçuklulara ait baş tasvirli para (dirhem); Halife Mustansir adını taşıyor
Şekil 2.131. Şam Ulu Camii mozaiklerinden görünüm
Şekil 2.132. "Ayakta duran Halife figürlü altın dinar"
Şekil 2.133. "İbrahim Putları Yıkarken" minyatürü
Şekil 2.134. Avrupa ikonoklazmine örnek: Utrech St. Martin Katedrali Altarı
Şekil 2.135. "Muhammed Kabe'de Siyah Taş'ı Yerine Koyarken"
Şekil 2.136. Adolph Weinman tasarımı duvar kabartması genel görünümü (üstte)
Şekil 2.137. "Osman bin Ertuğrul" yazılı sikke
Şekil 2.138. Fatih Sultan Mehmed'e atfedilen resimlerden detaylar
Şekil 2.139. "Fatih'in Çocukluk Defteri"nden bir sayfa (1)

- Şekil 2.140.** “Fatih’in Çocukluk Defteri”nden bir sayfa (2)
Şekil 2.141 “Fatih’in Çocukluk Defteri”nden bir sayfa (3)
Şekil 2.142. “Fatih’in Çocukluk Defteri”nden bir sayfa (4)
Şekil 2.143. II. Mehmet için, babası iktidardayken basılan şekilli para örneği
Şekil 2.144. II. Mehmet ikinci kez iktidara gelmeden önce Osmanlı toprakları
Şekil 2.145. Yedinci ve sekizinci yüzyıllarda Arap İslam uygarlığının sınırları
Şekil 2.146. Fatih’i yılanlı sütuna gürz atarken betimleyen minyatür
Şekil 2.147. Cristoforo Buondelmonti’nin 1422’de yaptığı Constantinopolis haritası
Şekil 2.148. G. Braun – F. Hogenberg, “Byzantium Nunc Constantinopolis” haritası
Şekil 2.149. Fatih Camii ve Aya Sofya dikey yarı kesit görünüşleri
Şekil 2.150. Fatih Camii ve Aya Sofya plan görünüşleri
Şekil 2.151. Fatih portre madalyonlarına örnek – 1
Şekil 2.152. Benzer arka yüzleri olan Fatih Sultan Mehmet ve Leonello d’Este madalyonları
Şekil 2.153. Pisanello, “Ginevra d’Este” portresi
Şekil 2.154. “Kurt ve İkizler” imgeleri olan Antik Roma parası
Şekil 2.155. Ottaviano (Octavian) hükümündeki Roma İmparatorluğu’nun alanı
Şekil 2.156. “Octavian’in altın aureusu”
Şekil 2.157. Ankara Tapınağı
Şekil 2.158. İmparator Trebonianus Gallus’un heykeli
Şekil 2.159. İmparator Aemilianus için baskılmış sikke (Foto: Jona Lendering)
Şekil 2.160. Büyük İskender Heykelciği
Şekil 2.161. İmparatoriçe Livia Drusilla’nın portresi (detay)
Şekil 2.162. İmparatoriçe Livia Drusilla’nın “Tanrıça Ceres” olarak portresi
Şekil 2.163. İmparatoriçe Claudia Octavia
Şekil 2.164. İmparator Nero ve Vespasian’ı betimleyen heykellerin başları
Şekil 2.165. İmparator Macrinus’u betimleyen, kasıtlı olarak harap edilmiş heykel başı
Şekil 2.166. İmparator Domitian adına bastırılmış sikkeler
Şekil 2.167. Terentius Neo ve eşinin resmi
Şekil 2.168. Pisanello, “Cecilia Gonzaga” madalyonu
Şekil 2.169. Pisanello; bir diğer “Leonello d’Este” madalyonu
Şekil 2.170. Pisanello, “VIII. John Palaiologos” madalyonu
Şekil 2.171. Sanatçısı bilinmiyor; Francesco da Carrara madalyonu
Şekil 2.172. Lorenzo Sesto; “İmparator Galba” madalyonu
Şekil 2.173. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru I. Constantine’i temsil eden madalyon
Şekil 2.174. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru Heraclius’u temsil eden madalyon
Şekil 2.175. “Fatih”, “VIII. John Palaiologos” ve “Leonello d’Este” portre madalyonları
Şekil 2.176. Fatih portre madalyonlarına örnek – 2 (üstte ön, altta arka yüzü)
Şekil 2.177. Fatih portre madalyonlarına örnek – 3 (üstte ön, altta arka yüzü)
Şekil 2.178. Tricaudet-benzeri bronz madalyondan ayrıntılara ait görünüşler
Şekil 2.179. Fatih portre madalyonlarına örnek – 4 (üstte ön, altta arka yüzü)
Şekil 2.180. Tricaudet -“Hristiyanlığın Terörü” madalyonlarının benzerlik analizi - 1
Şekil 2.181. Tricaudet -“Hristiyanlığın Terörü” madalyonlarının benzerlik analizi - 2
Şekil 2.182. Fatih portre madalyonlarına örnek – 5 (üstte ön, altta arka yüzü)
Şekil 2.183. Fatih portre madalyonları ön yüz imgeleri arasında bir diğer benzerlik örneği
Şekil 2.184. Bir Antik Yunan sikkesinde Athena (solda) ve Pegasus (sağda) imgeleri
Şekil 2.185. Antik Roma sikkesinde İmparator Gallienus imgesi ve Pegasus’lu ordu amblemi
Şekil 2.186. Benvenuto Cellini’ye atfedilen “Kardinal Pietro Bembo” portre madalyonu
Şekil 2.187. Büyük İskender imgeli sikke
Şekil 2.188. Lysimachus’un gümüş sikkesi
Şekil 2.189. Fatih portre madalyonlarına örnek – 6
Şekil 2.190. Fatih portre madalyonlarına örnek – 7
Şekil 2.191. Costanzo da Ferrara’nın atlı Fatih imgesi ile benzerlik gösteren örnek -1
Şekil 2.192. Costanzo da Ferrara’nın atlı Fatih imgesi ile benzerlik gösteren örnek -2
Şekil 2.193. Fatih portre madalyonlarına örnek – 8
Şekil 2.194. Fatih portre madalyonlarına örnek – 9
Şekil 2.195. Leonardo da Vinci, “Asılı Adam” deseni
Şekil 2.196. Gentile Bellini ve Bertoldo di Giovanni imzalı Fatih madalyonları
Şekil 2.197. Gentile Bellini’nin Fatih madalyonundan ayrıntı
Şekil 2.198. Bertoldo di Giovanni’nin Fatih madalyonundan ayrıntı
Şekil 2.199. İmzalı Fatih madalyonları ve çizgisel kopyaları
Şekil 2.200. Costanzo, Bertoldo ve Gentile madalyonlarının benzerlik analizi -1
Şekil 2.201. Costanzo, Bertoldo ve Gentile madalyonlarının benzerlik analizi -2
Şekil 2.202. Bertoldo ve Gentile madalyonlarının benzerlik analizi
Şekil 2.203. Tricaudet ve Costanzo madalyonlarının benzerlik analizi– 1
Şekil 2.204. Tricaudet ve Costanzo madalyonlarının benzerlik analizi– 2
Şekil 2.205. Fatih’in en genç hali sayılan ile Tricaudet madalyonunun benzerlik analizi
Şekil 2.206. “Hristiyanlığın Terörü” ile Costanzo madalyonunun benzerlik analizi
Şekil 2.207. Fatih Sultan Mehmet’in hayatının üç evresini temsil eden madalyonlar?
Şekil 2.208. Phillip II için basılmış altın sikke
Şekil 2.209. Augustus (Octavian) için basılmış altın sikke.
Şekil 2.210. Pisanello ve Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonları

- Şekil 2.211.** Pisanello ve Costanzo madalyonları karşılaştırması - 1
Şekil 2.212. Pisanello ve Costanzo madalyonları karşılaştırması – 2
Şekil 2.213. Bernardino di Betto (Pinturicchio), “Azize Catherine’in Tartışması”
Şekil 2.214. “El Gran Turco”; kağıt üzeri gravür baskı
Şekil 2.215. “El Gran Turco”; kağıt üzeri gravür baskı ve suluboya
Şekil 2.216. Pisanello’nun John VIII. madalyonu ve Viyana Passionu Ustası’nın “El Gran Turco” gravürleri
Şekil 2.217. Benozzo Gozzoli, “Ortanca Kralın Kafilesi”
Şekil 2.218. Benozzo Gozzoli, “Ortanca Kralın Kafilesi” (detay)
Şekil 2.219. Viyana Passionu Ustası, “Caiaphas Önünde İsa”
Şekil 2.220. Viyana Passionu Ustası’nın eserlerinde VIII. John Palaiologos imge kalıbı
Şekil 2.221. Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”
Şekil 2.222. Pisanello, John VIII. Palaiologos deseni
Şekil 2.223. Averlino Antonio (Filarete), “John VIII. Palaiologos” büstü
Şekil 2.224. Sanatçısı bilinmiyor; “John VIII. Palaiologos” minyatürü
Şekil 2.225. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru II. Manuel ve ailesinin portresi
Şekil 2.224. Fatih Minyatürü -1
Şekil 2.225. Costanzo da Ferrara madalyonları ve sanatçısı bilinmeyen, altın varaklı Fatih minyatürü
Şekil 2.228. Fatih Minyatürü- 2
Şekil 2.229. Fatih Minyatürü- 3
Şekil 2.230. Fatih Minyatürü- 4
Şekil 2.231. Sanatçı? Gentile Bellini okuluna atfedilmiş; “Sultan II. Mehmet ve Oğlu”
Şekil 2.232. ‘Fatih’ portrelerindeki yüz betimleme benzerliklerine örnek
Şekil 2.233. Gentile Bellini; “Doge Andrea Vendramin, sekreteri ve bir Papalık Elçisi”
Şekil 2.234. Giovanni Bellini, “Doge Leonardo Loredan”
Şekil 2.235. Gentile Bellini, “San Lorenzo Köprüsü’nde Haç Mucizesi”
Şekil 2.236. Gentile veya Giovanni Bellini’ye ait, “Gentile Bellini” portresi
Şekil 2.237. Gentile Bellini, “Aziz Lorenzo Giustiniani”
Şekil 2.238. Jacopo Bellini?; “Lorenzo Giustiniani Büstü”
Şekil 2.239. Gentile Bellini ve/veya izleyenlerinin Doge portrelerinden örnekler
Şekil 2.240. Gentile Bellini için Fatih tarafından yazıldığı iddia edilen mektup (kısmi görünümü)
Şekil 2.241. Fatih Sultan Mehmet tuğraları
Şekil 2.242. Gentile Bellini’nin (oto?)portresi
Şekil 2.243. Gentile Bellini, “St. Mark Meydanı’nda Geçit”
Şekil 2.244. Gentile Bellini, “St. Mark Meydanı’nda Geçit”ten (Bkz Şekil 2.243) ayrıntı
Şekil 2.245. Sanatçısı bilinmiyor; Fatih gravürü
Şekil 2.246. Gentile ve Giovanni Bellini, “Aziz Markos’un İskenderiye’de Vaaz Vermesi”
Şekil 2.247. Gentile Bellini’ye atfedilmekte; “II. Mehmet”
Şekil 2.248. Titian, “Mavili Adam” ve Gentile Bellini’nin ‘Fatih’i ile kıyaslanması
Şekil 2.250. Gentile Bellini, “Caterina Cornaro”
Şekil 2.250. Andrea Mantegna; Camera degli Sposi.
Şekil 2.251. Giovanni Bellini, “Frari Triptik”
Şekil 2.252. Londra’da bulunan ve Gentile Bellini’ye atfedilen ‘Fatih’ portresinin ağaç baskı kopyası
Şekil 2.253. Austen Henry Layard, Nineveh Güney Batı Sarayı’dan bir röliyeğin çizimi
Şekil 2.254. Costanzo de Ferrara (di Moysis)? Gentile Bellini? “Oturan Katip” minyatürü
Şekil 2.255. Bellini’ye atfedilen Londra tablosunun X-Ray görüntüsü
Şekil 2.256. Londra’da bulunan ve Gentile Bellini’ye atfedilen ‘Fatih’ portresinin ağaç baskı kopyasındaki yazılar
Şekil 2.257. Gentile Bellini’nin izinden giden bir sanatçının ‘Fatih’ portresi
Şekil 2.258. Londra ve Katar’daki ‘Fatih’ portrelerinin benzerlik analizi - 1
Şekil 2.259. Londra ve Katar’daki ‘Fatih’ portrelerinin benzerlik analizi – 2
Şekil 2.260. Londra ve İsviçre’deki ‘Fatih’ portrelerinin benzerlik analizi - 1
Şekil 2.261. Londra ve İsviçre’deki ‘Fatih’ portrelerinin benzerlik analizi – 2
Şekil 2.262. Pisanello’nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile ‘Fatih’ tablolarının karşılaştırılması – 1
Şekil 2.263. Pisanello’nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile ‘Fatih’ tablolarının karşılaştırılması – 2
Şekil 2.264. Pisanello’nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile ‘Fatih’ tablolarının karşılaştırılması – 3
Şekil 2.265. Gentile Bellini’ye atfedilen Londra’daki tablo ile, madalyonundaki ‘Fatih’ imgeleri
Şekil 2.266. Gentile Bellini, “Bessarion Kalıntı Muhafazası ile Kardinal Bessarion”
Şekil 2.267. Gentile Bellini atölyesi; “VIII. John Palaiologos Portresi”
Şekil 2.268. Gentile Bellini atölyesi; Northwick Park’taki “Şehzade Cem?” portresi
Şekil 2.269. Pisanello’nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile Northwick Park tablosunun karşılaştırılması
Şekil 2.270. Fatih’i temsilen, kitaplarda kullanılan baskı resimlere örnek – 1
Şekil 2.271. Fatih’i temsilen, kitaplarda kullanılan baskı resimlere örnek – 2
Şekil 2.272. “Gül Koklayan Mehmet” minyatürü ile diğer ‘Fatih’ portrelerinin kıyaslanması
Şekil 2.273. Süheyl Ünver, “Mehmet Çelebi ve Annesi” minyatürü

1. GİRİŞ

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI:

Bu çalışma, Fatih Sultan Mehmet portrelerinin, kendi fiziksel gerçeğinden çok, Doğu-Batı arası güç dengelerinde neden olduğu değişimin ifadesi olabilecekleri varsayımını test etmek amacıyla yapılmıştır. Bu düşünceyle, Fatih Sultan Mehmet portrelerinin Türk-İslam-Osmanlı ve Avrupa sanatı içindeki yeri irdelenmiş; kim(ler)in isteğiyle, hangi sanatçılar tarafından, ne zaman, nerede, hangi malzeme ve tekniklerle yapıldıkları, hangi hedef kitle için hazırlandıkları araştırılmış; Fatih Sultan Mehmet kadar, onu resmedenleri, betimlemelerin yapılmasını isteyen(ler)i ve dönemin güç dengeleri ve diğer özelliklerini yansıtan yönleri incelenmiştir. Araştırmamızda, 'portre', 'bir kişinin diğer insanlardan yüzü, kimliği ve kişiliği ile ayırt edilmesi, eşi olmayan bir varlık olarak tanınması hedeflenerek, gerçekçi biçimde temsil edildiği görsel eser' olarak tanımlanmıştır. "Temsil" kelimesi, İngilizce "representation" kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır.

Türklerin Müslüman olmadan önce heykel ve resim yaptıkları ve portre niteliği taşıyan tasvirler oluşturdukları bilinmektedir. Figüratif sanat, sofu dini yetkililerce hoş karşılanmasa da, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Dönemi'nden çok önce bile Devlet ileri gelenlerinin portreleri yapılabilmiş; Batılılaşma Dönemi ile birlikte figüratif sanatın önündeki engeller kalkarken, portreye olan ilgi artmıştır. Cumhuriyet döneminde ise, Batı'daki sanat akımlarını izleme eğilimi sıklıkla özenme düzeyine varmış; modern ve postmodern sanat akımlarını taklit süreci içinde portre niteliğindeki eserlere ilgi bazen azalmış ya da tanınabilir imgeler içermeyen eserler 'portre' olarak sunulmuştur. Son yıllarda ise tüm dünyada figüratif sanat adeta ikinci bir Rönesans yaşamaktadır. Türk sanat tarihi boyunca her dönemde süren bir tür olan portre de geçmişten bugüne seyir ve değişiminin incelenmesini hak edecek konuma gelmiştir.

Türk sanatında portrelerin özel tarihi içinde, Fatih Sultan Mehmet'in tuval ve panel üzerinde yağlıboya, madalyon üzerinde kabartma ve baskı-resim yöntemleriyle ilk kez betimlenen Türk-Osmanlı-İslam yönetici olması özel bir yer tutmaktadır.

Sanat, hemen her dönemde gücün ifadesi ve güçlülerle ilişki kurmanın önemli bir aracı olmuştur. Çok sayıda Fatih Sultan Mehmet portresi yapılmış olması, onun muhtemelen daha çocukken gerçekçi tarzda insan ve hayvan resimleri çizmesi gibi olağandışı özellikleri kadar; yaşayıp hüküm sürdüğü dönemin özellikleri ve değişen Doğu-Batı güç dengeleriyle de ilgili olmuş olabilir. Araştırmamız, Fatih Sultan Mehmet portrelerinin, yaşadığı sırada Doğu-Batı güç dengelerinde yarattığı dramatik değişimin yansımaları olabilecekleri düşüncesinden hareketle planlanmıştır

1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI: Bizans ve Türk-İslam-Osmanlı resim tarihi boyunca portre niteliği taşıyan başlıca eserleri saptamak üzere ilgili yazılı ve görsel kaynaklar taranmış; özellikle kendi çağında yapıldığı düşünülen Fatih Sultan Mehmet portreleri üzerinde durulmuştur. Fatih Sultan Mehmet'in yaşamı ve kişisel nitelikleri, özellikle sanata gerek 'sanatçı' gerekse 'koruyucu' olarak gösterdiği ilgiye ve Avrupa ülkeleri yöneticileriyle olan ilişkileri ve güç oyunlarına öncelik verilerek irdelenmiş; portrelerini yapan sanatçıların öykü ve nitelikleri gözden geçirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet portrelerinin kim(ler) tarafından, hangi amaçlarla, ne zaman ısmarlandığı; nerelerde yapılıp nerelere ulaştırıldığı; eserlerin konu aldıkları kişi kadar, yapan sanatçıları ve sanatçıların yaşadıkları dönemin koşul ve etkilerini ne kadar yansıttıkları incelenmiş; özellikle o sırada değişen Doğu-Batı güç dengeleriyle ilgileri ve o değişimleri ifade etmek ve/veya etkilemek için nasıl kullanılmış olabilecekleri üzerinde durulmuştur.

1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ: Bu çalışma, konuyla ilgili yazılı ve görsel kaynakların taranması ve bulguların karşılaştırmalı olarak tanımlanması yöntemleriyle gerçekleştirilmiştir.

2. ÇALIŞMANIN TEMELLERİ, BULGULAR VE YORUM

2.1. “Gücün İmgeleri Olarak Fatih Sultan Mehmet Portreleri” Çalışmasının Düşünsel Temelleri

Bu çalışma, Fatih Sultan Mehmet portrelerinin gerçekçi tasvirler olmaktan çok, Doğu ile Batı arasında değişen güç dengesinin ifadeleri olabilecekleri düşüncesinden kaynaklandı. Fatih'in adını tarih bakımından unutulmaz kılan en önemli olay, günümüze dek yaşanmış en büyük Doğu-Batı mücadelelerinden birinin sonunda İstanbul'u fethetmiş olmasıdır¹. Michael Angold, “Çağdaşlarını tarihi değişim sorunuyla yüzleşmeye ve aynı zamanda değişen zamanlara uygun yeni kimlikler ve kurumlar geliştirmeye zorlayan afet gibi bir olaydı. Dünyanın kaderi hakkında tartışma başlattı ve yeni bir dünya düzeni için yeni gündemler yarattı”² sözleriyle, İstanbul'un “düşmesi”nin Batı açısından taşıdığı anlamı çarpıcı biçimde özetlemiştir. Böylece Constantinopolis, Osmanlı'lar için “fethedilen”, Avrupa için ise “düşen” ya da diğer deyişle “kaybedilen” bir değer olmuştur: Doğu ve Batı birbirleriyle güç sınaması yapmış; Doğu kazanırken, Batı kaybetmiş; “Fetih” ile II. Mehmet, “Fatih” olmuştur. Ancak Batı, Fetih'in hemen ardından yeni bir dünya düzeni oluşturabilmek için hem kendisini, hem de “Öteki” olan Doğu'yu yeniden tanımlamış ve aralarındaki güç mücadelesi artarak devam etmiştir. Çağımızda da bu mücadele sürmekte; geçmişten aktarılan görüş ve önyargılar varlıklarını hissettirmektedir. Tarihsel bilgiler ışığında, Fatih Sultan Mehmet'in Batılı ressamlar tarafından, Batı sanat dili ve malzemeleriyle betimlenen ilk Müslüman yönetici olmasının³ basit bir rastlantı ve sanatçıların kişisel tercihlerinin sonucu olmaktan ibaret olamayacağı açıktır ve İstanbul'un fethi sonrasında Doğu ile Batı arasındaki güç dengesinde ortaya çıkan değişikliklerle ilgili olması çok olası görünmektedir.

¹ Franz BABINGER, *Mehmed The Conqueror and His Time*, 64-116.

² Michael ANGOLD, *The Fall of Constantinople to the Ottomans*, 18.

³ Elizabeth RODINI, *The Turk and Islam in the Western Eye*, 21-40.

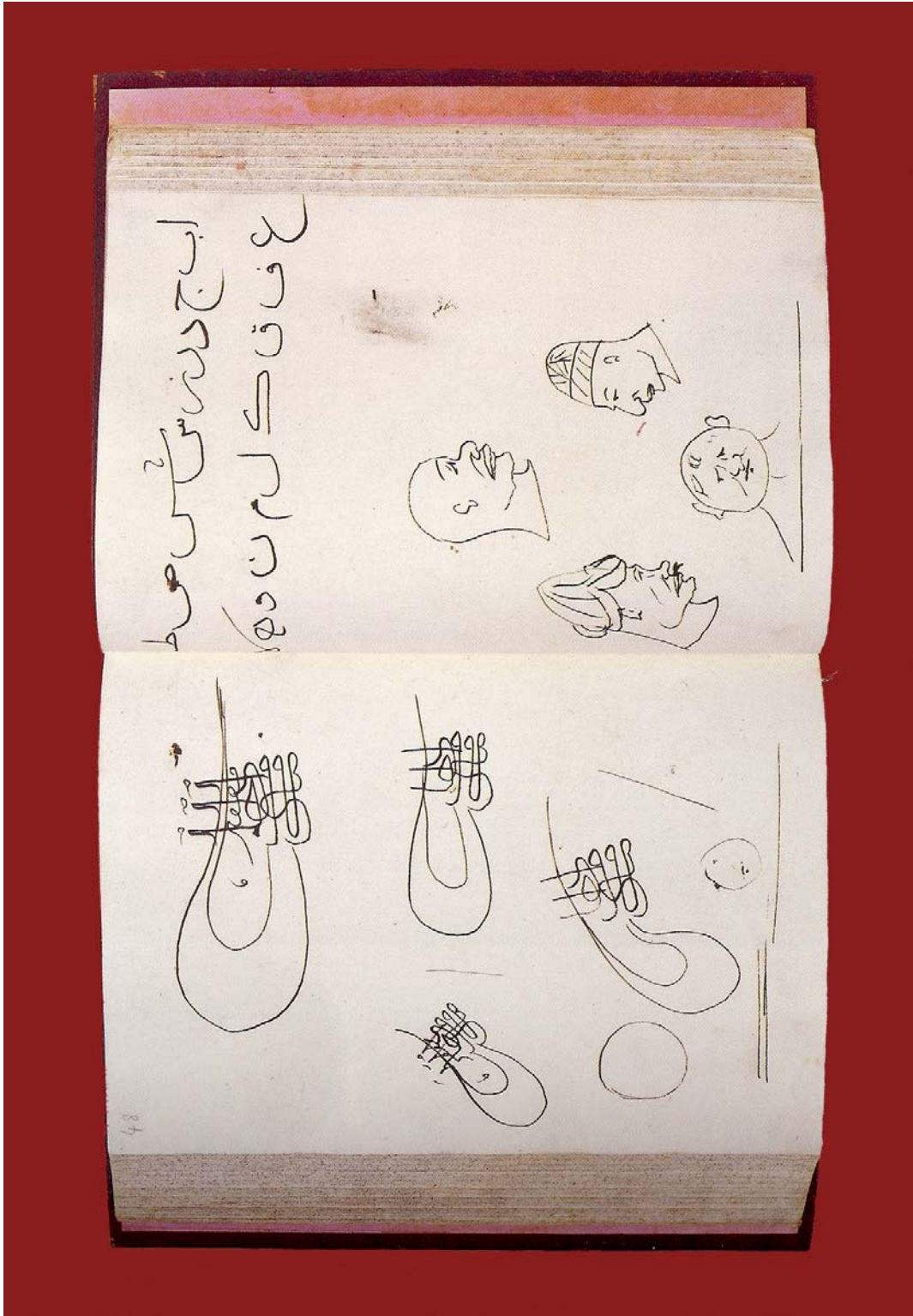
Diğer yandan, Batı'dan sanatçılar davet ettiği iddia edilen Fatih'in başka nitelikleri; özellikle sanata olan ilgi ve yatkınlığı da çok sayıda portresinin yapılmasında rol oynamış olabilir. Bu düşüncemi ateşleyen kıvılcım ise, Türklerin 600-1600 yılları arası tarihine tanıklık eden sanat eserlerinin 2005'de İngiltere'de sergilenmesi dolayısıyla yayınlanan bir kitapta⁴ Fatih'in 1440 dolaylarında yaptığı düşünülen çizimlerin örnekleriyle karşılaşmam olmuştur. (Şekil 2.1) O tarihlerde sekiz yaş civarında olan Fatih'e atfedilen çizimler, gerçekçi tarzda resmedilmiş insan yüzleri içermekte ve yaşına göre bekleneni aşan gözlem gücü ve çizgi kalitesine işaret etmektedir. Serpil Bağcı ve Zeren Tanındı, çizimleri içeren defterle ilgili olarak, "Mehmed'in çağdaş İtalyan saray kültürü ve sanatına olan özel ilgisi bir eskiz defterinin sayfalarında aşikardır" yorumunda bulunmuştur⁵. Fakat bu yorum, gerçekçi tasvirin ancak İtalyan sanatı bilgisiyle mümkün olabileceği imasını içerdiği için Fatih'in etkilenmiş olabileceği başka kaynakları dikkate almayan özelliktedir. Oysa ki İstanbul'u bir kültür, bilim ve sanat merkezi olarak geliştirme tutkusunu yansıtan eserler, özgün vasıflarıyla Fatih'in tek esin kaynağının İtalyan sanatı olamayacağına işaret etmektedir⁶.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fetheden ilk ve tek Müslüman yönetici olması, ülkemizi geçmişe sürüklemek isteyen din simsarlarının yanı sıra, İslam'a düşmanlıktan beslenen güçler tarafından da bir "cihat savaşçısı" gibi tanıtılmak istenmesine gerekçe kılınmış; Fatih'in doğru tanınması, en fazla kendisini, özellikle de İstanbul hayalini doğru kavrayamayanlar tarafından engellenmiştir. Nitekim bilimsel araştırmalar arttıkça, Fatih'in dehasının çok yönlülüğü aydınlatılmaya başlanmıştır. Fatih Sultan Mehmet portreleri, hem onun Doğu-Batı dengelerini değiştirerek yeniden tanımlanmalarını sağlayan gücünü; hem de Doğu-Batı sentezinden oluşan yeni bir görsel dilin gelişmesine öncülük etmek istemesinin sonucunu temsil ediyor olabilir. Bu çalışmaya köken oluşturan temel düşünce budur.

⁴ Serpil BAĞCI, Zeren TANINDI, **TURKS**, 279.

⁵ Bkz (4) BAĞCI-TANINDI, 265

⁶ Çiğdem KAFESÇİOĞLU, **Constantinopolis / İstanbul**, 53-108.



Şekil 2.1. Fatih'e ve çocukluk dönemine atfedilen defterden tuğra ve yüz çizimleri
Toplam 180 sayfalık defterden Sayfa 47b ve 48a.⁷
Kağıt üzeri mürekkep; 1440 civarı; Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2324, İstanbul

⁷ Bkz. (4) BAĞCI - TANINDI, 279.

Eskiz defterini bulup Fatih'e ait olduğunu açıklayan bilim insanı A. Süheyl Ünver olup, bulgularını 1961'de "Fatih'in Çocukluk Defteri" adlı kitapta yayınlamıştır⁸. Ünver, kağıtlarının 15. yüzyıl özellikleri taşıması ve Mehmet'in tahta geçince kullanacağı tuğranın denemelerini içermesi gibi tespitleri yardımıyla, defterin genç şehzadeye ait olduğu kanısına varmıştır. Ancak Ünver'in döneminin bilim ve sanat çevrelerinde heyecan yaratmış olması gereken eserine pek ilgi gösterilmemiş; yakın zamanlara kadar nadiren atıfta bulunulmuştur. Oysa ki, Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekçi tasvirlerin dini otoritelerce hoş karşılanmadığı dikkate alındığında; Fatih'e atfedilen çizimler, portrelerinin yapılmasından çok daha önce gerçekçi tarzda resme ilgi duymuş olabileceğini göstermeleriyle büyük önem taşımakta; "Fatih'in sanata ve suret oluşturulmasına bakış açısı, çağının İslam otoritelerinden farklı mıydı, yoksa zamanla Kuran'da olmayan bir yasak mı geliştirildi?" sorusunu akla getirmektedir. Yalnızca bu soru bile, Fatih'in sanatla birey, sanatçı ve mesen olarak kurduğu ilişkinin daha fazla araştırılmasını gerekli kılar; çünkü çağımızda dinin bahane edildiği çatışmalar arttıkça, gerek İslam karşıtları, gerekse her inançtan fanatikler tarafından İslam'ın suretleri yasakladığı iddiası yayılmaktadır. Bu durum İslam'a karşı önyargıları alevlendirdiği gibi; İslam ülkelerinde gerçekçi tarzda resim ve heykel yapmak isteyen sanatçıları ve eserlerini de şiddete maruz bırakmaktadır.⁹ İslam aleyhtarı imgeler de İslam'da suret yasağı olup olmadığına dair tartışmayı alevlendirmiştir.¹⁰

Fatih'in insan suretlerini de kapsayan görsel sanatlara bakış açısını aydınlatmak; suretleri yasakladığı iddiasıyla İslam dininin istismarına da, karalanmasına da bilim diliyle yapılmış bir karşı çıkış anlamına gelecektir. Bu tezin temel hedefleri arasında, Fatih Sultan Mehmet'in gerçekçi resim ve heykele olan ilgisinin nedenlerini, gelişim sürecini ve sonuçlarını incelemenin yer almasının kökeninde yatan düşünce budur.

⁸ A. Süheyl ÜNVER, **Fatih'in Çocukluk Defteri**, 1-16.

⁹ Artsfreedom Sitesi, "**Tunisia: Artists Under Attack**".

Rowan EL SHIMI, Ahramonline Sitesi, "**Artists and Islamists Going Head to Head**".

¹⁰ Christiane GRUBER, "**How the Ban on Images of Muhammad Came to Be**".

Fatih'in çocukluk defteri, bir başka açıdan da önemli ve tartışılmaya değerdir: Desenler, sanatla sadece pasif bir izleyici ve koruyucu olarak değil, aktif bir uygulayıcı olarak da ilgilendiğine tanıklık etmekte ve en bilineni Gentile Bellini'ye ait olan portrelerinin yapılmasından çok daha önce Batı'ya özgü kabul edilen görsel ifade biçimlerini bilip kullandığına işaret etmektedir. Bu da, İstanbul'u fethetmesinden sonra Avrupa'dan davet ettiği düşünülen sanatçılara portrelerini yaptırma amacının diğer ülkelerde kendini tanıtmaktan ibaret olamayacağını akla getirmektedir. Fatih Sultan Mehmet, Batı'ya özgü sanılan ancak Doğu'nun geçmişinde de yer alan ifade biçimlerini kendi çevresindeki eserler sayesinde zaten tanımış ve belki de kendi coğrafyasında Doğu ve Batı üsluplarını harmanlayan yeni bir sanat geleneği oluşturmayı hedeflemiş de olabilir. Eğer böyleyse, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fatih'ten önce ve sonra yapılmış görsel sanat eserleri arasında farklılıklar bulunmuş olmalıdır. Ancak bu konuda daha önce fazla yayın yapılmamış; olanlarda da genelde Fatih'in ve döneminde yaşayan Osmanlı sanatçıların Batı sanatından etkilenmesi vurgulanmıştır. Örneğin Nurullah Berk, "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli ressam Gentile Bellini" başlıklı, 1953 tarihli makalesinde, Fatih'i "...İtalyan Rönesans'ının ümanist prenslerinden de üstün bir şahsiyetti" diyerek tanımlasa da; "Şark ressamlığını çok iyi tanıdığı şüphesiz olan Fatih'in İstanbul'a girdikten sonra, Batı sanatile mukayeselerde bulunmamış olması tasavvur edilemez" ve "Şarkın büyük bir İslam hükümdarı, Batı dünyasına dönerek ora sanatiyle ilgilenmiş, belki de kendi ülkesinin ressamlığına yeni bir görüş aşılama kaygısıyla, [Bellini'yi kastederek] kudretli bir Hristiyan ressamına el uzatmıştı" şeklindeki ifadeleriyle, Fatih'in Batı sanatına olan ilgisinin temel hedefinin Doğu'ya etkiler taşımak olduğu fikrinde olduğunu sezdirmiştir¹¹. Fatih'e bir düşünür ve sanat koruyucusu olarak dikkat çeken yazarlarımızdan biri olmasına rağmen; Nurullah Berk'in de Fatih ve döneminin Osmanlı sanatçılarını, Batı'yı etkileyenler değil de etkilenenler olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

¹¹ Nurullah BERK, "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", 143. (Alıntıya sadık kalabilmek için, imla hatalarıyla aynen aktarılmıştır)

Halbuki araştırmalar, özellikle Rönesans'ta¹² olmak üzere Batı'nın gelişimindeki Doğu katkılarına ışık tutmaya başlamıştır.¹³ Esasen; "Doğu" ile "Batı" birbirinin " teki"si olarak tanımlansa da birbirini tamamen dışlayan tanımlar yapılamamıştır. Aralarında, farklılıklar kadar ve çoğu kez daha da fazla sayıda benzerlik olduğu; uzak görünen Doğu ve Batı'nın aslında yakın olmakla kalmayıp, birbirlerini sürekli olarak etkiledikleri anlaşılmış; tanımlar da giderek değişime uęramıřtır¹⁴. Üstelik, Anadolu topraklarında gelişip bir imparatorluğa dönüşen Osmanlı Devleti'nin; Batı kültürünün temelini oluşturduğu kabul edilen Antik Yunan, Helen ve Roma başta olmak üzere Anadolu ve Trakya uygarlıklarının kültürel mirasından etkilenmemiş olması düşünülemeyeceğine göre; ne kadar Doğu veya ne kadar Batı sayılması gerektiği de çok tartışmalıdır. Fatih Sultan Mehmet kadar zeki bir hükümdarın, İstanbul'a gelene dek Anadolu ve Trakya kentlerindeki antik kalıntılar ve diğer eski eserlerden ve yaşadığı toprakların kültürel birikimden habersiz ya da etkilenmemiş olması da düşünülemez. Nitekim İstanbul'un fethinden sonra Truva yıkıntılarını gezerken söylediği iddia olunan¹⁵, 'Batı'dan Truva'nın intikamını aldığına dair' s zleri¹⁶, kendisini antik Anadolu uygarlıklarının varisi olarak gördüğüne işaret etmektedir. Yakında yapılmış genetik araştırmalar, Truvalılar tarafından kurulduğu d ř n len¹⁷ Etrüsk uygarlığının gerçekten de Anadolu'dan gelenler tarafından kurulduęunu¹⁸ ve genetik yapılarının halen yaşayan topluluklar içinde en çok Anadolu Türklerine benzedięini¹⁹ göstermiştir. Fatih'e atfedilen görüşleri beş yüzyılı aşkın süre sonra destekleyen bu veriler, Doğu ile Batı'nın ne kadar ayrılamaz olduğuna tanıklık etmektedir; Fatih Sultan Mehmet belki de bu gerçeği ilk fark eden aydın olmuştur. Bu alışma, onun sanatla ilişkisinin bu çerçevede de değerlendirilmesi gerektiği düşüncesinden kaynaklanmıştır.

¹² Gerald MacLEAN, **Re-Orienting the Renaissance**, 2.

¹³ Lisa JARDINE, **Worldly Goods**, 181-228, 275-330.

¹⁴ John M. HOBSON, **The Eastern Origins of Western Civilisation**, 273-283.

¹⁵ Michael KRITOVOULOS, **History of Mehmed the Conqueror**, 181-182.

¹⁶ Cemal KAFADAR, **Between Two Worlds: The Construction of The Otoman Empire**, 9.

¹⁷ Peter MOUNTFORD, **"Aeneas: An Etruscan Foundation Legend"**, 8.

¹⁸ A. ACHILLI – A. OLIVIERI et al **"Mitochondrial DNA Variation..."**, 759-68.

¹⁹ C.VERNESI – D. Caramelli et al, **"The Etruscans"**, 694-704.

Fatih portreleri ile ilgili ön araştırmalarım böylece onun bağdaşmaz görünen iki coğrafi, siyasi ve kültürel kutbu, Doğu ve Batı'yı; sanattan da kuvvet alarak bir araya getirmeyi hedeflemiş olabileceğini ve bunun daha fazla incelenmeye değer bir konu olduğunu düşünmeme yol açmıştır.

Bu çalışmanın bir diğer hedefi, Fatih'in Batı sanat geleneğine uygun şekilde portresini yaptıran ilk Müslüman yönetici olmasının nasıl geliştiği ve hangi tepkilere yol açtığını araştırmak olarak belirlenmiştir. Tüm dünyada Doğu-Batı karşıtlığının ürkütücü biçimde tırmandığı, Batı'da Doğu'ya, Doğu'da ise Batı'ya karşı düşmanlığın hortladığı ve İslam dininde suret yasağı olup olmadığının tekrar tartışılır hale geldiği günümüzde, bu konuların araştırılmasının çok gerekli olduğuna inanıyorum. Tarihin gördüğü en gcl İslam devletlerinden birini İmparatorluk haline getirmeyi başaran Fatih Sultan Mehmet'in sanatla, özellikle de suret içeren görsel sanatlarla ilgili tutum ve uygulamalarının Türk-İslam Osmanlı sanatı üzerindeki etkilerini incelemek İslam'da suret yasağı olup olmadığının anlaşılmasına da yardımcı olabilir. Bu görüşle, araştırma kapsamında Fatih'in çağında yapılmış portrelerine öncelik tanınması ve onların değerlendirilmesine temel oluşturmak üzere İslam'da suret yasağı konusunun da gözden geçirilmesi hedeflenmiştir. Böylece, Fatih'in hayatı ve kişiliğinin şimdiye dek üzerinde çok durulmamış olan yönlerine; sanata bir uygulayıcı, koruyucu ve yönlendirici olarak gösterdiği ilgiye ve yeni bir Doğu-Batı dengesi ve sentezinin aracı olarak faydalanmak istemiş olma olasılığına daha fazla dikkat çekmek umut edilmiştir.

Özetle; Sayın Prof. Kemal İskender rehberliğinde gerçekleştirdiğim tez araştırmam, Fatih'in 'sanatçı', 'mesen' ve 'İmparator' kimlikleriyle, insan ve diğer canlıların gerçekçi tarzda yapılmış imgelerini (suretlerini) içeren görsel sanata ilgisinin nedenlerini, gelişimini ve sonuçlarını incelemek; sanatla ilgili kişisel özellik ve uygulamalarının, özellikle de yaptırdığı ve/veya yapılmasına ilham kaynağı olduğu portrelerin Türk-İslam-Osmanlı sanatı üzerindeki etkisini ve Doğu-Batı tanımları ve dengelerinin hem değişmesi hem de değiştirilmek istenmesi ile olan ilişkisini incelemek amacıyla planlanmıştır.

2.2. Portre Sanatı: Tanımı ve Felsefi Boyutları

***“Duyguyla resmedilmiş her portre,
sanatçının portresidir, modelin değil.”***
Oscar Wilde²⁰

Oscar Wilde'in 1890 tarihli "Dorian Gray'in Portresi" romanının anti-kahramanı Dorian Gray, başta güzel ve saf bir delikanlıyken; Lord Henry Wotton'un tesiriyle, sevenlerini ölüme sürükleyen, bencil ve acımasız bir zevk düşkününe dönüşür. Ama dileği gerçekleşmiştir: O genç kalırken; Basil Hallward adlı ressamın yaptığı resmi, kendisinin yerine yaşlanır. Ancak tablodaki imge sadece yaşlanmakla kalmaz, Dorian'ın değişimini yansıtacak şekilde giderek çirkinleşir de... Kötülüklerine portresinin tuttuğu aynaya dayanamayan Dorian, sonunda vicdan azabından kurtulmak için ona saldırır; haykırışına koşan hizmetçileri, çok çirkin ve yaşlı bir adamı, olağanüstü güzel ve genç bir erkeğin tablosunun yanında ölü bulur. Romanda, Wilde'in ressam Basil Hallward'a söylediği yukarıdaki sözler ise, portre sanatının en derin sırrına kapıyı aralar: Portre, tasvir edilen kadar ve daha da fazla, tasvir edeni anlatır... Oscar Wilde'in de kelimelerle portre 'çizdiği' düşünüldüğünde, sözlerinin sadece ressamları değil, tüm 'portre' sanatçıları ifade ettiği ortaya çıkar. Nitekim Wilde, aslında kendisini anlattığını bir mektubunda şöyle açıklamıştır: "...Basil Hallward, olduğumu sandığım şeydir: Lord Henry, dünyanın olduğumu sandığı: Dorian, olmak istediğim".²¹

Portrenin, betimlenen kadar betimleyeni ifade etmesi, kendi tanımını içinde saklı bir özelliktir: Portre, "özgün bir bireyi temsil eden bir sanat eseri"²² olduğu için, temsil edilen(ler)in yanında, temsil eden birinin de olmasını gerektirir.

²⁰ Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, 13.

²¹ Oscar WILDE, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, 585.

²² Shearer WEST, *Portraiture*, 21.

Temsil edenin, portrenin gelişimindeki katkısı; farklı sanatçıların aynı kişiyi betimleyen portrelerine bakıldığında daha iyi anlaşılabilir. Örneğin, Rönesans'ın en güçlü yönetici ve mesenlerinden biri olan İsabella d'Este'nin Gian Cristoforo Romano tarafından tasarlanan madalyonu ile, Leonardo da Vinci tarafından çizilen resmi çok farklı imgeler içerir. Romano'nun madalyonunda, patronu yaşlı ve yorgun görünmekte; uzun ve aşağıya kıvrık burunlu olduğu izlenmektedir. Leonardo'nun deseninde ise, biraz daha tombul olsa da, Romano'nun madalyonundakinden çok daha genç bir İsabella imgesi yer almaktadır (Şekil 2.2 ve 2.3). Julia Cartwright, Isabella d'Este'nin mektuplarından da faydalanarak, Romano'nun 1497'de d'Este için çalışmaya başladığını; Leonardo'nun çiziminin, Romano'nun madalyondan iki yıl kadar sonra yapıldığını bildirmiştir.²³ Kısa sürede d'Este çok değişmiş olamayacağına göre; eserler arasındaki fark, temsil edilenle değil, edenlerle ilgili olmuş olmalıdır. Bu bulgu; portrenin oluşumunda temsil edenin, edilen kadar ve daha da fazla önemli olduğu görüşünü desteklemektedir.

Isabella d'Este portrelerinde başka ilginç veriler de vardır. Cartwright'ın kitabında sözü edilmeyen ancak günümüzde Gian Cristoforo Romano'ya ait olduğu düşünülen bir diğer İsabella portresi olup; pişmiş topraktan yapılmış, genç, ince ve zarif bir kadını betimleyen bir büst şeklindedir. (Şekil 2.4) Madalyona yakın bir tarihte yapıldığı sanılan büste, Romano'nun neden farklı bir imge geliştirdiğine dair ipuçları ise Isabella'nın mektuplarında yer alır. Leonardo da Vinci'ye yazdığı 1504 tarihli mektupta d'Este, resmini çizdiği sırada tablosunu da yapmaya söz verdiğini hatırlatmış; tekrar Mantua'ya gelemediği için gerçekleşmesinin neredeyse imkansız olduğunu söyledikten sonra, sanatının "tuhaf mükemmeliyeti olan tatlılık ve sihirli atmosferi" ile yapılmış bir tablo istemiştir.²⁴ Romano'nun büstünün, madalyonundan çok farklı olup; da Vinci'ninkinden de güzel bir kadını betimlemesi; patronunun beğendiği özelliklere öykündüğünü akla getirmekte ve temsil edenin geçirdiği değişimin, temsili nasıl değiştirebileceğini göstermektedir.

²³ Julia CARTWRIGHT, *Isabella d'Este*, 172.

²⁴ Bkz (23) CARTWRIGHT, 324.



Şekil 2.2. Cristoforo Romano, İsabella d'Este madalyonu²⁵, ön yüz (üstte) ve arka yüz (altta)
Altın üzeri pırlanta ve mine; 7 cm çaplı; 1497-98; Kunsthistorisches Museum, Viyana

²⁵ http://www.wga.hu/html_m/r/romano/p_medal.html



Şekil 2.3. Leonardo da Vinci, Isabella d'Este deseni²⁶
Kağıt üzerine renkli tebeşir; 63 x 46 cm; 1500 dolayları; Louvre, Paris



Şekil 2.4. Cristoforo Romano eseri?, Isabella D'este büst portresi²⁷,
Pişmiş toprak büst; 54.3 x 54.6 cm; 1500 dolayları; Kimbell Sanat Müzesi, Texas.

²⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isabella_d%27este.jpg

²⁷ <https://www.kimbellart.org/collection-object/portrait-woman-probably-isabella->

Bir sanatçının zaman içinde geçirdiği değişim sürecinin, portrelerini yaptığı kişilerin değişim ve isteklerinden etkilenmesi de çok olasıdır. Nitekim İsabella d'Este'nin portrelerini yapan sanatçıları çok üzdüğüne dair pek kayıtlar vardır. En son kendisi ve eşi olmak üzere Gonzaga ailesinin üyelerine yarım yüzyıla yakın süre hizmet eden Andrea Mantegna'nın yaptığı portreyi "ressam o kadar kötü yapmış ki, bizi hiç andırmıyor" diyerek reddettiği²⁸; Raphael'in babası olan Giovanni Santi'den ısmarladığı portreyi de beğenmediği bilinmektedir.²⁹ Titian'ın yaptığı ilk portreden de hoşlanmadığı ve tekrar yapılmasını istediği anlaşılmıştır. Titian'ın 1579 tarihli ilk İsabella portresinin akıbeti bilinmemektedir; neye benzediği hakkında ancak Rubens'e ait kopyasından fikir edinilebilmektedir.³⁰ (Şekil 2.5)



Şekil 2.5. Peter P. Rubens, Titian'ın kayıp 'Kırmızılar İçindeki İsabella" tablosunun kopyası³¹
Tuval üzeri yağlıboya; 125,5 x 106 cm; 1605 civarı; Kunsthistorisches Museum, Viyana.

²⁸ John POPE-HENNESSEY, *The Portrait in The Renaissance*, 164.

²⁹ Beverly L. BROWN, *The Renaissance Portrait*, 45-47.

³⁰ Hermann KNACKFUSS, *Rubens*, 15.

³¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isabella_d%27Este_Rubens.jpg

İsabella altmışlarındayken, poz vermeyi reddettiği için Francesco Francia'nın eserinden kopya ederek yaptığı ikinci portrede ise³² Titian, patronunu olabileceğinden ve ilk portresindekinden bile çok daha genç ve ince olarak betimlemiştir! (Şekil 2.6)



Şekil 2.6. Tiziano Vecelli (Titian), “İsabella d’Este” tablosu³³
Tuval üzeri yağlıboya; 102 x 64 cm; 1534-36 civarı; Kunsthistorisches Museum, Viyana

Titian'ın iki tablosu arasındaki belirgin farklar; 'portre' ile temsil edilenin aslında ne olduğu konusuna bizi getirir ve 'bireysellik', 'kişilik', 'kimlik' ve 'temsil' kavramlarının incelenmesini gerektirir. Oysa ki 'portre', artık hemen herkesin farklı biçimleriyle her gün karşılaştığı bir sanat türü olarak, ilk bakışta tartışılmayı gerektirecek bir sanat türü gibi görünmez. Shearer West'in ifadesiyle, “özgün bir bireyi temsil eden bir sanat eseri”³⁴ olarak özetlenebilecek olan tanımı da, yorum gerektirmeyecek kadar açık gibidir...

³² Bkz. (28) POPE-HENNESSEY, 165; (23) CARTWRIGHT, 404.

³³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_056.jphtml_m/r/romano/p_medal.html

³⁴ Bkz (22) WEST, 21.

Ancak 'portre' ile ilgili olan; "özgün" olmak, "birey" olmak ve "özgün bir bireyin temsil edilmesi" kavramları, basitçe geçiştirilebilir konular değildir. Nitekim Shearer West de sözlerine "...bu basit tanım portre sanatının çapraşıklık ve çelişkileriyle ters düşer" diye devam etmiştir.³⁵ Buna rağmen, portre kavramının kendisi üzerinde filozof ve sanatçıların çok fazla durmamış olmaları ilginçtir. Belki görsel sanatçılar için mazeret olarak, portre kavramını eserleriyle araştırmış oldukları söylenebilir. Nitekim insana ait ilk yaratıcı yapıtların ortaya konduğu uzak geçmişten, günümüze kadar uzanan on binlerce yıllık süre içinde hemen her çağa ve kültüre ait portre örnekleri vardır.³⁶ Ama Cynthia Freeland'ın "Portreler ve Kişiler: Felsefi bir Sorgulama" adlı eserinde dile getirdiği gibi, "Filozoflar, temsilin doğası, estetik deneyim, realizm ve hatta bizzat sanatın tanımı dahil, sanatla ilgili pek çok konuyu incelemiş" ancak "portreyi ihmal etmişlerdir".³⁷

Freeland; portrenin, sadece en evrensel ve eski sanat formlarından biri olmayıp, sanatçıların 'insan' ile ilgili araştırmalarının sonucu ve hem sanatçı, hem de izleyici için beden-zihin ilişkisiyle yüzleşme nedeni olduğu için, felsefi boyutlarıyla değerlendirilmeye değer olduğunu vurgulamıştır. Ancak Freeland'ın saydıklarına eklenmesi gereken bir önemli özelliği daha vardır portrenin: Temsili yaptıran(lar)ı, temsil edilen(ler)i, temsil eden sanatçıyı (sanatçıları) ve eseri izleyen(ler)i, belki de en fazla etkileşim içine girmeye zorlayan sanat türü, portredir. Öncelikle, portrenin yapılabilmesi için, sanatçı ile resmedilen kişinin her zaman somut biçimde olmasa da soyut anlamda bir araya gelmesi gereklidir. Resmedilen kişinin, eserde ne kadar temsil edileceği veya sonuçta edildiği ise, sadece ona ve sanatçıya ait bir karar değildir; hem yapıldığı, hem de daha sonra değerlendirildiği zamanın ve kültürün görüş, beğeni ve kurallarıyla yakından ilgilidir. Eseri yaptıranın, betimlenen kişinin kendisi ya da diğer bir kişi veya kurum olması da temsil eden sanatçıyı etkiler ve temsili yönlendirir.

³⁵ Bkz (22) WEST, 21

³⁶ Andreas BEYER, **Portraits**.

³⁷ Cynthia FREELAND, **Portraits and Persons**, 1.

İzleyici, eserin patronu olmasa bile, tasarlandığı andan başlayarak eserin her aşamasında temsil edileni ve edeni etkiler; çünkü hemen her portre, izlenmek için yapılır. Yapılışından uzun süre sonra bir portreyle karşılaşsa bile; izleyici, temsil edilen ve eden ile özel bir etkileşime girer. Dahası, bu etkileşimde sayısız olasılık saklıdır: İzleyen, kendisininin yanı sıra, çağının ve kültürünün ‘bakış’ı ile portreyi ‘görmek’ durumundadır. Kısaca, portreye her ‘bakan’, farklı bir ‘görme’ deneyimi yaşar. Böylece portre, zaman, yer, kişi ve kültür farklarını aşarak; temsil edilen(ler)i, temsil eden(ler)i, temsil ettiren(ler)i ve temsili izleyen(ler)i birbirleriyle sonsuz denilebilecek kadar çok farklı etkileşime yönlendirme olanağı taşır. Portre kavramının felsefi anlamda incelenmeye değer kılan en önemli özelliği belki de budur. Bu düşüncelerle, portrenin tarihçesini gözden geçirmeden önce ‘portre’ kavramını tanımlamaya çalışmak ve tartışmak gerekli görülmüştür.

Araştırmamız çerçevesinde, “portre” sözcüğü, bir kişinin diğer insanlardan ayırt edilmesini, eşi olmayan özel bir varlık olarak tanınmasını sağlayacak şekilde, gerçekçi biçimde temsil edildiği eserleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu tanıma, ‘portre’ sözcüğünün köken ve sözlük anlamından yola çıkılarak varılmıştır.

“Portre” kelimesi, Fransızca’dan alıntıdır. Fransızca ve İngilizce karşılığı olan “portrait” ise, Eski Fransızca “portraire” fiilinden türetilen “portret” özne adının devamıdır. “Portraire” fiilinin, Latince kökenli olduğu³⁸ ve “hakkında” ve “yerine” gibi açıklayıcı anlamlar içeren ‘pro’ öncülünün; “çizmek”, “çekmek”, “açığa çıkarmak” ve “süresini uzatmak” gibi anlamlara gelen “trahere” fiiline eklenmesiyle ortaya çıkan “protrahere” fiilinden geliştirildiği kabul edilmektedir.³⁹ Etimolojik kökeni; “portre” sözcüğünün, “çizerek, çizgi çekerek açığa çıkarmak ve uzatmak” amacı güden nesnelere ifade eden bir ad olarak geliştirildiğini düşündürmektedir. “Portre” için verilmiş sözlük tanımları da etimolojik kökeniyle uyumludur.

³⁸ <http://www.latin-dictionary.net/>

³⁹ <http://www.etimolojiturkce.com/>

“Portre”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde, “bir kimsenin yağlı boya, sulu boya, karakalem vb. bir yolla yapılmış resmi” ve “bir kimsenin, bir şeyin sözlü veya yazılı tasviri” olarak tanımlanmıştır.⁴⁰ İngilizce karşılığı olan “portrait” için Merriam-Webster Sözlüğü’nün ilk tanımı, “resim; özellikle bir kişinin, genelde yüzünü gösteren [şekilde], resimle temsili” şeklindedir.⁴¹ Oxford Sözlüğü de “bir kişinin pentür, çizim, fotoğraf veya gravürü, özellikle sadece baş veya baş ve omuzlarını resmeden” açıklamasını içermektedir.⁴² Üç sözlük de “portre” kelimesinin; bir kişi veya şeyin, sözle veya başka araçlarla temsili anlamında da kullanılabileceğini belirtse de; asıl vurgulanan, ‘kişi’ (‘kimse’; İngilizce ‘person’) ve ‘temsil’ (İngilizce ‘representation’) ile olan ilgisidir. Böylece portre ile ilgili alt kavramların; ‘kişilik’, ‘kimlik’ ve (temsil edilmek, etmek ve ettirmek anlamları saklı olmak üzere) ‘temsil’ kavramları olduğu ortaya çıkmaktadır.

Öncelikle, portrenin öznesiyle ilgili adlandırmaya değinmekte yarar vardır. İngilizce “sitter” sözcüğünün karşılığı, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “model” olarak verilse de; modele “sitter” denmesinin nedeni, geleneksel olarak portresi yapılan kişinin sanatçıya poz vermek için ‘oturmuş’ olmasıdır. Ancak “model”, profesyonel olarak poz veren kişileri ifade etmek için de kullanıldığından; “sitter” sözcüğünün karşılığı “portre için oturan” olmalıdır. Ancak bir portre, birinin “model” olması ya da oturup poz vermesinin sonucu olmayabilir. Bir sanatçı hiç görmediği birini, hayalinden, hafızasından veya başka imgelerine bakarak resmedebilir ya da modelinin özelliklerini, portresi yapılan ve hatta portresi için oturan başka bir kişinin tasvirine ekleyebilir. Üstelik, pek çok portrede betimlenenin kim olduğu kesin değildir. Bu düşüncelerle, çalışmamızda, portrede betimlenen kişiyi ifade etmek için ‘model’ ya da ‘oturan’ yerine, ‘temsil edilen’ denmesi tercih edilmiştir. ‘Temsil’ sözcüğü de, İngilizce’deki ‘representation’ sözcüğünün karşılığı olarak ve gerçekçi biçimde resmedilmesi anlamında kullanılmıştır.

⁴⁰ Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük: <http://www.tdk.gov.tr/>

⁴¹ Merriam-Webster Dictionaries: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>

⁴² Oxford Dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/>

Esasen, ‘temsil edilen’ terimi de tartışmaya açıktır; çünkü belirli bir kişiyi betimlediğine dair kuvvetli delillerin varlığında bile bir portredeki imge, o kişinin nasıl görüldüğünden çok, eseri yapanın onu nasıl gördüğünü temsil eder. Araştırmalar, görme eyleminin, gözle edinilen algının beyinde bir imgeye dönüştürülmesinden ibaret olduğunu göstermiştir⁴³. Richard Gregory, görsel algıları “sınırlı duyuşal veriden ulaşılan zeki kararlar” ve “asla kesin olmayan öngörüşel hipotezler” şeklinde tarif ederek; görülenin gözle değil, beyinde ‘görüldüğünü’ vurgulamıştır. Gregory, bir kazı alanının kuşbakışı şemasına bakan iki grup arkeologun, çok farklı iki antik yerleşim planı ‘görme’leri gibi örnekler yardımıyla; gözle algılananın, önceden sahip olunan bilgilerle yorumlanarak beyin tarafından görüldüğünü anlatmıştır.⁴⁴ Görme, hem bilinç, hem de bilinçaltıyla ilgilidir. Robert Solso, insan bilincinin gelişimini evrime bağladığı ancak bir güç tarafından yönlendirilmiş olabileceğini düşünmeyi çekici bulduğunu belirttiği kitabında; konuyla ilgili bilimsel verilerden hareketle, bilinçli olma halini özetlemiştir: Bilinçli olmak; beynin yapı ve süreçlerinin özellikleri, uyanık olma hali, dikkat, hafıza, duygu ve kendini fark etme ile ilgili; yeni olanı arayan, seçici ve öznel nitelikte ve bilinçaltı süreçlerin etkisindedir.⁴⁵ Dolayısıyla, herkesin kendine özgü bilinç hali ve bilinçaltının, kendine özgü bir ‘görme’ ile sonuçlanacağı söylenebilir. George Mather de, görmenin, sanata tepki vermenin ve üretmenin, gözün ve beynin normal ve hastalıklı halleriyle ilişkilerini gözden geçiren kitabında; “görmeyi seçtiğinizi görürsünüz” diyerek, görülenin, görene özgü ve özel oluşunu vurgulamıştır.⁴⁶ Kısaca, her ‘gören’; ‘baktığı’ şeyi farklı bir imge şeklinde ‘görür’ ve o imge kendi beyninin ‘eseri’dir. Sanatçının gördüğünü en nesnel biçimde yansıtmaya çalışarak yaptığı bir portre bile, temsil etmeye çalıştığı kişiyi değil; onunla ilgili kendi öznel algı ve yorumunu temsil eder. Bir sanatçının kendisi ve başkaları tarafından yapılan portreleri incelenerek, bu düşünceyi destekleyen bulgular kolayca bulunabilir (Şekil 2.7 - 2.10).

⁴³ Donald D. HOFFMAN, **Visual Intelligence: How We Create What We See**.

⁴⁴ Richard L. GREGORY, **The Eye and Brain**, 5, 11-12.

⁴⁵ Robert L. SOLSO, **The Psychology of Art**, özellikle 24-35, 107-128.

⁴⁶ George MATHER, **The Psychology of Visual Art**, özellikle 53-59.



Şekil 2.7. Édouard Manet, "Menekşe Buketiyle Berthe Morisot"⁴⁷
Tuval üzeri yağlıboya; 55 x 40 cm; 1872; Musee d'Orsay, Paris



Şekil 2.8. Édouard Manet, "Yasta Berthe Morisot"⁴⁸
Tuval üzeri yağlıboya; 60 x 48 cm; 1874; özel koleksiyon; yeri bilinmiyor

⁴⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/>

⁴⁸ <http://commons.wikimedia.org/wiki/>



Şekil 2.9. Charles Reutlinger, “Berthe Morisot”⁴⁹
Fotograf; 1875; boyutları ve yeri belirtilmemiş



Şekil 2.10. Berthe Morisot, “Otoportre”⁵⁰
Tuval üzeri yağlıboya; 61 x 50 cm; 1885; Musée Marmottan, Paris

⁴⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berthe_Morisot,_1875.jpg

⁵⁰ <http://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/self-portrait-1885>

Édouard Manet, pek çok Berthe Morisot portresi yapmıştır. Marni Reva Kessler; Manet'nin çağında ve eserlerinde Paris'li kadınların yüzlerini örtmeleriyle ilgili ilginç kitabında; Morisot'yu yüzü peçe veya yelpazeyle kısmen veya tamamen saklı resmetmesinin ona olan arzusunu saklama isteğini yansıttığını öne sürmüştür. Kessler'e göre, kardeşi Eugene ile evlendikten sonra bir daha Morisot'nun portresini yapmaması, Manet'nin yasak tutkusunun delillerinden biridir.⁵¹ Kessler'in iddiaları kanıtlanması güç, ama dikkate değer özelliktedir. Nitekim, Şekil 2.7 ve 2.8'deki portreler de Manet'nin Morisot ile ilgili duygularını yansıtıyor olabilir. İkisinde de çok çekici bir kadın betimlenmiştir ancak aralarında, zamanla açıklanması mümkün olmayan bir farklılık vardır: 1872'de, 31 yaşındayken Manet tarafından çok genç, naif ve ürkek bakışlı bir genç kız olarak gösterilen Morisot; sadece iki yıl sonra çok daha yaşlı, dik bakışlı ve güçlü bir kadına dönüşmüş gibidir. Bu farkların, Morisot'un geçirdiği değişimi mi; yoksa Manet'nin onu artık kendisini, belki de uyandırdığı ihtiras ve suçluluk duygularıyla korkutan bir kadın olarak görmeye başlamasını mı yansıttığını bilmek ise imkansızdır.

Peki Berthe Morisot gerçekten nasıl görünüyordu? Fotoğrafı bize bir insanın 'gerçek' görüntüsünü verebilir mi? İcat edildiği 19. yüzyıldan itibaren; fotoğrafın gerçeği en doğru şekilde yansıttığı ve gerçekçi tasvir içeren resme gerek bırakmadığı pek çok defa iddia edilmiştir. Bugün de gerçekçi olmayan sanatı savunan sanatçılar ve sanat otoritelerince bu görüş savunulmaktadır. Ancak, görme ile ilgili bilimsel araştırmalar, tek mercekle elde edilen fotoğraf imgesinin iki gözle oluşturulan imgeden çok farklı olduğunu göstermiştir.⁵² Gözle kamera arasındaki en büyük fark ise; gözle algılananın beyinde, pek çok ara işleminden sonra 'görülmesi'dir. Örneğin kamera, beynin uzaktaki cisimler için uyguladığı büyüklük ayarı gibi değişiklikleri yapamaz.⁵³ Bir fotoğrafın aynen kopyalanmasının, gözle görülenden farklı ve izah edilmesi güç şekilde 'tuhaf' olan bir imgeyle sonuçlanmasının nedeni de budur.

⁵¹ Marni R. KESSLER, **Sheer Presence**, 62-93.

⁵² Arne VALBERG, **Light, Vision, Color**, özellikle 86-95.

⁵³ Bkz (44) GREGORY, 189.

Beyin, gözden gelen görsel algı verilerini işlemekten geçirirken seçicidir; bazı verileri dikkate almaz, diğerlerini yorumlar. Dahası, beynin görsel algıya uyguladığı işlemler ve sonuçları, bireyden bireye ve andan ana değişir. Bu olağanüstü yorumlama kapasitesi nedeniyle Eric Kandel, “beyin bir kamera değildir, Homer gibi bir ozandır” demiştir.⁵⁴ Hayaller ve beklentiler de beynin ne ‘gördüğünü’ etkiler; bu nedenle Chris Firth, “Dünya hakkındaki algımız, gerçeklikle rastlaşan bir fantazidir” demiştir.⁵⁵ George Mather de, Rodin’in “Gerçeği söyleyen sanatçıdır ve yalan söyleyen fotoğraftır” ifadesine değinmiş ve (resim ve heykel gibi görsel sanatları kastederek) “Sanatın amacı fotoğrafa değil de insan deneyimine sadık kalmaksa fotoğrafla alakalı olmamalıdır” demiştir.⁵⁶ Fotoğrafla ilgili önemli bir husus daha vardır: Kuantum fiziği ilkelerine göre, bir gözleyeninin olması, gözlenenini değiştirir⁵⁷; dolayısıyla bir ‘bakan’ın varlığı, ister insan gözü, ister kamera olsun, bakılanı değiştirecektir. Sonuç olarak, fotoğraf da, tıpkı elle yapılan portre gibi, gerçeğin birebir kopyası değildir. Nitekim, Morisot’nun Manet tarafından son kez resmedildiği tarihten 11 yıl sonra, 1875’de çekilen fotoğrafı da (Bkz Şekil 2.9), fotoğrafçı Charles Reutlinger’in bakışından etkilenip, değişime uğramış bir Morisot’nun imgesini içermekte ve “Reutlinger o sırada ona bakıyor olmasaydı Morisot nasıl görünürdü?” sorusunu cevapsız bırakmaktadır.

Morisot’nun otoportresine gelince (Şekil 2.10), fotoğrafı ile aynı tarihe aittir ve iki erkeğin, ressam Édouard Manet ve fotoğrafçı Charles Reutlinger’in oluşturdukları; çekici, özenle giyinmiş, kentsoylu zarif hanımefendiden çok farklı bir insanı betimlemektedir: Tombulca, sade giyimli, saçları ağarmaya başlamış ama kararlı bakışları ve elindeki paletle adeta dünyaya meydan okuyan bir kadın... Ancak enerjik fırça darbeleriyle ördüğü müthiş otoportresi bile, Morisot’nun gözlerinin ne gördüğünü değil, yine beyninin onu nasıl görmeyi seçtiğini yansıtmaktadır.

⁵⁴ Eric R. KANDEL, *The Age of Insight*, 351.

⁵⁵ Chris FIRTH, *Making Up The Mind*, 111

⁵⁶ Bkz (46) MATHER, 93-94.

⁵⁷ John GRIBBIN, *In Search of Schrödinger’s Cat*, 160.

Portreyi, 'bir kişinin diğer insanlardan ayırt edilmesini, eşi olmayan özel bir varlık olarak tanınmasını sağlayacak şekilde temsil edildiği eser' olarak tanımladığımız için, araştırmamızın kapsamı, fark edilebilir 'yüz' imgesi içeren görsel işlemlerle sınırlandırılmıştır.

'Yüz' neden önemlidir?

'Yüz', öncelikle kişiseldir. Kişiye aittir, kişiye özgüdür. Sadece yapısal özellikleriyle değil; hareket ve ifadeleriyle, yansıttığı ve uyandırdığı duygularla da yüzler birbirlerinden farklıdır. Dünyada yaşamış, yaşayan ve yaşayacak olan her insanın yüzünün bir eşi daha olmamıştır, yoktur ve olmayacaktır. Tek yumurta ikizleri bile farklı yüzlere sahiptir⁵⁸ çünkü kişilikleri, duyguları, hayalleri, düşünceleri ve ifadeleri farklıdır.

'Yüz', 'kimlik' (İngilizce 'identity') ile ilgilidir. Kimlik nedir? Burke ve Stets, 'kimlik' için, "Bir kişi, bir toplumda belli bir rolün sahibi veya belli bir grubun üyesi olduğu veya özgün bir kişi olarak tanınmasını sağlayan belli özelliklere sahip çıktığında, onu tanımlayan anlamlar seti" tanımını vermiştir. Bu tanımın dayandığı düşünce, hiç kimsenin tek bir kimliği olmayıp; farklı kapsam ve koşullarla ilgili farklı kimlikleri olduğudur. Örneğin bir erkek uluslararası bir kuruluşun üyesi, bir ülkenin vatandaşı, bir dinin inanmanı, bir iş adamı, bir baba, bir oğul, bir eş, bir takımın taraftarı, bir sporcu ve geçimli bir kişi olabilir; her özelliğiyle farklı bir kimlik sahibidir; hepsi onun kimlikleridir. Hepsinin ortak yanı; 'başkalarının varlığında', 'başkalarına göre' ve çoğu kez 'başkaları tarafından' tanımlanmaları; hatta ancak onların onayı ile gerçeklik kazanmalarıdır. Tanımlanan özelliklerin hiç biri, dünyada tek bir insan olması halinde anlam taşımayacağı için; 'kimlik', kişisel olmaktan çok toplumsal bir değerdir. Nitekim Burke ve Stets, "birey ve toplum, kimlik kavramı kapsamı içinde birbirine eklidir" ve "insanların çok sayıda kimlikleri vardır ve herhangi bir etkileşim durumunda birçok insanın birçok kimliği devrededir" demiştir.⁵⁹

⁵⁸ Harry WECHSLER, **Reliable Face Recognition Methods**, 2.

⁵⁹ Peter J. BURKE - Jan E. STETS, **Identity Theory**, özellikle 3,130.

TDK Sözlüğü'ndeki "toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü" tanımı da kimliğin, birey-toplum etkileşimiyle ilişkisine dikkat çekmektedir.⁶⁰ Vignoles, Schwartz ve Luyckz da, kimliği, insanların "Sen kimsin?" sorusuna verdikleri açık ve üstü kapalı cevaplarla ilgili gördüklerini belirtip; bir kişinin birden fazla kimliği olduğuna dikkat çekmiş; kimliğin, kişinin kim olduğunu düşündüğü kadar, kim gibi davrandığını da kapsadığını belirtmiştir.⁶¹

Kimliğe dair görüşler ışığında, bir portrede yansıtılan kimliğin, o kişinin pek çok gerçek ya da hayali kimliğinden biri olabileceği ortaya çıkmaktadır. Temsil edilen kişi, kısmen ya da tamamen hayali bir kimlikle betimlenebilir. Örneğin, Alessandro Botticelli'nin "Kralların Tapınması" tablosunda, pek çok hayali ve gerçek kimlik bir aradadır. Tabloyu ismarlayan Gaspare di Zanobi del Lama; o sırada Floransa'ya hükmeden Medici ailesi ile yakınlaşmak için, onları İncil'e göre İsa doğduğunda bağlılıklarını sunmak üzere gelen üç kral ve maiyeti 'kimlik'leriyle tasvir ettirmiştir. (Şekil 2.11) Üç kraldan, İsa'nın önünde eğilen, Cosimo; ortadaki kırmızı pelerinli, oğlu Piero; yanındaki beyaz kıyafetli de diğer oğlu Giovanni de Medici'dir⁶²; üçünün de diz çökmüş olarak betimlenmiş olması, del Lama'nın Medici'lere kendilerinden büyük ilahi bir güç olduğunu hatırlatmak istemesinden kaynaklanmış olabilir mi diye düşünmemek zordur! Tablonun yapıldığı tarihlerde Cosimo ve oğulları ölmüş olduğundan, Botticelli'nin tasvirlerinin onların fiziksel görünüşüne ne kadar sadık olduğu da tartışmalıdır. Tabloda Cosimo'nun torunları da yer almaktadır; soldaki mağrur bakışlı, beyaz kıyafetli, şapkalı erkek, Lorenzo⁶³; ortanın sağındaki koyu saçlı erkek ise genç kardeşi Guiliano de Medici'dir. Ne del Lama, ne de Botticelli'nin, o sırada hüküm süren Medici'leri diz çökmüş göstermeye cesaret edemediği anlaşılmaktadır! Böylece Botticelli, işin patronu olan kişinin isteğiyle, Medici ailesine hayali kimlikler atfetmiştir.

⁶⁰ Bkz (40) **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, <http://www.tdk.gov.tr/>

⁶¹ Vivian L. VIGNOLES - Seth J. SCHWARTZ et al. **Handbook of Identity Theory**, 2.

⁶² Paola RAPELLI, **Symbols of Power in Art**, 346.

⁶³ Rose Marie HAGEN – Rainer HAGEN, **What Great Paintings Say**, Vol. 1,120.

Tabloda en sağda Botticelli; biraz ötesinde, parmağıyla kendisine işaret eden patronu del Lama betimlenmiştir. Yüzlerinin izleyiciye dönüklüğü, kendi önemlerine inançlarını hissettirir. En soldakilerden, mavi şapkalı genç, şair Angelo Poliziano; kırmızı şapkalı erkek ise Rönesans'ın felsefi manifestosu sayılan, "İnsan Onuru Üzerine" eserinin yazarı Pico della Mirandola'dır. Botticelli'nin kendisini Medici ailesi üyelerini de kapsayan Rönesans aydınlarıyla resmetmesi, ressam ve heykeltıraşların Batı'da Rönesans ile birlikte yükselen statüsüne tanıktır. Alexander Lee, bu tablo için, "...sanatçının patronlarıyla olan bağımlı ama sıkıntılı ilişkisi, Botticelli'nin sinsi ve biraz küçümseyici otoportresini, Cosimo, Piero ve Giovanni de Medici'nin yanına eklemesinde bir an görülmektedir" yorumunu yapmıştır.⁶⁴ Patron desteğine ihtiyacı olsa da, Botticelli'nin kendisini bir işçi değil, güçlü ve hatırlanmaya değer bir birey olarak kabul ettirmek istediği açıktır.



Şekil 2.11. Alessandro Botticelli, "Kraların Tapınması"⁶⁵
Panel üzeri tempera; 111 x 134 cm; 1475 civarı; Uffizi Galerisi, Floransa

⁶⁴ Alexander LEE, *The Ugly Renaissance*, 79.

⁶⁵ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Botticelli_085A.jpg

Botticelli'nin "Kralların Tapınması" eserinde Pico della Mirandola'ya yer vermesi çok anlamlıdır. Yunanca, Latince, İbranice ve Arapça metinleri inceleyerek, antik felsefelerle dinsel öğretiler arasında sentez arayan Mirandola, 1486 tarihli "De hominis dignitate" ("İnsan Onuru Üzerine") adlı söyleminde, insanın Tanrı tarafından O'nun eserlerini takdir edebilecek bir varlık olarak yaratıldığını; her varlıktan öğrenebilecek ve her varlığı taklit edebilecek kapasiteye sahip olduğunu ve kendisini serbest iradesiyle değiştirebileceğini savunmuştur. Mirandola, "Felsefenin kendisi bana başkalarının fikirleri yerine kendi vicdanıma güvenmeyi ve insanların hakkımda kötü konuşmalarına değil, kendiliğinden kötü olan bir şey söylememeye veya yapmamaya dikkat etmeyi öğretti" diyerek, bireyin kendi düşünce ve eylemlerini belirleme gücü ve görevi olduğunu ifade etmiştir. Mirandola'ya göre insan; meleklerle ait ve adil yönetimle ulaşılabilir olan "adalet", düşünerek ve ders çıkarılarak ulaşılabilir olan "idrak" ve Yaradan'a duyulan sevgiyle ulaşılabilir olan "merhamet" erdemlerini kazanmaya çabalamalı; "ahlaki dönüşüm" ve zihinsel araştırma aşamalarından sonra mutlak gerçekliğin kusursuzluğuna erişmeyi hedeflemeliydi.⁶⁶ Mirandola'nın bireyin, kaderin ve şartların mahkumu olmayıp; kendisini değiştirme ve aşma potansiyeline sahip olduğuna dair görüşleri, yaşadığı dönemden başlayarak günümüze kadar özellikle Batı'da çok etkili olmuştur ve Hümanist felsefenin temel anlayışını ifade eder. Nitekim Botticelli de, Giorgio Vasari'nin anlattığına göre kendi adını, kimliğini ve geleceğini seçmiştir: Mariano Filipepi adlı bir Floransa vatandaşının oğlu olmasına rağmen, Botticello adlı bir kuyumcunun çırağı olduktan sonra ressamlarla tanışarak, desene kendini adamaya karar vermiş; babasına fikrini kabul ettirip Fra Filippo'nun yanına girmiş ve ilk ustasına atfen, "di Botticello" olarak bilinmiştir.⁶⁷ Kendi adını kendi çabalarıyla kazanan Botticelli, "Kralların Tapınması" adlı tablosunda, İsa'nın huzuruna kabul edilen krallarla ilgili İncil öyküsünde kendisine de yer vermekle, gerçek ve hayali kimliklerini bir arada sunmuştur.

⁶⁶ Pico della MIRANDOLA, *Oration on the Dignity of Man*, özellikle 59,137,189.

⁶⁷ Giorgio VASARI, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Vol 1, 535-536.

Bir portrenin ifade ettiği 'kimlik', bizzat betimlenen kişinin arzusu doğrultusunda da oluşturulmuş olabilir. Örneğin Raphael Sanzio, bir hükümdarın maiyetindeki bir kişinin nasıl davranması gerektiğine dair yazdığı "Il Cortegiano" kitabıyla ünlünen; yazar, şair ve diplomat Baldessare Castiglioni'yi; yazdıklarına uygun şekilde, ne yüz ifadesinde, ne giyiminde hiçbir aşırılık olmayan, sakin ve nazik ancak zeki bakışlı, asil görünümlü bir beyefendi olarak betimlemiştir. (Şekil 2.12) Baldassare'nin bir şiirinde yanlarında değilken ailesinin bu portreye bakıp avunduklarını hayal ettiğinden söz etmesi⁶⁸, kendisiyle benzerlik taşıdığına inandığını düşündürmektedir.



Şekil 2.12. Raphael Sanzio, "Baldassare Castiglione'nin Portresi"⁶⁹
Tuval üzeri yağlıboya; 82 x 67 cm; 1514-1515; Louvre, Paris

⁶⁸ Roger JONES - Nicholas PENNY, **Raphael**, Yale University Press, 162.

⁶⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baldassare_Castiglione,_by_Raffaello_Sanzio

Castiglione'ye göre; bir beyefendinin temel hedefi, toplum hizmeti olmalıydı. Hizmet verebilmek için çevresinin ve özellikle hükümdarların saygısını kazanmalı; onlara yararlı tavsiyelerde bulunabilmeliydi. Hükümdar maiyetindeki bir kişi, iyi bir dost olmalı; spor, dövüş, şiir, resim, müzik ve dans ustası olmalı ancak aşırıya kaçmamalı ve gösteriş yapmamalıydı. Ahlaken iyi olduğu gibi; antik metinleri de içeren iyi bir eğitimle kendini geliştirmeli ve en önemlisi, her yaptığını kolay ve kendiliğinden oluyor gibi göstermeli, doğuştan asilzade gibi davranmalıydı. Castiglione'nin tarif ettiği beyefendi kimliğini geliştirmekte başarılı olduğu, Urbino Dükü'nün maiyetinde başlayan kariyerinde; önce Urbino, sonra Mantua'nın Roma Elçisi ve en son Papa'nın İspanya Elçisi olmaya kadar yükselmesinden sezilmektedir.⁷⁰ Ancak kendi tarifinden çok farklı bir kişi bile olmuş olsa; Baldassare'nin adı artık Raphael'in yarattığı asalet dolu imgeyle özdeşleşmiştir. Baldassare Castiglione'nin portresi bu nedenle görsel bir portrenin 'kimlik' yaratmadaki rolü için çarpıcı bir örnektir.

Kadınlara karşı, erkeklere olduğundan dahi daha nazik davranılması gerektiği de Baldassare Castiglione'nin sözü edilen kitabında önemli yer tutmaktadır. Genel kanının aksine, kadın düşmanlığının yaygın olduğu ve "human" ile "insan" değil, "erkek" olmanın kastedildiği Rönesans'ta⁷¹, Baldassare'nin "...bir kadının hassas ruhunda ve eşsiz bir güzellikle birlikte, sağduyu, cesaret ve en güvenilir erkeklerde bile çok nadir rastlanan diğer bütün erdemler bulunabilir" demesi; her ne kadar Urbino Dükü kadar eşi Elisabetta tarafından korunduğu için övgü maksadı taşısa ve erkekleri kıstas almakla erkeklerin üstünlüğüne inancını hissettirse de önemlidir çünkü görüşleri özellikle Avrupa'da benimsenmiştir.⁷² Baldassare'nin ilk kez 1528'de basılan kitabında dile getirdiği, 'erkeklerden bile üstün özellikler taşıyabilen kadın' düşüncesine kıyasla; 19. yüzyılda kimi sanatçıların eserlerinde yer alan kadın imgeleri kendi korku ve ön yargılarının görsel belgeleri şeklindedir.

⁷⁰ Baldassare CASTIGLIONE, **The Book of The Courtier**.

⁷¹ William CAFERRO, **Contesting the Renaissance**, 1-30, 61-97;
Margaret L. KING, **Women of the Renaissance**.

⁷² Peter BURKE, **The Fortunes of The Courtier**.

Örneğin, Édouard Manet'nin Olympia tablosunda (Şekil 2.13) bir fahişe olarak resmedilen Victorine Meurent'in, modelliğe başladıktan sonra resme ilgi duyup Julian Akademisi derslerine katılarak ressam olduğu; Salon sergilerine kabul edilecek ve Fransız Sanatçılar Derneği üyeliğine seçilecek kadar ilerlediği; Manet'nin reddedildiği 1876 Salon sergisi için Meurent'in kabul edilmesinden sonra Manet'nin muhtemelen kıskançlığa kapılarak onu model olarak kullanmaktan vazgeçtiği ancak son yıllarda anlaşılabilmiştir.⁷³ Meurent'in 'Olympia' kimliğiyle, yüzü kolayca tanınabilir şekilde betimlenmesi, 1865'de sergilendiğinde skandala neden olmuş; sonrasında da Manet ile ilgili yayınlarda Victorine'den hep ahlaken düşkün ya da madde bağımlısı metresi olarak bahsedilmiştir.⁷⁴ Bu yanlış yargıların Manet'nin yarattığı Olympia kimliği ile ilgili şartlanmaların sonucu olduğu yeni kavranmaya başlanmıştır.



Şekil 2.13. Édouard Manet, "Olympia"⁷⁵
Tuval üzeri yağlıboya; 130 x 190 cm; 1863; Musée d'Orsay, Paris

⁷³ Leah Rosenblatt LEHMBECK, **Edouard Manet's Portraits of Women**, 46-47, 261-263.
Eunice LIPTON: **Alias Olympia**.

⁷⁴ Adolphe TABARANT, **Manet et Ses Oeuvres**; Gilles NERET, **Manet**.

⁷⁵ [https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)#/media/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project.jpg)

Victorine'in otoportresi ise çok farklı bir imge taşır: Bakışlarını kaçırarak bir genç kız, elindeki dalla düşünceye dalmıştır (Şekil 2.14). Bu tablo, “Le Jour des Rameaux” (“Dalların Günü”) ve “Palm Sunday” (“Palmiye Pazarı”) olarak da bilinir. “Palmiye Pazarı”, Hıristiyan inancına göre Paskalya'dan önceki Pazar olup; palmiye dalları içeren törenlerle kutlanır. Ancak palmiyenin Roma İmparatorluğu'nda başarının sembolü ve Zafer Tanrıçası Nike'nin işareti de sayıldığı bilinmektedir.⁷⁶ Victorine, palmiye dalını göstererek, dindar ve/veya muzaffer olduğunu anlatmak istemiş olabilir.



Şekil 2.14. Victorine-Louise Meurent, Otoportre (“Le Jour des Rameaux”)⁷⁷
Tuval üzeri yağlıboya; boyutları? 1880’ler? Municipal Museum of Art and History, Colombes

İki imgeden hangisi ‘gerçek’ Victorine’dir? Bilmek hiç bir zaman mümkün olmayacaktır. Ancak kesin olan, portrenin ‘kimlik’ yaratmada güçlü bir araç olabileceği ve hatta sanatçının elinde bir silaha dönüşebileceğidir.

⁷⁶ David WRAY, *The Secret Roots of Christianity*, 374, 540.

⁷⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_jour_des_rameaux.jpg

Nitekim, Manet'nin 1862'de yaptığı ilk Victorine Meurent resmi de "Olympia"dakinden çok farklı bir imge barındırır: adeta masumiyetin 'portre'si, merakla ve biraz da endişeyle bakan bir genç kız... (Şekil 2.15).



Şekil 2.15. Édouard Manet, "Victorine Meurent'in Portresi"⁷⁸
Tuval üzeri yağlıboya; 42.9 x 43.8 cm; 1862; Museum of Fine Arts, Boston

Victorine'in sadece bir yıl sonra "Olympia" rolünde tasviri, kendi değişiminden çok; Manet'nin onu nasıl gördüğünü ya da görmek / göstermek istediğini yansıtmış olabilir. Manet'nin "Le Déjeuner sur l'herbe" tablosundaki çıplak kadın da Victorine'in yüzünü taşır.⁷⁹ Leah Lehmbeck, "Manet'in değişik kostüm ve pozlarda her zaman tanınabilir bir Meurent betimlemesi" için, "O bir modeldi, temelde bir kimliğin üzerinde sahnelenebileceği boş bir levhaydı" yorumunu yapmıştır.⁸⁰ Ancak Meurent / Manet örneğindeki gibi, sanatçının yarattığı hayali 'kimlik', gerçeği unutturabilir...

⁷⁸ <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/victorine-meurent-1862>

⁷⁹ Michael FRIED, **Manet's Modernism**, 174, 215.

⁸⁰ Bkz (73) LEHMBECK, 39.

Sanatçının yarattığı 'kimlik', kendi yüzünü de taşıyabilir. Örneğin Artemisia Gentileschi kendisini 'Judith' olarak betimlemiştir. İncil'e göre Judith, Bethulia kentini kuşatan Holofernes'i baştan çıkarıp, uyuyunca başını kesen bir karakterdir. Sayesinde, komutanları ölen düşman ordusu paniğe kapılmasıyla Bethulia kenti kurtulur.⁸¹ Judith, zekası ve çekiciliğiyle erkekleri yenen bir kahramandır. Judith'in Holofernes'in başını kestiği anı canlandıran tablosunda, soğukkanlılıkla kurbanının boynunu kesen güçlü kadının 'yüz'ü Artemisia'ya aittir: Otoportresiyle olan benzerliği çok açıktır. (Şekil 2.16) Hocası Agostino Tassi'nin tecavüz etmesi üzerine açılan davada bekaret muayenesi ve işkenceyle şikayetinin doğruluğunu kanıtlamaya zorlanan Artemisia'nın⁸² Judith kimliği ile özdeşleşmesini anlamak zor değildir.



Şekil 2.16. Artemisia Gentileschi,

Solda: "Judith Holofernes'in Kafasını Keserken"⁸³

Tuval üzeri yağlıboya; 158.8 x 125.5; 1611-12; Museo di Capodimonte, Napoli

Sağda: "Resim (La Pittura) Algorisi Şeklinde Otoportre"⁸⁴

Tuval üzeri yağlıboya; 98.6 x 75.2 cm; 1638-9; Royal Collection Trust, Londra

⁸¹ M.L. del MASTRO, **All The Women of the Bible**, 247-254.

⁸² Mary D. GARRARD, **Artemisia Gentileschi**.

⁸³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi__Judith

⁸⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting

Albrecht Dürer'in ise kendisini "İsa" kimliğinde tasvir ettiği düşünülen bir otoportresi vardır.⁸⁵ (Şekil 2.17) Orta Çağ'da, Hazreti İsa başta olmak üzere kutsal kişiler ve bazen onlarla birlikte betimlenen hükümdarlar tam cepheden gösterilirdi. Rönesans'ta dini olmayan portrelerin artmaya başlamasıyla, önce profilden, sonra da üç-çeyreklik betimleme tercih edilmeye başlanmıştır.⁸⁶ Dürer ise, son otoportresinde, geleneksel olarak İsa'ya yakıştırılan cepheden seçmekle kalmamış; kutsama yapar gibi tuttuğu sağ eli ve boşluk içinden hüzünle bakan, hem genç, hem yaşlı görünen yüzüyle de bu izlenimi kuvvetlendirmiştir. Çok tartışılan bu tablo, Tanrı'nın insanı kendi görünümünde yarattığına olan inancın veya tam tersine, Rönesans'ta 'kul' olmaktan 'birey' olmaya yönelişin ifadesi olmuş olabilir.



Şekil 2.17. Albrecht Dürer, "Otoportre"⁸⁷
Panel üzeri yağlıboya; 67.1 x 48.7 cm; 1500; Alte Pinakothek, Münih

⁸⁵ Norbert WOLF, **Albrecht Dürer**, 125.

⁸⁶ Lorne CAMPBELL, **Renaissance Portraits**.

⁸⁷ [http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Munich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Munich))

Portrelerdeki hayali kimlikleri sonradan başkaları da yaratabilir. Tracy Chevalier'in "İnci Küpeli Kız" romanı buna iyi bir örnektir.⁸⁸ Yazar, romana adını veren ünlü tablonun (Şekil 2.18) modelinin kimliğini hayal etmiş; Jan Vermeer'in evine hizmet i olarak gelip, renkleri ve iŐıĐı fark etme yeteneğiyle dikkat çeken Griet adlı bir genç kız karakteri yaratmıştır. Chevalier; Protestan olmasından kaynaklanan imge-düŐmanlıĐına ve Vermeer'in karısı ile kızının kıskançlık krizlerine rağmen; Griet'in Vermeer'e olan yasak tutkusu nedeniyle kulağını delip, poz vermeye cesaret edebildiğine okuru inandıran, büyüleyici bir olaylar örgüsü yazmıştır. Romanını okuduktan sonra, Vermeer'in inci küpeli kızını, Chevalier'in Griet'i dışında bir 'kimlik' ile düşünmek çok zordur...



Şekil 2.18. Jan Vermeer, "İnci Küpeli Kız"⁸⁹
Tuval  zerine yağlıboya; 44.5 x 39 cm; 1665 civarı; Mauritshuis, Hague

Sanat tarihçileri ve güncel basın-yayın haberleri da bir tabloda betimlenen kişinin kimlik(lerinin) belirlenmesinde çok etkili olabilir.

⁸⁸ Tracy CHEVALIER, **The Girl with a Pearl Earring**.

⁸⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meisje_met_de_parel.jpg

Örneğin “Mona Lisa”, hakkındaki inceleme, yorum ve haberlerle kült haline gelmiş; artık kimsenin hangisinin gerçek olduğunu ayırt edemeyeceği kadar çok kimliğin yakıştırıldığı bir tablodur. (Şekil 2.19) Kimi, neden temsil ettiğine dair sayısız tartışma ve romana konu olmasının yanı sıra; çalınıp bulunmasıyla da dünyanın en çok tanınan sanat eseri konumuna gelmiştir. Leonardo da Vinci'nin kimi betimlediği kesin olarak bilinemediğinden, kendisi veya sevgilisinin portresi olabileceği dahi iddia edilmiştir.⁹⁰ Tabloda, yakıştırılan kimliklerin hepsini destekleyebilecek ip uçları bulunabilmektedir. Belki de hiç kaybolmayan sihrinin sırrı da, pek çok ‘yüz’ü içinde saklamasıdır.



Şekil 2.19. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”⁹¹
Tahta üzerine yağlıboya; 76.8 x 53 cm; 1503-1505; Louvre, Paris.

Gerçeğe yeterince benzemediği ve hayal ürünü olduğu eleştirisine karşı; kimi sanatçılar, portrelerini yazılar ekleyerek daha inandırıcı kılmaya çalışmıştır. Bu yolu seçen sanatçılara tipik bir örnek, Jan Van Eyck’tir.

⁹⁰ Donald SASSOON, **Becoming Mona Lisa**.

Noah CARNEY, **The Thefts of The Mona Lisa**.

⁹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona_Lisa.jpg; kaynak Musée du Louvre

Jan van Eyck, “Arnolfini Düğünü”nde arkadaki aynaya kendi yansımasını eklemekle yetinmemiş; yazıyla, olayın tarihini ve orada bizzat bulunduğunu kaydetmiştir. Kimi betimlediği bilinmeyen bir diğer tablosunda ise, “leal souvenir” (“sadık hatırat”) ifadesi yer alır. (Şekil 2.20) Böylece, (muhtemelen tasvir edilenin ölümünden sonra) gerçek görünümüne sadık kalarak yapıldığı anlatılmak istenmiştir.⁹² Ama aslında yaratılan, sanatçının gözleri ve beyninin eseri olan bir imgedir; gerçeğin, van Eyck tarafından yorumlanmış halidir. Tabloda “Tymotheos” a benzeten, hatalı yazılmış bir Yunanca kelime de vardır. Antik Yunan döneminde aynı adda bir şair ve heykeltıraş, Helen döneminde ise bir müzisyen olduğu için; Van Eyck, resmettiği kişinin onlar kadar usta olduğunu anlatmak istemiş olabilir. Ancak bu, van Eyck’in tasvir ettiği kişiye eklediği hayali bir kimlik de olmuş olabilir.



Şekil 2.20. Jan van Eyck, “Bir Erkek Portresi (Timotheus)”⁹³
Panel üzeri yağlıboya; 34.5 x 19 cm; 1432; National Gallery, Londra

⁹² Norbert SCHNEIDER, **The Art of The Portrait**, 30-31.

⁹³ [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_092_\(big\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_092_(big).jpg)

'Yüz' kavramı; 'kimlik' ile olan ilgisinden ötürü, 'ad' ('isim') ile de yakından ilgilidir. İnsanlara isim verilerek; başkalarından ayrı, özgün bir varlık oldukları belirtilir. Portre, insanların fiziksel görünüşleri kadar, adlarını da yaşatmayı hedefleyen bir sanat türüdür. Sadece (sanatçının yorumladığı şekliyle) görünüşlerinin değil; adlarının da korunmasını ve hatırlanmasını mümkün kılar. Portreler, yaşadığına emin olunmayan kişilerin bile bir 'ad'a sahip olmasını sağlar. Örneğin Truvalı Helen, sadece bir efsane karakteri olabilir⁹⁴ ama o kadar çok portresi yapılmıştır ki, kendi yaşamadıysa bile portreleriyle adı yaşayacaktır. (Şekil 2.21)



Şekil 2.21. Antonio Canova, "Truvalı Helen"⁹⁵
Mermer büst; 64 cm; 19. yüzyıl başı; Victoria & Albert Museum; Londra

'Yüz'ün görülmesi ile 'kimlik' tespiti arasında bağ vardır. Kimlik; ancak başkalarının varlığında, başkalarının ayırt ettiği bir yüz ve adla anlam kazanır. Bu nedenle, yüz içermeyen bir esere portre denmesi zordur.

⁹⁴ Bettany HUGHES, **Helen of Troy**.

⁹⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Canova-Helen_of_Troy; Yair Haklai.

Dahası, yüzün, izleyenle etkileşime girmediği veya bedenin geri kalanından daha az görünür olduğu işlerin de portre niteliği tartışmalıdır. Örneğin, Lucien Freud'un modellerini ısrarla gerçekte olduklarından çok daha yaşlı olmanın yanı sıra; ya çok zayıf, ya da çok şişman gibi resmettiği işlerinde; betimlenen artık bir insan değil, adeta duygu ve düşünceden yoksun bir et yığınıdır. Bir 'yüz' olsa da, hiçbir ifade taşımaz; sanatçının hoyratça çirkinleştirerek seyirlik bir mala indirmediği et yığınının herhangi bir parçasıdır. Freud'un Şekil 2.22'de gösterilen ve 2008'de yaklaşık 17.2 milyon pounda satılan⁹⁶ "Benefits Supervisor Uyurken" adlı işi buna örnektir: Bir portre değil; 'marka' bir ismin ürettiği bir 'mal'dan ibarettir.



Şekil 2.22. Lucien Freud, "Benefits Supervisor Uyurken"⁹⁷
Tuval üzeri yağlıboya; 151.3 x 219 cm; 1995; özel koleksiyon; yeri?

Lucien Freud'un işleri aksini düşündürse de; esasen, portre, insanın bir nesne ya da mala indirgenmesine en fazla imkan direnme imkanı sağlayabilecek sanat türüdür. Her bireyin, özgün bir varlık; eşsiz bir gizem; benzeri asla olmayacak bir değer; kısaca, 'tek' olduğunu en fazla anlatabilme potansiyeli vardır.

⁹⁶ <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucien-freud-benefits-supervisor-sleeping-5074074-details.aspx>

⁹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Benefits_Supervisor_Sleeping.jpg

Kaynak: Stephen ADAMS, "**Roman Abramovich 'revealed as Freud and Bacon buyer'**"

Portre sanatı, bireyin tekiliğinin kutlanması olarak da düşünülebilir çünkü bireyin 'tek' oluşunun en güçlü görsel işareti, yüzünün 'tek' oluşudur. Marcia Pointon'un sözleriyle, "Yüzün tanınması, anlaşılabilir şekilde portre sanatının merkezindedir; ne de olsa... tamamen aynı görünen iki insan olmaması, insan olmanın özündeki bilmedir." Ancak portre, farklılıklarının yanı sıra, insanların zaman ve yer tanımayan benzerliklerini de kayda geçirir: Daha önce yaşamış, sevinmiş, üzülmüş, sevmiş, sevilmiş, kırılmış, acı çekmiş, hastalanmış ve ölmüş insanları; sanki yanımıza gelmiş, bir ömrü paylaşmışçasına bize tanıtır. Bizi, diğer 'tek' olanlarla; bize hem benzer, hem de benzer olmayan yönleriyle 'yüz yüze' getirir. 'Tek' oluşumuzu doğrular ama sandığımız kadar farklı olmadığımızı da hatırlatır... Pointon'un şiirsel ifadesine atıfla; portre, insan olmanın özündeki bilmeceye adanmış bir arayıştır. Çoktan ölmüş, belki de hiç yaşamamış insanların portrelerine bakmaktan bıkmayışımızın belki de en derinde yatan nedeni, onlarda kendimizi aramamızdır. Nitekim Pointon da, "Artık bireysel kimliği belirleyen mekanizmanın DNA olmasından ötürü, yüzün kültürel değerinin azalması beklenebilirdi ancak olan tam tersidir. Ve ister kendimizle ister başkalarıyla olsun, yüzler aracılığıyla görsel olarak karşılaşarak, etkileşime girmek ihtiyacımız, bütün toplumlar için esas olmayı sürdürmektedir" demiştir.⁹⁸

Pointon'un DNA'nın kimlik belirleyici rolüne rağmen, yüzlerin önemini kaybetmediğine dair görüşünün geçerliliği, DNA içeren çağdaş işlerin 'portre' olarak sunulmak istenmesinde karşılaşılan güçlüklerden anlaşılabilir. Örneğin, Marc Quinn'in, insan genomunun çözümlenmesine katılan İngiliz bilim adamı Sir John Sulston'u ifade etmek yaptığı "genomik portre" için; Sulston'un sperm örneğinden ayrılan DNA, parçalara ayrılıp bakterilere kopyalattırılmış; bakterilerin üretildiği vasat, çerçevelenip 'portre' diye sunulmuş ancak 'portre' sayılması uğruna Quinn ve Sulston'un fotoğrafları ve İnsan Genom Projesi ile ilgili açıklamalarla birlikte sergilenmesi gerekmiştir.⁹⁹

⁹⁸ Marcia POINTON, **Portrayal**, 8.

⁹⁹ Stuart JEFFRIES, <http://www.theguardian.com>

National Portrait Gallery, "**Marc Quinn and John Sulston Unveil Genomic portrait**"

Biyolojik anlamda ‘var’ olmak ile ‘kişi’ olmanın farkından ötürü; Sulston’un kimlik ve kişiliğini temsil etmeyen Quinn’in işinin ne kadar ‘portre’ sayılabileceği ve sayılacak bile olsa, malzemesini sağlayıp laboratuvarda çoğaltan kişi Sulston iken, ‘sanatçı’nın kim olduğu tartışmaya açıktır.

Quinn’in, salt biyolojik verilerle ‘portre’ yapma iddiası, “Kendi” (“Self”) adlı ve kendisine ait olduğunu iddia ettiği kanı yüzünün silikon kalıbı içine doldurmasından oluşan ve bozulmaması için soğutma ünitesinde tutulan işlerinde de ortaya çıkmaktadır. (Şekil 2.23)



Şekil 2.23. Mark Longair; Marc Quinn’in “Self (2011)” adlı işinin fotoğrafı¹⁰⁰

Quinn, bu işlerini 5 yılda bir kendi kanıyla yaptığını; 5 aya yayılan bir süre boyunca 4.5 litre kan verip sakladığını iddia etmektedir ki bu iddiayı bilimsel verilerle bağdaştırmak zordur. İngiltere’de tıbbi amacı yokken sırf o istedi diye kan alacak kadar tıp etiğinden uzak bir kişi ve/veya kurum bulabildiğini (ne kadar imkansız görünse de) varsaysak dahi; eksilen kırmızı kürelerin yenilenmesi için¹⁰¹ bu kadar kanın asgari 6 ay boyunca alınması gerekir. Kısaca Quinn’in beyanı inandırıcı değildir. Diğer yandan, işin kendi kanını içerip içermemesi görsel sonucu değiştirmez. Ama işine değer katmayı amaçladığı için, iddiasının ‘portre’ kavramı çerçevesinde tartışılması gerekir.

¹⁰⁰ Mark LONGAIR, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self_\(2011\)_by_Marc_Quinn.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self_(2011)_by_Marc_Quinn.jpg)

¹⁰¹ P. POTTGIESER – W. SPECKER et al. “Recovery of Hemoglobin Mass...”

Marc Quinn'in "Self" adlı işleri, "Genomik Portre" adlı işine kıyasla ilk bakışta geleneksel portre anlayışına yakın görünse de, kimlik ve kişilik ifadesi olmaktan yine de uzaktır. Kabul etmek gerekir ki, "Self" başlıklı işlerde bir "yüz" vardır ve fotoğraflarından anlaşıldığı kadarıyla Quinn'e aittir; hatta yüzü taşıyan silikon kalıp, kendi donmuş kanıyla dolu da olabilir. Ama bu özellikleri, "Self" adlı işleri 'portre' kılmaya yeter mi? Figüratif temsiller içermeleri, Quinn'in bu işlerinin onu bir 'kişi' olarak tanıttığını gösterir mi? Bu çok 'kanlı' sunumlar, işin sahibinin yüz hatlarının nasıl olduğu ve teatral tavırlarla dikkat çekmeyi bildiği dışında ne anlatır onun hakkında?

Bu noktada, Quinn'in kendisini benzettiğini söylediği Rembrandt'a dönmekte yarar vardır. Rembrandt Harmenz von Rijn, en fazla sayıda otoportre yapan sanatçılardandır. Rembrandt otoportreleri, portre sanatı için 'yüz'ün vazgeçilmez oluşunun en önemli nedenlerinden birine tanık gösterilebilir: 'Yüz', yaşamı yansıtır. Rembrandt'ın genç, endişeli, çekingen bir çıraktan; başarı, ün ve paradan şımarmış, keyif düşkününü genç bir adama dönüşmesini sağlayan; ancak peş peşe eşini ve çocuklarını kaybedip, iflasa sürüklendikten sonra, mutsuz bir ihtiyar olarak tamamladığı hayat öyküsü¹⁰², bütün açıklığıyla otoportrelerinde belgelenmiştir. (Şekil 2.24-2.27)

Rembrandt otoportreleri müthiş bir yükseliş, duraklama ve çöküş öyküsünün görsel tanıklarındır ve hakkında hiç bir şey bilmeyenlerin bile öyküsünden etkilenmelerini sağlar.¹⁰³ Bu etki için Rembrandt'ın işlerini kanıyla yapması veya yaptığını iddia etmesi gerekmemiştir; 'kanlı canlı' varlığı, ter dökerek (ve kim bilir kaç kez çalışırken gerçekten ellerini kanatarak) yaptığı işlerde ortaya konmuştur. "Hayata, ölümün yaklaşması olarak baktı"¹⁰⁴ denilen Rembrandt'ın, yaşlılığı resmederken gülmekten öldüğü rivayet edilen Antik Yunan ressam Zeuxis rolünde kendini sunduğu son otoportresi, ölüme ve yaşamın öbür yüzü olmasının ironisine gülüşü gibidir. (Şekil 2.27)

¹⁰² Émile MICHEL, **Rembrandt**, 7-253.

¹⁰³ Bkz (92) SCHNEIDER, 112-117.

¹⁰⁴ Rose-Marie HAGEN – Rainer HAGEN, **What Great Paintings Say**, Vol. 2, 355.



Şekil 2.24. Rembrandt van Rijn, "Stüdyosunda Sanatç'ı"¹⁰⁵
Panel üzeri yağlıboya; 24.8 x 31.7 cm; 1626-28 civarı; Museum of Fine Arts, Boston



Şekil 2.25. Rembrandt van Rijn, "Müsrif Oğul Sahnesinde Rembrandt ve Saskia"¹⁰⁵
Tuval üzeri yağlıboya; 161 x 131 cm; 1635 civarı; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

¹⁰⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Artist_in_his_Studio
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prodigal_Son_in_the_Brothel



Şekil 2.26. Rembrandt van Rijn, "İki Daire ile Otoportre"¹⁰⁶
Tuval üzeri yağlıboya; 114.3 x 94 cm; 1665-69 arası; Kenwood House, Londra



Şekil 2.27. Rembrandt van Rijn, "Xeuxis Rolünde Otoportre"¹⁰⁶
Tuval üzeri yağlıboya; 1662 civarı; 82.5 x 65 cm; Wallraf-Richartz Museum, Köln

¹⁰⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Two_Circles
https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_as_Zeuxis_Laughing

Rembrant otoportreleri, insanlığın ortak ihtiyaç, kaygı ve kederlerinin bir özeti gibidir... Nitekim Norbert Schneider, “insan duygusunu temsil eden yüze sembolik statü veren” Rembrandt otoportrelerinin, “karşılaştığı bütün kriz ve aksiliklere rağmen bireyin eşsizliğine olan inancının işareti” olarak görülebileceğini; ancak yine de “gizlediğinden daha fazlasını açıklamayarak... görsel bir bilmece” sunduğunu söylemiştir.¹⁰⁷ Ancak Marc Quinn’in kendi kanıyla doldurduğunu iddia ettiği; gözleri kapalı, tekrar tekrar yaptığını söylediği halde yaşlanmasını dahi yansıtmayan ifadesiz kalıpları, dikkat çekmek için hiç bir aşırılık ve iddiadan kaçınmayacak biri olabileceği dışında bir şey aktarmaz. Soru, gizem ve bilmece taşımadıkları gibi; dondurulmuş kandan yapılmış olmalarının yaratabileceği kısa süreli şaşkınlıktan başka tepki verilebilecek, bağ kurulabilecek işler değildir. Quinn’in kendisini Rembrandt’a benzetmek istemesine gelince, bu postmodern sanatta sık rastlanan bir çabadır: Sansasyonel işlere ve onları üretenlere, Eski Ustaları referans göstermeye çalışarak değer katma çabası. Ancak bu gerçek bir referans alma eylemi olmayıp; iyi bilinen isimleri sık sık zikrederek, kendine pay çıkarma uğraşısından öteye geçmemektedir.

Otoportresi olarak sunduğu işlerde tıpkı Sir John Sulston’un “genomik portresi” gibi ‘kimlik’ ve ‘kişilik’ kavramlarını basit ve ifadesiz nesnelere indirgeyen Marc Quinn’in, yine de kendisine bir ‘yüz’ vermiş olması dikkat çekicidir. Böylece otoportresi, National Portrait Gallery’de soğutulmasına son verilmediği sürece ‘yüz’ünü bir imge olarak saklayacaktır. Böyle bir son ise, ya işinin artık sergilenmeye layık görülmeyip, kelimelerin gerçek anlamıyla ‘fişinin çekilmesi’; ya da uzun süreli bir elektrik kesintisiyle olacaktır. İkinci olasılık ise ancak İngiltere’de ciddi bir ekonomik ve politik buhran durumunda gerçekleşeceği için, belki de Quinn ‘otoportresi’nin en kayda değer özelliği, İngiliz uygarlığının devamı konusunda endişe yaratma potansiyelidir. Sulston’un ‘portre’si ise, kendisinin değil, işi ısmarlayan Wellcome Trust’ın ve İnsan Genomu Projesi’nin ‘yüz’ü ve reklamı olmaktan öteye geçememiştir.

¹⁰⁷ Bkz. (92) SCHNEIDER, 113,115.

Portrenin asıl konusu, tanımı gereği, kimlik ve kişiliktir. Anlaşılabilir bir yüz imgesi ve duygu ve/veya düşünce ifadesi barındırmayan bir görsel işin portre sayılabilmesi güçtür çünkü yüz, ‘kimlik’ ile olduğu kadar, ‘kişilik’ (İngilizce “personality”, “character”) ile de ilgilidir.

“Kişilik” sözcüğünün İngilizce karşılığı olan “personality”, “insan, kişi” anlamına gelen “person” kökünden türemiştir.¹⁰⁸ İngilizce’de ilkin 14. yüzyılda insanların, cansız varlıklardan farkını ifade etmek için kullanılmış; zamanla, Nick Haslam’ın sözleriyle, “her birimize bireyselliğimizi veren özellikler” anlamını kazanmıştır.¹⁰⁹ Cervone ve Pervin, Kişilik Psikolojisi biliminde, “kişilik” ile “bir bireyin, devamlı ve özgün duygu, düşünce ve davranış kalıplarına katkıda bulunan psikolojik nitelikler”in anlatılmak istendiğini açıkladıktan sonra, bilimsel araştırmaların, kültür, sınıf ve aile gibi toplumsal etkenlerin kişilik gelişimindeki önemli rollerini gösterdiğini belirtmiştir.¹¹⁰ “Kişilik”, Türkçe Sözlük’te de “Bir kimseye özgü belirgin özellik; manevi ve ruhi niteliklerinin bütünü, şahsiyet” ve “Bireyin toplumsal hayatı içinde edindiği alışkanlıkların ve davranışların bütünü” olarak tanımlanmıştır.¹¹¹ Bu tanımlar da, kişiliğin, birey-toplum etkileşiminin sonucu olduğuna işaret etmektedir.

Kişiliğin özellikle duygularla ilgili yönleri, en açık ifadesini bireyin yüzünde bulur. Araştırmalar, pek çok duyguyla ilişkili yüz ifadelerinin, değişik toplum ve kültürler tarafından aynı şekilde anlaşıldığını göstermiştir. Bazı kültürel farklar olsa bile; özellikle, sevinç, hüzün, öfke, korku, şaşkınlık, tikslenme ve küçümseme ile ilgili yüz ifadelerinin evrensel özellikler taşıdığı izlenmiştir.¹¹² Bir portrede yüz ifadelerine yer verilmesi bu nedenle önemlidir: İzleyicinin, temsil edilen kişinin duygu durumu ve kişiliği hakkında yorum yapmasına ve onun öyküsüne katılmasına olanak verir.

¹⁰⁸ **Online Etymology Dictionary:** <http://www.etymonline.com/>

¹⁰⁹ Nick HASLAM, **Introduction to Personality**, 4.

¹¹⁰ Daniel CERVONE - Lawrence A. PERVIN, **Personality: Theory and Research**, 7-19.

¹¹¹ <http://www.dijitalsozluk.com/>

¹¹² Pamela BLACK – Stephen PORTER et al, **Facial Expressions**, 41-66.

Portredeki 'yüz'de belirgin bir duygu ifadesi olmaması ise izleyenin temsil edilenle bağ kurmasını güçleştirir. Bu durumda betimlenenin nereye baktığı, ellerini nasıl tuttuğu, ne giydiği, arka planda ne olduğu gibi özelliklerden kişilik 'okuma' gayreti; simge ve göndermeler¹¹³ arama eğilimi başlar. Hatta böylesi bir gizem arama ve bilmece çözme heyecanı, eserin çekiciliğinin asıl nedenine dönüşebilir. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı buna tipik bir örnektir. Da Vinci'nin "Erminli Hanımefendi" olarak bilinen tablosunda da duygudan arınmış bir yüz vardır. (Şekil 2.28) Rönesans'ın ünlü hükümdar ve mesenlerinden Ludovico Sforza'nın metresi Cecilia Gallerani'yi betimlediği sanılan eserde; zarif giysiler içindeki çok güzel bir genç kız, gözlerini izleyiciden kaçırmakta, ince uzun parmaklarıyla bir ermini okşamaktadır. Tablo, pek çok yoruma konu olmuştur. Örneğin, erminin Yunanca adının "galee" olması nedeniyle Cecilia'nın aile adıyla ilgili bir kelime oyununu ifade ettiği öne sürülmüştür. Leonardo'nun defterlerinde kirletilmektense ölmeyi tercih eden bir hayvan olarak tariflediği ermini, Cecilia'nın saflık ve onuruna işaret etmek için resme eklediği iddia edilmiştir. Erminin Ludovico Sforza'nın armasında yer alması nedeniyle ya da gebelik veya fallus simgesi olarak betimlendiği bile savunulmuştur.¹¹⁴ Tablonun yapıldığı dönemle ilgili bilgiye sahip kişiler tarafından yapılan bu yorumlar, portre sanatında bilgi ile yorum arasındaki bağı hatırlatmak bakımından da ilginçtir: Her izleyici; kendi bilgi, duygu, düşünce ve yargıları kapsamında portreyi yorumlar. Yorum, görülenin kavranmasıyla sınırlı değildir. Görülenin simgesel anlamları da sorgulanır ve anlamlandırma zamanla değişebilir. O kadar ki eserin yapıldığı tarihteki simgesel anlatımlar unutulabilir ve farklı anlamlar yüklenebilir. Örneğin, erminin Orta Çağ'da doğurganlık ve gebelik simgesi olduğunu bilmek bu tabloya bakışı değiştirir. Diğer taraftan, döneminin simgesel anlatımlarını bilmeyen bir izleyici bile, boynunu sıkı sıkı saran kolyesinden ve yana doğru ürkekçe bakmasından, genç kızın resmin çerçevesi dışındaki biriyle bağlantısını ve ona adeta boynundan 'bağlı' olduğunu anlayabilir. Sforza'yı hiç bilmese de, varlığını hissedebilir...

¹¹³ Matilde BATTISTINI, **Symbols and Allegories in Art**.

¹¹⁴ Martin KEMP, **Leonardo**, 168, 255; Simona CREMANTE, **Leonardo da Vinci**, 160-167.



Şekil 2.28. Leonardo da Vinci, “Erminli Hanımefendi”¹¹⁵
Tahta panel üzeri tempera ve yağlıboya; 54.8 x 40.3 cm; 1490? Czartoryski Museum, Krakov

Portrenin yoruma açık oluşu, temsil edilenin her izleyenle birlikte yeniden hayat bulup, farklı bir ‘kimlik’ ve ‘kişilik’ kazanabileceği anlamına da gelir. Marcia Pointon, portre açısından benzerliğin anlamını; yoruma açık ve göreceli oluşunu şöyle açıklamıştır: “Rönesans’ta portrelerin karakter ve kişiliğin yanı sıra, statü ve kimliği de açıklaması beklendi. Öznenin son bahsedilen özellikleri benzerlikten ziyade, semboller ve aksesuarlarla aktarılabilirdi: Hükümdarlar taçlarla gösterilirdi, savaşçılar kılıçlarla, bilginler kitaplarla... Ama Rönesans’tan günümüze, portre sanatı büyük bir beklenti yükü taşımaktadır: İzleyenler (küratörler ve basın yorumcuları rehberliğinde) portre imgesinin yanına, biri diğerini aydınlatacak şekilde konulan yaşamsal verilere dayanarak empatik bir öykü oluştururken, bir kıyaslama ve eşleştirme süreci işler... yine de... bizim doğrulanabilir bir benzerlik olarak anlamak istediğimiz şey, daima göreceli ve ancak yaklaşık olabilecektir”.¹¹⁶

İzleyenin, portredeki imgenin gerçek bir kişiye benzemesini beklemesinin temel nedeni, yine ‘yüz’ ile ilgili bir gerçektir: ‘Yüz’, tanınma (‘identification’) ve ayırt etme / edilme (‘differentiation’) ile ilgilidir.

¹¹⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dama_z_gronostajem.jpg;

¹¹⁶ Bkz (98) POINTON,15.

'Yüz', bireyi kendisine ve başkalarına tanıtır. Kişiyi özel olduğu için, bir insanın diğerlerinden ayırt edilmesinde en fazla önem taşıyan beden unsurudur. Bebeklikten başlayarak ayna gibi yansıtıcı yüzeylerde yüzümüzü görmemiz; kendimizi tanımamızda, başkalarından ayrı bir varlık olduğumuzu anlamamızda büyük rol oynar. Başkalarını birbirlerinden ayırt ederken de en çok yüzleriyle ilgili algılarımızdan yararlanırız. Dolayısıyla, 'yüz'; 'ben' ve 'biz' ile 'öteki' ve 'diğerleri' ayırımının oluşmasında kritik değer taşır.

Bir bireyin kendini ait saydığı grubun yüzlerinin; cilt rengi, burun genişliği ve alın yüksekliği gibi ortak fiziksel özellikleri, aidiyet duygusunun gelişmesinde olduğu kadar; bu özelliklerin olmadığı düşünülenlerin ötekileştirilmesinde de önem taşır. Ötekileştirme ise, başkalarına karşı düşmanlık ve şiddetin temel şartıdır. Bu nedenle, portreler genelde temsil ettikleri kişileri övme amacı taşısa da; tam tersine, biri(leri)ni aşağılamak, 'öteki' olduğunu vurgulamak ve hedef göstermek için de yapılmıştır. Örneğin Velasquez'in "Las Meninas" tablosundaki cücelerin, sadece sanatçının veya dönemin hükümdarının onlara sempatisinden ötürü betimlendiklerini düşünmek gerçeği ıskalamak olur. (Şekil 2.29) İktidar ve ihtişamın tarihi belgesi olmak üzere yaptırılan tablodaki sahnede; cüceler, İspanya prensesinin güzellik, zeka ve asaletini varlıklarıyla belirginleştiren anti-kahramanlar görevini görmektedir. Tek başına betimlenseydi muhtemelen elbisesi dışında pek dikkat çekmeyecek olan prenses; cücelere kıyasla daha orantılı olan yüz ve beden hatları ve gençliğiyle göze hoş görüldüğü gibi, sağlık ve güçle dolu olduğu izlenimini verebilmektedir.

Kişileri düşman ve hatta hedef göstermek için de portreleri yaptırılmıştır. Mesela, Reform döneminde, özellikle kısa sürede çoğaltılabilen baskıresimler sayesinde, Avrupa'da Papalık sistemine yönelik eleştirilerin duyurulup yayılmasının en etkili araçlarından biri de sanat olmuştur. Şekil 2.30'daki baskıresim buna tipik bir örnektir: Dönemin Papası, üç başlı bir yaratık şeklinde ve kendisini koruması için bir askere rüşvet verirken betimlenmiştir.



Şekil 2.29. Diego Velasquez, "Las Meninas"¹¹⁷
Tuval üzeri yağlıboya, 318 x 276 cm, 1656-57, Prado Museum, Madrid



Şekil 2.30. Bilinmeyen sanatçı, "Papalık Üzerine Hiciv"¹¹⁸
Gravür, 20.3 x 12.7 cm, 1555, Met Museum, New York

¹¹⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas

¹¹⁸ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.677.5>

'Yüz'ün, portre sanatı için öneminin bir diğer nedeni de, toplum içindeki, etkisindeki ve karşısındaki varlığımızla ilgili olmasıdır. 'Yüz', sosyal bir canlı olabilmemizin temel anahtarlarından biridir. Toplum tarafından kabul veya red edilmemizde büyük rol oynar. O kadar ki günümüzde dünyanın pek çok ülkesinde, plastik cerrahi ile kendisini toplumun güzel kabul edilen üyelerine benzeterek, beğenilmeyen 'öteki' olmaktan kurtulmak isteyenlerin sayısı hızla artmaktadır.¹¹⁹ Yüzün fiziksel değişimlerinden, sanat adı altında yararlanma çabalarına da rastlanmaktadır. Mesela, uyanıkken geçirdiği plastik cerrahi ameliyatlarıyla kendisini sürekli değiştiren Orlan, 'performans sanatı' yapma iddiasıyla seyrettirdiği sakatlanma sürecine 'otoportre' adını vermektedir. Shearer West, Orlan için "...geçmişin büyük sanat eserlerini model alarak kendisini yeniden tasarlamaya baktı - alnına boynuzlar ekleyerek ve yüzünü Mona Lisa'nın gülümsemesinin benzeri şeklinde oymayı arzulayarak" dedikten sonra Orlan'ın "rahatsız edici işi... kadınların vücutlarını kusursuz yapmak için altına girdikleri baskıları ve bunun için katlanmaya razı oldukları ağrı, endişe ve aşağılanmayı ortaya çıkarıyor" yorumunu yapmıştır.¹²⁰ Ancak gerçek adı Mireille Suzanne Francette Porte olan Orlan'ın kendisini deforme etme çalışmalarına "Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu" adını vermesi¹²¹, bir portre oluşturmaktansa, kurban gibi görülmeyi hedeflediğini düşündürmektedir. Çalışmalarının, sadist eğilimli kişiler dışında kimseyle iletişim olanağı içermemesi, portre olarak adlandırılmalarına engeldir. Oysa ki 'portre', en temel analizde; temsil edilen, eden, ettiren ve temsili izleyen insanlar arasında güçlü bir iletişim aracıdır. Bu özelliğinden ötürü empati kurulabilir bir yüz imgesine ihtiyaç duyar. 'Yüz', iletişim için en önemli aracımız ve duruma göre kuvvetimiz ya da zaafımızdır. Başkalarıyla başka bir yönleme gerek duymadan, sadece yüzümüzü göstererek ve yüzlerine bakarak ilişkiye girebilir; anlatabilir ve anlayabiliriz. Sandra Kemp'in dediği gibi, "Yüz, dünya ile ara yüzümüzdür".¹²²

¹¹⁹ Kathy DAVIS, **Dubious Equalities and Embodied Differences**.

¹²⁰ Bkz (22) WEST, 214-215.

¹²¹ C. Jill O'BRYAN, **Carnal Art: Orlan's Refacing**.

¹²² Sandra KEMP, **Future Face: Image, Identity, Innovation**, 21.

'Yüz', kültür ve kültürle bağlantılı tüm faktörlerle de yakından ilgilidir. Yüzü çevreleyen saçın uzunluğu ve şeklinden; süsleyici uygulamalara ve belirli durumlarda sergilediği ifadeler kadar pek çok yönü, toplumsal değer ve kurallarla ilgilidir. Portrelerde, yüz dışındaki öğelerin de kimlik ve kişilik tanımlamada rol oynamasının nedeni budur. Kuşkusuz 'yüz'e eşlik eden imgesel öğelerin yorumu, yine bilgi ve ön yargılar başta olmak üzere izleyene ait faktörlere göre değişir. Mesela, Genç Hans Holbein'in portreleri, temsil ettikleri kişileri sadece fiziksel benzerliklerini oluşturarak değil; onlar için değer taşıyan görüş ve inançlarına ve başkaları nezdinde önemli kılan özelliklerine işaret eden alet, edevat, bitki ve yazı gibi imgesel ayrıntılarla doludur; ancak bir kısmı artık hatırlanmayan simgesel anlamla yüklü, bir kısmı ise gündelik kullanımda olmadığı için, zamanında olduğundan farklı anlaşılabilir veya hiç anlaşılabilir da mümkündür. Holbein'in Georg Gizse portresinde masadaki Doğu işi halı, temsil edilenin zengin olduğuna; her an düşebilecekmiş gibi eğreti duran cam vazo ve içindeki solmaya başlamış çiçekler ise yaşlanma ve ölümün kaçınılmazlığına inanan dindar bir kişi olduğuna işaret etmektedir. (Şekil 2.31) Arkasındaki yazıda, Latince "Georg Gizse'nin benzerliği üzerine iki mısra. Gördüğünüz Georg'un görünüşü ve taklididir; o kadar cüretlidir gözü ve yanakları böyle yapılıdır. Onun otuz dördüncü yılında Tanrımızın 1532" ifadesi yer almaktadır.¹²³ Böylece Holbein, ressam olarak, birbiriyle bağlantılı iki beklentiye dair güvence vermektedir: "Benzerlik" ("likeness") oluşturulması ve "gerçeğin taklit edilmesi" ("mimesis"). Portrenin temsil edilenin benzerini içermesi ve bunun için onun görünüşünü, aksesuarları ve çevresiyle birlikte taklit ederek betimlemesi gerektiği düşüncesi, modern sanat dönemine kadar devam etmiştir. Genç Hans Holbein'in Thomas Cromwell portresinde de (Şekil 2.32) simgeler yer alır; örneğin ip sözcüğünün Latince karşılığı olan "funis" ile "cenazeye ilgili" anlamına gelen "funus" arasındaki benzerlikten yararlanılarak, ölümü hatırlatmak için arka plana ip eklenmiştir.¹²⁴

¹²³ Bkz (92) SCHNEIDER, 8-9.

¹²⁴ Derek WILSON, **Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man**, 128.



Şekil 2.31. Genç Hans Holbein, “Georg Gisze Portresi”¹²⁵
Tahta üzeri yağlıboya; 97.5 x 86.2 cm; 1532; Gemäldegalerie, Berlin



Şekil 2.32. Genç Hans Holbein, “Thomas More Portresi”¹²⁵
Panel üzeri yağlıboya; 74.9 x 60.3 cm; 1527; Frick Collection, New York.

¹²⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Georg_Gisze_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein,_the_Younger_-_Sir_Thomas_More_-_Google_Art_Project.jpg

Genç Hans Holbein'in portrelerinde olduğu gibi; genelde temsil edilenlerin, ölümden sonra yargılanma beklentisiyle ahlaklı bir hayat sürdürmeleri gerektiğine inanan dindar kişiler olduklarına işaret etmek için kullanılan ölüm hatırlatıcı simgelere “memento mori” denir.¹²⁶ “Memento Mori”, “ölümü hatırla” anlamına gelen Latince bir terimdir.¹²⁷ Ancak doğrudan ölüm simgesi içermese de, portredeki ‘yüz’ün kendisi de bir memento moridir. ‘Yüz’ imgesi, hem ölümün kabulü; hem de, kalıcı olması umut edilen bir eserle ölüme direniş anlamını taşır. Ölüm gerçeği, portre yaptırmanın en içgüdüsel nedenidir belki; temsil ettiren, edilen ve edeni, çoğu kez hepsinin ölümden sonra unutulmamak arzusu bir araya getirir. Kısaca, portredeki ‘yüz’, ölüm gerçeğinin ifadesidir; betimlenen, hem yaşamın hem de her an yaklaşan ölümün ‘yüz’üdür. Bu nedenle sanatçılar için otoportre, kendi ölümlerinin kaçınılmazlığına başkaldırı anlamını da taşımıştır. O kadar ki, Arnold Bocklin gibi kendisini, iskelet ve kafataslarıyla birlikte resmedenler olmuştur. (Şekil 2.33) Bocklin, arka planda keman çalan iskelete rağmen; paleti, fırçası ve beziyle meydan okurcasına izleyene bakmaktadır: Ölüm gerçeği reddedilmediği gibi, sanatçının ilham kaynağı olduğu anlatılmıştır.

Portre sanatı, yüz imgesinden ötürü, “vanitas” kavramıyla da yakından ilgilidir. “Vanitas”, “boşluk, sahtelik, yararsızlık, ahmaklık, boş gurur” anlamlarını taşıyan Latince bir kelimedir.¹²⁷ Sanatta, genelde ölümü hatırlatan simgelerle boşa böbürlenmemek gerektiği mesajını aktaran ölü doğa resimleri “vanitas” olarak adlandırılır. Ancak, portreler de birer ‘vanitas’ kabul edilebilir: Unutulmaz kılmaya çalıştıkları yüzlerle ait imgeler, bizzat kendi varlıklarıyla, insanların ve zamanın geçici oluşuna tanıklık eder. Portreler sayesinde, hem betimlenen, hem betimleyen, hem de izleyenler, sahip olunan mal ve özelliklerle böbürlenmenin yararsızlığına karşı uyarılır. Julie Heffernan’ın kendisini “ganimet” olarak tanımladığı otoportresi, portrelerin neden ‘vanitas’ olarak değerlendirilebileceğine ışık tutan çarpıcı bir örnektir (Şekil 2.34).

¹²⁶ Richard LEPPERT, **Art and the Committed Eye**, 57-62.

¹²⁷ Bkz (38) <http://www.latin-dictionary.net/>



Şekil 2.33. Arnold Böcklin, “Ölümlü Oto-Portre”¹²⁸
Tuval üzerine yağlıboya; 75 x 61 cm; 1872; Alte Nationalgalerie, Berlin



Şekil 2.34. Julie Heffernan, “Ganimet olarak Otoportre”¹²⁹
Tuval üzeri yağlıboya; 174 x 165 cm; 2007; yeri belirtilmemiş.

¹²⁸ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg

¹²⁹ <http://www.escapeintolife.com/art-reviews/julie-heffernans-constructions-of-self/>

Portre, 'vanitas' özelliğinden ötürü, bir hasmın gücünün geçiciliğine dikkat çekerek onu daha kolay alt edilebilir göstermek için de kullanılabilir. Batılılar tarafından yapılan / yaptırılan Doğu temalı resimlerin bir kısmı bu amacı gütmüştür. Örneğin Polonyalı ressam Stanisław Chlebowski'nin 1878 tarihli, "Timur Tarafından Hapsedilmiş Sultan Beyazıt" başlıklı tablosu, Yıldırım Beyazıt'ın 1402'de Ankara Savaşı'nda Timurlenk'e yenilmesinden¹³⁰ sonra tutsak edilmesini¹³¹ betimler. (Şekil 2.35) Ayrıntıları bilinmediğinden söylencelere konu olan tarihi bir olayı işleyen tablo, yapıldığı esnada artık Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupalı yöneticiler tarafından "hasta adam" olarak adlandırılacak kadar güçten düşmüş olduğunu yansıtır. Chlebowski'nin 1864-76 yılları arasında İstanbul'da Sultan Abdülaziz'in himayesinde çalıştığı bilinmektedir.¹³² Ancak ayrıldıktan kısa süre sonra fırçasını önceki meseni aleyhine kullanmaktan kaçınmadığı anlaşılmaktadır. Daha sonra Fatih Sultan Mehmet portreleri ile ilgili olarak portrenin 'memento mori' ve 'vanitas' olma özelliğine tekrar değinilecektir.



Şekil 2.35. Stanislaw Chlebowski, "Timur Tarafından Hapsedilmiş Sultan Beyazıt"¹³³
Tuval üzeri yağlıboya, 70 x 112 cm, 1878, Lviv National Art Gallery, Ukrayna

¹³⁰ Halil İNALCIK, **The Ottoman Empire**, Kindle Edition, loc. 415.

¹³¹ John FREELY, **The Grand Turk**, Kindle Edition, loc. 209-218.

¹³² Mary ROBERTS, "**Gerome in Istanbul**", 120, 121, 123, 132, 133.

¹³³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Chlebowski-Bajazyt_w_niewoli.jpg

Portrenin, 'kimlik', 'kişilik' ve 'ad' ile ilgisinden ötürü, insanların portre yaptırmaya ilgi duyabilmeleri için, kendilerini bir topluluğun sıradan bir alt birimi değil; eşi benzeri olmayan özel bir varlık, bir 'birey' ('individual') olarak görebilmeleri gereklidir. Batı'da Rönesans'ta portre yapımında ortaya çıkan belirgin artışın temel nedeni, bireyi tek başına kendi özellikleri ve daha da önemlisi potansiyeli ile değerli bulan hümanist anlayış olarak kabul edilmektedir.¹³⁴ Doğu'da da portre için aynı genel kural geçerlidir; portre sanatı ancak toplumların her insanın bir toplumun üyesi olma ihtiyacının yanında bir birey olma ihtiyaç ve hakkını da tanıdığı ölçüde gelişebilmiştir. Fakat birey olma bilinç ve hakkı ile portre sanatı arasındaki ilişki, bazıları aşağıda sıralanan pek çok tartışmalı konuyu da içinde barındırır:

Bir insan gerçekte ne kadar 'birey' ve ne kadar 'özgün' olabilir? Kendi kişiliğini / kimliğini / farklı kimliklerini seçme 'özgürlüğü' aslında ne kadardır? Araştırmalar, kişiliğin hem genetik hem de çevresel etkenlerle bağlantılı olduğunu ancak kişinin kendisini motive ederek beklenenin de ötesinde geliştirebileceğini göstermiştir.¹³⁵ Yine de her bireyin aynı zamanda toplumsal bir varlık olmasından ötürü, kişisel seçimlerinde kendi toplum ve kültürünün tesirinde olacağı varsayılmaktadır. "Toplumsal kişilik", toplumun genel olarak kabul ettiği kural ve yargılara göre bireyden beklenen rol demektir; örneğin bir insanın biyolojik olarak erkek olması ile toplumun ondan erkek olarak beklediği rolü oynaması iki farklı durumdur. Rol tanımları ise toplumdan topluma, çağdan çağa çok değişebilir. Her toplum; yaş, cinsiyet, sınıf, eğitim ve medeni durum gibi faktörlere göre, üyelerinden bazı özellik ve görevler bekler ve böylece kişilerin bireysel seçimlerini yönlendirip sınırlar. Öğrenilmiş beğeniler ve diğer kalıplar da kişilerin kimlik oluştururken tamamen bağımsız olmamalarına yol açar. Dolayısıyla her portre, temsil ettiği birey(ler)in bireysel ve toplumsal kişilik ve kimliklerinin birleşimini betimleyen yorumuyla izleyene yansıtır.

¹³⁴ Jacob BURKHARDT, **The Civilisation of the Renaissance in Italy**, 198-229.
Bkz (28) POPE-HENNESSEY, 3-100.

¹³⁵ Brian R. LITTLE, **Me, Myself, Us**.

Toplumların zamanla değişmesi, toplumsal rolleri de değiştirir. Bu nedenle her portrede, yapıldığı çağın ve kültürün, gerek betimlenende, gerek sanatçıda bıraktığı izler saklıdır.

Hemen her çağda ve kültürde kadınlarda güzelliğin, erkeklerde ise gücün önemsendiğine ancak “güzel”¹³⁶ ve “güçlü” tanımlarının değişkenlik gösterebildiğine dair pek çok veri vardır. Portreler, bu konuda zaman içinde yaşanan değişimlerin görsel belgeleri gibi düşünülebilir. Mesela, çağımızda pek çok toplumda kadınlar için ince olmanın en önemli güzellik ölçütlerinden biri olmasına karşılık; antik tanrıça heykellerinin neredeyse tamamı adeta şişmanlığı yücelten özelliğindedir ve insanlığın sürekli kıtlık, hastalık ve genç yaşta ölümlerle mücadele ettiği tarih öncesi dönemlerde, şişman kadınların daha sağlıklı ve doğurgan oldukları inancıyla daha çekici bulunmuş olabileceklerini düşündürür. Günümüzde ise zayıflama tutkusu uğruna kendisine yaptıkları / yaptırdıkları ölümlerle sonuçlanan kadınlar artmaktadır.

Hemen her çağ ve kültürde erkeklerden, güzelden ziyade güçlü olmalarının beklenmiş olması da portre sanatında karşılığını bulmuştur. Örneğin, daha önce söz edildiği gibi, Rönesans’ın en güçlü kadınlarından ve en önde gelen mesenlerinden biri olan Isabella d’Este’nin pek çok ressamın işini, kendisini yeterince güzel gösteremedikleri iddiasıyla beğenmemesine ve ileri yaşlarında artık poz bile vermeyi reddedip, Titian’dan kendisini olduğundan çok daha genç, ince ve güzel gösteren idealize portreler ısmarlamasına karşılık; kocası Francesco II Gonzaga’nın portrelerinde çirkin ve yaşlı görünmekten hiç rahatsızlık duymadığı anlaşılmaktadır. (Şekil 2.36) Üstelik son yıllarda yapılan araştırmalar, Isabella’nın eşiyle Mantua’nın yönetiminde güç ve otoriteyi paylaştığını; suikasta kadar varan entrikaları da kapsayan stratejik oyunların baş rol oyuncularından biri olduğunu göstermiştir.¹³⁷ Yine de Isabella’nın çirkin ve yaşlı betimlenmeyi kabul edemediği ya da göze alamadığı anlaşılmaktadır...

¹³⁶ Umberto ECO (2010) **History of Beauty**, Rizzoli, New York.

¹³⁷ Sarah D.P. COCKRAM, **Isabella d’Este and Francesco Gonzaga**.



Şekil 2.36. Cristoforo Romano, “Francesco II Gonzaga”¹³⁸
Pişmiş toprak büst; 70 cm; Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, Mantua

Bazen kişilerin olduklarından daha çirkin betimlenmeyi özellikle seçmiş olabileceklerini; idealize olmayan yüz hatlarının daha erkeksi ve baskın bir kişiliğin işareti sayılmış olabileceğini düşündüren portreler de vardır. Örneğin, Lorenzo de’ Medici gençken bir melek kadar güzel betimlendiği halde, olgunluk çağında çirkinliği vurgulanmıştır. (Şekil 2.37 ve 2.38)

Yüz hatları ve ifadelerinin kişiliği gösterebileceğine dair görüşler, gerek Batı gerek Doğu’da uzun bir geçmişe sahiptir ve “fizyonomi” (İngilizce “physiognomy”) olarak adlandırılan uygulamalara konu olmuştur. “Physiognomy”, Yunanca, sırasıyla “fizik” ve “yargılayan, yorumlayan” anlamına gelen “physis” ve “gnomon” köklerinden türemiş; ‘yüz’ başta olmak üzere fiziksel görünüme dair öğelere göre karakterin yorumlanmasını ifade etmek için kullanılmıştır. Batı’da fizyonomiye dair en eski sistematik eser, MÖ 5. yüzyıldan kalma olup, Aristoteles veya öğrencilerinden birine atfedilmektedir.¹³⁹ Doğu’da çok benzer anlayışların olduğu, Çin’lilerin yüz okuma geleneğinden anlaşılmaktadır.¹⁴⁰

¹³⁸ <http://www.atlantedellarteitaliana.it/index.php?artwork=10968&lang=english>

¹³⁹ Martin PORTER, **Windows of the Soul**; <http://en.wikipedia.org/wiki/Physiognomy>

¹⁴⁰ Lillian BRIDGES, **Face Reading in Chinese Medicine**.



Şekil 2.37. Benozzo Gozzoli, “Genç Lorenzo de’ Medici” (solda) ve detayı (sağda)¹⁴¹
Fresk; 1459-1461; Cappella dei Magi, Palazzo Medici Riccardi, Floransa



Şekil 2.38. Andrea del Verocchio-Orsino Benintendi’den kopya, “Lorenzo de’ Medici büstü”¹⁴²
Boyalı pişmiş toprak, 65.8 cm, 15.-16. yüzyıl, NGA, Washington

¹⁴¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_dei_magi,_lorenzo_il_magnifico.jpg;
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benozzo_Gozzoli,_lorenzo_il_magnifico

¹⁴² http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verrocchio_Lorenzo_de_Medici.jpg;
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.12189.html>

Ortaçağ'da el okumaya benzeyen bir şarlatanlığa dönüşen fizyonomi, giderek günü geçmiş bir yalancı-bilim sayılmıştır. Leonardo da Vinci'nin de fizyonominin sahte ve bilimsel temelden yoksun olduğuna karar verdiği bilinmektedir. Yine de yüz ifadelerinden kaynaklanan çizgilerin, karakter özelliklerine işaret edebileceğine inandığı ve tuhaf yüzler çizerek görsel ifade repertuarını geliştirdiği bilinmektedir.¹⁴³ (Şekil 2.39).



Şekil 2.39. Leonardo da Vinci, "Beş Grotesk Baş Eskizi"¹⁴⁴
Kağıt üzerine mürekkep; 26.1 x 20.6 cm; 1494 civarı; Windsor Sarayı, Londra

Batılı sanatçılar tarafından yapılan Osmanlı Padişah portrelerinde de belirli yüz karakteristikleri, güç ve hatta saldırganlık ifadesi olarak kullanılmış ve zaman zaman aynı amaçla abartılmıştır.

'Kimlik' kelimesinin İngilizce karşılığı olan "identity" kelimesi de portre kavramıyla ilgili ipuçları içerir. "Identity"; "aynı" anlamındaki "idem" kökünden türemiştir ve "bir kişinin kim olduğu; adı; farklı durumlarda aynı kalan temel karakteri; onu diğerlerinden farklı kılan nitelikleri; tek oluşu" demektir.¹⁴⁵

¹⁴³ Bkz (114) CREMANTE.

¹⁴⁴ <http://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/study-of-five-grotesque-heads>

¹⁴⁵ Bkz (41) **Merriam-Webster Dictionaries**

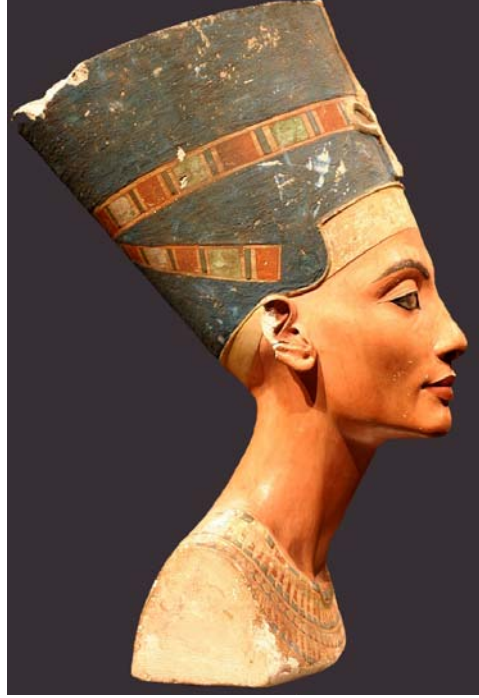
Nitekim portreden beklenen, modern sanat dönemine kadar, temsil edilen kişi için fiziksel bir 'benzerlik' ('likeness') oluşturarak, onun tek oluşunu yansıtmaması olmuştur. Portrenin, temsil ettiği kişinin aynısı ya da yerine geçebilecek bir varlık olmadığı kabul edilmiş ancak onun dış görünüşüne benzerlik taşıyan bir betimleme olması beklenmiştir. Ama en gerçeğe sadık betimlemenin bile yorum içermesi kaçınılmazdır. Daha önce de vurgulandığı gibi, her sanatçı ancak kendi gördüğü hakkındaki kişisel yorumunu tasvir edebilir. Portreyi görenler de, portresi yapılanı göremedikleri takdirde ona ne kadar benzediğini değerlendiremezler. Görseller bile, portresini yine de ancak kendilerine göre, kendi gördükleriyle kıyaslayarak değerlendirebilirler. Temsil edilen kişi bile sanatçının yarattığı imgenin benzerlik derecesini tam olarak bilemez çünkü kendi gözleriyle kendisine dışarıdan bakamaz.

Benzerlik oluşturulmasıyla ilgili bir diğer sorun da, pek çok portrenin, çağının ve kültürünün ideal saydığı fiziksel özelliklerle süslenerek yapılmış olduğuna dair bulgular olmasıdır. Misal vermek gerekirse; Antik Mısır'da güzellik, kendi dünyalarının üstün düzenini, iyi ve doğru olmayı ifade eden "maat" ile ilgili bir kavram olup¹⁴⁶; resmi ya da heykeli yapılmaya değer görülen gerçek ya da düşsel varlıklar genelde belirli kurallara göre stilize ve idealize edilerek tasvir edilirdi. Yabancılar ise orantısız ve kural dışı biçimlerle gösterilir; yaşadıkları yerler de kuralsız görülür ve kaos olarak kabul edilirdi. Antik Mısır'da 'güzel' ile düzenli, uyumlu, orantılı ve ideal olmanın eş tutulmasına çarpıcı bir örnek, Firavun Akhenaten'in eşi Nefertiti'nin¹⁴⁷ büstüdür: Çağımızda bilgisayarlı tomografiyle incelendiğinde, boyalı sıva yüzeyin altındaki taş katmanda dudak kenarları ve burnunun farklı betimlendiği ve sonra sıvayla ideal hale getirildiği tespit edilmiştir.¹⁴⁸ Rakip bir ülke kraliçesinin ise orantısız, asimetric, şişman ve deforme olarak tasvir edilmiş olması da Antik Mısır'da güzel ile ideal, çirkin ile ideal olmayan arasında kurulan bağlantıya ışık tutmaktadır. (Şekil 2.40 - 2.41).

¹⁴⁶ Maulana KARENGA, *Maat*, 198

¹⁴⁷ Joyce A. TYLDESLEY, *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*.

¹⁴⁸ Alexander HUPPERTZ - Dietrich WILDUNG et al, "Nondestructive insights..."



Şekil 2.40. Thutmose, “Nefertiti büstü”¹⁴⁹
Kireçtaşı üzeri sıva ve boyalı büst; 48 cm yükseklikte; MÖ 1345; Neues Museum, Berlin



Şekil 2.41. Sanatçı(ları) bilinmiyor, “Punt Ülkesine Sefer” (Punt Kraliçesi ve Heyeti)¹⁵⁰
Kireçtaşı üzerine rölyef ve boyama; MÖ 15. yüzyıl; Mısır Müzesi, Kahire

¹⁴⁹ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Nefertiti_bust_%28right%29.jpg

¹⁵⁰ <http://global.britannica.com/EBchecked/media/15993/>

Antik Mısır'da orantılı olmak ile güzel, doğru ve iyi olmak arasında kurulan bağlantının ilginç bir diğer kanıtı, kadın Firavun Hatshepsut'un mezar anıtını yapan Mimar Senenmut'un¹⁵¹ adını taşıyan kil ve taş parçalarında bulunmuştur. "Ostrakon" adı verilen bu tür parçalar, yazı ve tarih içerirlerse arkeolojik açıdan çok değerli bilgiler verirler. Hatshepsut'un tapınağı altında Senenmut'u betimledikleri sanılan ostrakonlar bulunmuştur. Betimlemelerden biri, baş ve yüzü orantılı bölmelere ayıran çizgileriyle, Leonardo da Vinci'den çok daha önce insan yüzünün ideal orantıları konusunda Senenmut ya da onu resmeden sanatçının kurallar geliştirdiğini göstermektedir. (Şekil 2.42)



Şekil 2.42. Sanatçı(ları bilinmiyor), Senenmut tasviri taşıdığı sanılan ostrakon¹⁵²
Kireçtaşı üzerine mürekkep; 22.5 x 18 x 3.3 cm; MÖ 15. yüzyıl; Met Museum, New York.

¹⁵¹ Kara COONEY, **The Woman Who Would Be King.**

¹⁵² Fotoğraf: Keith Schengili-Roberts, 2007, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ostrakon-ThoughtToDepictSenenmut01_MetropolitanMuseum.png;
Bilgi için Bkz: <http://www.metmuseum.org/collection/>

Pek çok portrede idealizasyona işaret eden bulgular olmasına karşılık, bazı portrelerde rastlanan idealize olmayan yüz hatları ve abartılı duygu ifadeleri onların daha gerçekçi tasvirler oldukları düşüncesine yol açmıştır. Ancak idealize olmayan portrelerde de benzerliğin ne kadar olduğu tartışmalıdır. Lorenzo de' Medici için açıklandığı gibi; toplumdaki ve/veya düşmanları karşısındaki konumunu güçlendirmek isteyenler, özellikle de iktidar sahibi erkekler, daha kuvvetli bir kişiliğe işaret ettiği düşünülen fiziksel özelliklerle, olduklarından daha yaşlı ve çirkin olarak betimlenmiş de olabilir. Sanatçının temsili, gördüğünün yorumuna dayalı olduğu için; maruz kaldığı maddi ve manevi tüm etkenlerin tesirini de iletacaktır. Dolayısıyla, portreden beklenen her ne kadar gerçeğe benzerlik ve gerçeğin temsili olsa da, sonuçta gerçeğin mutlak kopyasının yapılması mümkün değildir; ancak sanatçıya ait bir ifade, bir 'kimlik sahnelemesi' olarak düşünülebilir. Marcia Pointon, bu duruma şu sözlerle dikkat çekmiştir: "Portre tarihçileri, gelenek, tarz, protokol ve 'sahneleme' denilen, portre oturumuna eşlik eden tuhaf ruhsal ve toplumsal koşullar ağının rolünü kabul eder. Bir sanatçının, öznesini gördüğü bilindiğinde bile (ki bu kesinlikle her zamanki durum değildir) portre temsilinde kurgusal bir öge olduğunu da kabul ederiz."¹⁵³

Gerçeğin mutlak benzeri ya da eşdeğeri olmasa da; portreye duyulan ilgi, temelde, belirli bir kişinin (veya grup portrelerinde kişilerin) ad, kimlik ve kişiliğini yaşatabileceği umudundan kaynaklanır. Richard Brilliant, bunu ifade etmek için, "Kişilik, ...bir kişiyi toplum içinde ayrı bir varlık olarak belirleyen zihin-beden bütünleşmesinin özel halinden kaynaklanır. Bu kalıcı iç karakter ya da 'ruh', deneysel olarak gösterilebilir ya da gösterilemez, ...portre, görünüşün sürdürülmesi ve toplumsal rolün banallığından fazlasına sahip olmalıdır" demiş ve portrenin odağında "kimliğin sanatsal tanımı" olması gerektiğini açıklamıştır.¹⁵⁴ Portredeki yüz(ler), hayali ve/veya gerçek kimliklere açılan kapılardır; portre sayesinde izleyenin yüzü, temsil edilen, eden ve ettirenin 'yüz'leri ile karşılaşarak kendi gerçeğini arar.

¹⁵³ Bkz (98) POINTON, 26.

¹⁵⁴ Richard BRILLIANT, *Portraiture*, 12-14.

Nitekim Richard Brilliant da, portrenin bir sanat türü olarak sergilediği olağanüstü ömür ve direnci; özne, sanatçı ve izleyen arasındaki yaratıcı etkileşimin gücüne bağlamıştır. Brilliant'ın "Portreler yapmak, insanın kendisi hakkında, başkalarına göre kendisi hakkında ve kendilerine ve diğerlerine göre başkaları hakkında düşünmesi şeklindeki doğal eğiliminin sonucudur. 'Dünyaya bir yüz eklemek' toplumsal şartlardaki olağan davranışın özünü ifade eder; aynısını bir sanat işinde yapmak, insan ilişkilerinin özünü yakalar ve bir kişinin, belki de sonsuza dek sayesinde tanınabileceği görünür bir kimlik işareti yaratarak, portrede pekiştirir"¹⁵⁵ demesi, portrenin insan etkileşimlerindeki rolüne ışık tutar. Portreler, yüzlerin arkasındaki duygu ve düşünceleri duyurabildikleri ölçüde; betimledikleri kişinin / kişilerin özel yüzlerinde, insanlığın ortak 'yüz'lerini fark etmemizi sağlarlar. Bazen bulduklarımızdan hoşlanmasak da, portrelerde betimlenen kişiler kadar kendimizi ve başkalarını da görmemiz bundandır. Portrenin sonsuz sayıdaki 'yüz'leri, onun insanlık var oldukça ilgi çekmeye devam edeceğini de düşündürmektedir. Sandra Kemp de "Yok olacağına dair tekrarlanan iddialara rağmen... portre devam etmekte. Bilincimizde 'yüz' o kadar kökleşmiş ki, şu anda, onu değiştirmek, yakalamak ve çoğaltmak istemeye devam edecek gibi görünüyoruz" demiştir.¹⁵⁶

Benzerliğin asla gerçeğin tam kopyası olamayacağından hareketle, portreye bir kişinin temsilinden çok, temsil edenin yarattığı bir yansıma olarak bakmak gerekir. Nitekim pek çok sanatçı otoportresini aynaya bakarak yapmakla yetinmeyip, içine de ayna(lar) yerleştirerek, portrenin aslında aynanın da aynası olduğunu hatırlatmıştır. Parmigianino olarak bilinen Francesco Mazzola'nın dışbükey bir aynadaki yansımalarını içeren otoportresi, sadece yuvarlak formatıyla değil, distorsiyona uğramış hatlarıyla da izleyene bir tabloya değil de bir aynaya baktığını düşündürür. (Şekil 2.43) Johannes Gumppe ise bir adım daha ileri giderek, kendisini bir ayna ve bir tuvaldeki benzerleriyle birlikte resmetmiştir. (Şekil 2.44)

¹⁵⁵ Bkz (154) BRILLIANT, 14.

¹⁵⁶ Bkz (122) KEMP, 199.



Şekil 2.43. Francesco Mazzola (Parmigianino), "Konveks Aynada Otoportre"¹⁵⁷
Tahta üzerine yağlıboya; 24.4 cm çapta; 1523-24; Kunsthistorisches Museum, Viyana



Şekil 2.44. Johannes Gumpel, "Ayna Önünde Otoportre"¹⁵⁸
Tuval; 88.5 x 89 cm; 1646; Galleria degli Uffizi, Floransa

¹⁵⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parmigianino_Selfportrait.jpg

¹⁵⁸ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Self-portrait_by_Johannes_Gumpel.jpg

Temsilin, görülenin yorumlanarak yansıtılmasından oluşmasından ötürü; sanatçının bedensel ve ruhsal özellikleri ile, temsil için kullandığı araç ve yöntemler de eserinin görünümünde etkilidir. Algı, zihinsel yeti, fiziksel beceri, eğitim, malzeme ve teknik farkları, değişik imgelerle sonuçlanır. Michael Podro; Donatello, Rembrandt, Chardin ve Hogarth'ın eserlerinden hareketle, sanatçının malzeme ve tekniklerinin hayal gücüyle etkileşimini vurgulamış; izleyenin eserle olan bağının da bu etkileşimden esin aldığını öne sürmüştür.¹⁵⁹ Örneğin yağlıboya tekniğinin gelişmesi¹⁶⁰, Rönesans döneminde Avrupa'da çok çabuk kuruyan boyalarla yaşanan güçlüklerle son vermiş ve daha önce rastlanmayan derecede gerçeği andıran, olağanüstü başarılı portrelerin yapılmasında ayrıca rol oynamıştır.

Bir portrenin yapılışı, temsil edilen ve edenin şahsi özellikleri dışındaki pek çok etkenle daha ilgilidir. Bu kapsamda, portreyi ısmarlayan veya destekleyen mesen(ler) olup olmaması; betimlenen kişinin, işin meseni olup olmaması; betimlenen dahil, toplumun diğer üyelerinin sanata ve sanatçıya bakış açıları ve özellikle portreye dair görüşleri; çağın toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi koşulları gibi pek etken sıralanabilir.¹⁶¹ Portre sanatında toplum-sanatçı etkileşiminin rolü de karmaşıktır; temsil edilen gibi, sanatçının da topluma rağmen ne kadar 'birey' olabileceği tartışmalıdır. Üstelik, temsil edilenin, mesen(ler)in ve toplumun geri kalanının temsiline nasıl olması gerektiğine dair kökleşmiş beklentileri varsa, sanatçının portre yaparken ne kadar özgür ve özgün olabileceği de belirsizdir. Mesela Giovanni Bellini'nin, İsabella d'Este'nin kompozisyonuna kadar karışmaya kalktığı bir resmi çeşitli bahanelerle tamamlamadığı bilinmektedir.¹⁶² Ancak bu olağandışı bir örnek olduğu için kaydedilmiştir ve o sırada Giovanni'nin d'Este'nin emrinde olmaması da önemlidir! Özellikle patronunun emrinde yaşayan sanatçıların çok sınırlandırılmış olup, ne istenmişse onu yapmış olmaları mümkündür.

¹⁵⁹ Michael PODRO, **Depiction**.

¹⁶⁰ Virgil ELLIOTT, **Traditional Oil Painting**, 67-74.

¹⁶¹ Barry LORD – Gail Dexter LORD, **Artists, Patrons and the Public**, 51-74.

Bkz (126) LEPPERT, 5-14, 153-172.

¹⁶² Bkz (23) CARTWRIGHT, 341-361.

Diğer yandan, bir patronu olmasa bile, sanatçının özgürlüğü yine tartışmaya açıktır çünkü toplumdaki soyutlanmış olması beklenemez. Bir portrenin yapıldığı çağa ait bilgilerin ışığında incelenmesi bu nedenle önemlidir. Örneğin Michael Baxandall, Fra Angelico ve Sandro Botticelli gibi sanatçıların eserlerinin çağlarının gündelik yaşamıyla ilgisini vurgulamıştır.¹⁶³

Sonuç olarak, portreyle ilişkili kavramlar konusunda şu kanılara varılmıştır:

- Portrenin etkisi; temsil edilene benzerliğinin yanı sıra, hayali ve/veya gerçek kimliği / kimlikleri ve kişiliğine dair veriler içermesiyle ilgilidir.
- Sanatçının en gerçekçi tarzındaki eseri bile kendine ait kişisel bir yorumdur.
- İzleyen algısı ise, 'yorumun yorumu'dur ve yine kişiseldir.
- Sanatçı, mesen ve/veya muhtemel izleyicilerin beklenti ve değer yargılarına göre yorumunu değiştirmiş olabilir.
- İzleyici de, toplum etkisiyle yorumunu biçimlendirebilir.
- İzleyenlerin yorumları; topluluk, kültür ve zamanla değişebilir.
- İzleyen portreyle iletişim kurması hemen daima 'yüz' imgesi gerektirir.
- Portre sayesinde temsil edilen, temsil eden, temsil ettiren ve izleyenlere ait, gerçek ve hayali kimlik(ler) etkileşime girer.
- Bir portrenin yapıldığı dönemin koşulları, güç dengeleri, düşünce, inanç ve sembelleri bilinmeden, çağdaşları gibi yorumlanamaz.

Kısaca, portre; temsil ettiren, edilen ve eden ile izleyen oluşturduğu karmaşık bir ilişkiler yumağının ürünüdür. Belki de en az önemli olan, temsil edilenin kim olduğudur; çünkü portre, temsil edilenden bağımsız bir varlığa dönüşüp, bakana göre değişir. Son tahlilde herkes farklı bir 'yüz' görür: O 'yüz', temsil edilen kadar, edeni, ettirenleri ve izleyenin kendisini yansıtır. Çalışmamıza, portre kavramı konusunda vardığımız kanılar rehber olmuş; incelenen imgelerde temsil edilen kişi kadar, portreyi ısmarlayan, yapan ve izleyenlerin 'yüz'leri aranmıştır.

Şimdi, Bizans Uygarlığı'nda portrenin tarihçesi gözden geçirilecektir.

¹⁶³ Michael BAXANDALL, **Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy**.

2.3. Bizans Uygarlığı'nda Portre Sanatı

*...Hangi kelimeler yetecek
her şeyi güzel danslarla dolduran
kelimelerimizin zevkli çiçeklerini ifade etmeye?
Kısalı uzunlu vezinlerimizin vurularını, altı ayaklı dizelerimizin ritmlerini,
Trajedi sanatçılarımızın vezinlerini, nesir hatiplerimizin fıkralarını?*

Adsız Bizans Şairi¹⁶⁴

Bizans'lı şair, 11. yüzyılda boğazdaki tekne gezintisinde akşam esintisinin hoşluğu, dalgaların yumuşaklığı, yunusların dansı ve şarabın eşliğinde dostlarıyla okuyup söylemelerini böyle anlatmış, geziye katılamayanlara... Adı bilinmiyor ancak Anadolu yakasındaki yeri bilinmeyen Noisiai¹⁶⁵ ile ilişkili sanılmakta...¹⁶⁶ Satırları, yüzyıllar öncesinin Bizans'ını hayal etmemizi sağlayan renkler ve seslerle yüklü... O Bizans ki, hem Fatih tarafından sona erdirilmiş; hem de, Fatih sayesinde yok olmaktan kurtulmuş... Gerçekten de, II. Mehmet, Constantinopolis'i alarak, "Fatih" ünvanını kazandığı Fetih gününden itibaren; kenti koruyup, Bizans İmparatorluğu'nun son yüzyıllarında içine düştüğü yoksulluk ve gerilemeye son vermiş; alırken yıktığı kenti, yine kendisi diriltmiştir. Üstelik bu diriltme süreci, sadece kentin fiziksel olarak onarılıp, geliştirilmesi şeklinde olmamış; dini, dili, tarihi korunmuştur. Daha da önemlisi, saray yapılanması gibi pek çok Bizans kültürel ögesi, Osmanlılar tarafından benimsenerek devam ettirilmiş; John Beckwith'in ifadesiyle, "Türk saygısının gizemi sayesinde hayatta kalanlar"¹⁶⁷ olma şansı bulmuştur. İşte bu nedenle, Fatih'in öyküsünden önce, Bizans'ın öyküsünü okumak gerekir...

¹⁶⁴ Floris BERNARD, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 99-100.

¹⁶⁵ R.H. JORDAN – R. MORRIS, *The Hypotyposis...*, 271.

¹⁶⁶ İlk kez Guisepppe Sola tarafından Vatikan'daki bir el yazmasında bulunan şiirleri yazdığı sanılan şair, "Sola'nın Adsız" olarak anılmaktadır. Bkz: F. BERNARD, *Jahrbuch...*, 81–88.

¹⁶⁷ John BECKWITH, *The Art of Constantinople*, 152.

Bizans İmparatorluğu; Roma İmparatorluğu'nun varisi olarak, Anadolu Yunan ve Helen uygarlıklarının kültürel mirasını devralmıştır çünkü MÖ 11. yüzyılda ortaya çıkan Anadolu Yunan ve daha sonra kurulan Helenistik kentlerinin hemen hepsi MÖ 30'a kadar Roma hükmüne girmiştir.

Esasen, Anadolu kültür tarihinin belki de en önemli yönü, devamlılığın 'kural'; kesintinin 'istisna' olmuş olmasıdır. Farklı kültürler, biri diğerini yok etmiş topluluklara ait bile olsalar, sonuçta birbirine eklenip harmanlanmıştır. Dünyanın en uzun süredir aralıksız yerleşilen bölgelerinden biri ve muhtemelen başta geleni olan Anadolu'nun adı bile bunu gösterir: "Anadolu", Latince "Anatolia" kelimesinin Türkçe'ye uyarlanmış halidir; "Anatolia" ise Yunanca "Anatole" den türetilmiştir. "Yukarıda" anlamındaki "ana" ve "başarmak, yapmak" anlamındaki "tellein" köklerinden türemiş olan ve "güneşin doğması" anlamına gelen Yunanca "anatellein" sözcüğü; "güneşin doğduğu yer", kısaca "Doğu" demek olan "anatole" (Ἀνατολή) sözcüğüne temel oluşturmuştur.¹⁶⁸ Geleneksel olarak, Asya'nın en batı ucundaki "Küçük Asya" olarak bilinen yarımada; İskenderun körfezinden Karadeniz'e uzanan ve Fırat'ın Mezopotamya'ya girmeden önceki seyriyle çakışan hattın batısındaki bölgeye "Anatolia" denmiştir.¹⁶⁹ Böylece Asya'nın en batı kısmı olan Anadolu, kendisini "Batı" olarak tanımlayan Antik Yunan uygarlığının doğusunda kalmasından ötürü "Doğu" kabul edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra "Anadolu" ve "Küçük Asya", eşanlamlı şekilde ve Türkiye'nin Asya'daki topraklarını ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. "Küçük Asya" anlamındaki Latince "Asia Minor" ise, muhtemelen Yunanca "Mikra Asia"dan geliştirilmiştir. "Asia" sözcüğünün kökeninin ise Hititlerin, Küçük Menderes nehri civarına verdikleri "Aswiye" ve "Assuva" adları olabileceği sanılmaktadır.¹⁷⁰ Böylece, bugün her "Küçük Asya" ve "Anadolu" dendiğinde, Antik Roma aracılığıyla Antik Yunan ve Hitit uygarlıklarına uzanan kültürel köprülerden geçilerek geçmişle bağlantı kurulmaktadır...

¹⁶⁸ <http://www.etymonline.com/>

¹⁶⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Anatolia>

¹⁷⁰ Joshua J. MARK, "Asia Minor", http://www.ancient.eu/Asia_Minor/

Genelde, Bizans İmparatorluğu'nun, I. Constantine'in 324 yılında yeni bir Roma başkenti kurma kararıyla başladığı kabul edilir. Ama aslında, I. Constantine'in tahta geçmesine giden yolu açtığı için, Lars Brownworth'un dediği gibi, Byzantium'un hikayesi Diocletian ile başlamıştır.¹⁷¹ Diocletian, MS 3. yüzyılda artık tek merkezden yönetilemeyecek kadar büyüyen Roma İmparatorluğu'nu, önce MS 286'da Doğu ve Batı olmak üzere iki; sonra MS 293'de dört idari bölgeye bölmüş; bölgelerin idaresini üstlenen dört Roma yöneticisinden biri, I. Constantine'in babası I. Constantius olmuştur.¹⁷²

Esasen, Diocletian bölmeden de, Roma İmparatorluğu Brownworth'un ifadesiyle, "dil bakımından bölünmüş"tü çünkü Helen kentlerini birer birer ele geçiren "Roma, Batı'dan bu Helenize dünya üstüne bir yıldız gibi yayılmıştı; askeri bakımdan üstündü ancak daha eski kültürün gelişmişliğinden büyülenmişti. Doğulu iktidar salonlarında Latince konuşuldu ancak pazarları veya evlerinde konuşulmadı. Düşünce ve karakterde, Doğu ısrarla Yunan kaldı."¹⁷³ Brownworth'ü vurguladığı, "Yunan kalma" algısı, Batı Roma yıkıldıktan sonra kurulan Avrupalı devletlerin kültürel hafızasından silinmeyecek; Bizans son bulurken yardım etmemelerine kadar varan bir dizi ciddi sorunla bağlantılı olacaktır. Bu da tarihin bir diğer ironisidir: Kendini 'Batı' sayıp, Anadolu'ya 'Doğu' diyen Yunan uygarlığı, kültürel mirasını en çok Anadolu'da sürdürme şansı bulmuş (ve belki de en erken ve en çok orada oluşturmuş) ancak Roma İmparatorluğu'nun bünyesine girince Avrupa'nın 'Doğu'su, diğer deyişle 'Öteki'si haline gelmiştir! Dil farkı, Avrupa'nın Bizans'ı 'öteki' saymasında önemli bir unsur olmuştur. Ancak zamanla daha önemli bir unsur ortaya çıkmıştır: Mezhep ayrılığı...

Hıristiyanlığın Bizans'da aldığı karakter ve devletle ilişkisinin farkı, zaman içinde uzlaşamaz hale gelen iki kiliseye yol açmıştır: Latin (Katolik) Kilisesi ve Yunan (Ortodoks) kiliseleri.¹⁷⁴

¹⁷¹ Lars BROWNORTH, *Lost to the West*, loc. 114.

¹⁷² Stephen WILLIAMS, *Diocletian and the Roman Recovery*, 49-50, 64-65.

¹⁷³ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 165.

¹⁷⁴ Paul JOHNSON, *A History of Christianity*.

I. Constantine, Diocletian'dan sonra rakiplerini eleyip, 324-337 arasında Roma'nın tümüne hükmetmiştir.¹⁷⁵ İki eylemi, günümüze kadar süren etkiler yaratmıştır: İlki, Hristiyanlığı seçen ilk Roma yöneticisi olmasıdır; oğullarının¹⁷⁶ da sayesinde Hristiyanlık, imparatorluğun baskın dini olmuştur. İkincisi ise, İngilizce kaynaklarda "Byzantium" denilen, Antik Yunan kenti "Byzantion"un olduğu yerde yeni bir başkent kurmasıdır ki, uzun süre "Constantin'in Kenti" anlamındaki adıyla anılacaktır: "Constantinopolis".¹⁷⁷ ("İstanbul", Constantinopolis'le ilgili olan ve "şehirdeki" veya "şehre" anlamına gelen Yunanca "ein tin polis" ifadesinin Türkçe'ye uyarlanmış halidir.¹⁷⁸)

I. Constantine'in iki eylemi de farklı yorumlara konu olmuştur. Hristiyan yazarlarından Eusebius ve Lactantius'a göre, Constantine, rakiplerinden birini yendiği savaştan önce gökyüzünde ışıktan oluşmuş bir haç simgesi gördüğü için Hristiyanlığa dönmüştür.¹⁷⁹ Adı geçenlerden Psikopos Eusebius, "Constantine'in Hayatı" başlıklı bir methiye yazmış; Lactantius ise I. Constantine'in din politikasının oluşmasında etkili olmuştur.¹⁸⁰ İkisinin de Constantine'in eylemlerini Hristiyanlık referansına bağlamak istemesi anlaşılabilir bir durumdur. Ancak Constantine'in Hristiyanlığı ne zaman ve ne kadar benimsediği tartışmalı kalmıştır. Eusebius bile ancak ölmeden önce vaftiz olduğunu açıklamıştır.¹⁸¹ Müneccimlik metinlerine danışmak gibi pagan adetlerden de vazgeçmeyen I. Constantine'in¹⁸² Hristiyanlığa bakışı, iktidar mücadeleleri bağlamında da değerlendirilmelidir. Hristiyanlık otoriteleriyle karşılıklı destek arayışı içinde yaklaşmış da olabilirler. Nitekim, Paul Johnson, ilk üç yüzyılında Hristiyanlığın hem kendi içindeki rakip felsefeler arasında yaşanan; hem de Museviliğe tekrar geri çekilmemek veya herkese hitap etmeyen bir öteki-dünyasal din ya da gizemli bir mezhebe dönüşmemek için verilen mücadele nedeniyle "hayatı için savaştığını" açıklamıştır.

¹⁷⁵ David POTTER, **Constantine the Emperor**.

¹⁷⁶ Stephen MITCHELL, **A History of the Later Roman Empire**.

¹⁷⁷ Giles MORGAN, **Byzantium**, loc. 30.

¹⁷⁸ <http://www.etymonline.com/index.php?term=istanbul>

¹⁷⁹ Bkz MORGAN, a.g.e., loc. 117-126., 134-144.

¹⁸⁰ Elizabeth dePALMA DIGESER, **The Making of a Christian Empire**, özellikle 32, 117.

¹⁸¹ Bkz (174) JOHNSON, 68.

¹⁸² Timothy D. BARNES, "**Lactantius and Constantine**".

Johnson, şöyle devam etmiştir: “Kilise hayatta kaldı ve aşırılıklardan kaçınarak veya içine alarak, uzlaşarak, nazik bir karakter geliştirerek ve bütünlüğünü koruyup, işini yürütmek üzere din-dışı tipte yapılar oluşturarak, çok geniş bir alanda toplumun bütün katmanlarına kararlı bir şekilde sızdı... Üçüncü yüzyılın sonuna doğru, Hristiyanlık, antik tarihin en güçlü kurumunun karşısına çıkmayı ve meydan okumayı başardı - Roma İmparatorluğu.”

“Pek çok Hristiyan kendi inançlarıyla güneş-mezhebi arasında fark görmüyordu. İsa'nın gökyüzünde tekerlekli arabasını sürdüğünden bahsediyor; Pazar günü ayin yapıyor, Doğu'ya selam veriyor ve İsa'nın doğumunu 25 Aralık'ta, kış gündönümünün gün doğumunda kutluyordu” dedikten sonra; Johnson, I. Constantine için şu yorumu yapmıştır: “Constantine güneşe ibadeti hiç bırakmadı ve paralarından da çıkarmadı... Kibirli ve batıl inançlı Constantine, kişisel meraklarına ve artan megalomanisine uygun olduğu için Hristiyanlığı benimsemiş olabilir... Pek çok dinsel düzenlemesi, din adamlarının sivil hizmetliler olduğu bir Devlet kilisesi istediğini göstermektedir. Kendi rolü ise, bir rahip-Kral fikrini tercih etse de, imparatorluğun her yerine yığıldığı devasal heykellerinin tanık olduğu gibi - bir pagan Tanrı-İmparator'dan tam olarak uzaklaşmayacaktı.” I. Constantine'in isteği gerçekleşmiş görünmektedir: Johnson, “Daha ikinci yüzyıl ortalarından itibaren bazı Hristiyan yazarlar... Hristiyan hareketiyle, İmparatorluğun çıkarları arasında benzerlik gördü” demiş ve Eusebius'un I. Constantine'in “İmparatorluk otoritesinin kaynağının yukarıdan geldiğini” ve “Tanrı sözünün tercümanı olduğunu” yazdığını aktarmıştır.¹⁸³ Böylece, otoritelerini pekiştirip kurumsallaştırmak isteyen iki güç, İmparatorluk ve Hristiyan kilisesi, I. Constantine sayesinde kaynaşmıştır.

İlginç olan, I. Constantine'in Kilise ile geliştirdiği işbirliği sayesinde otoritesini Tanrı'dan alan mutlak bir yönetici olduğunu iddia edebilmesinin, hiç akla gelmeyecek bir öncüsü olmasıdır: Pagan Diocletian!

¹⁸³ Bkz (174) JOHNSON, 62-63, 67-70.

Diocletian, kendisini ilahi güçlerle donanmış Tanrı-İmparator olarak tanıtmış; ilk Roma İmparatoru Octavian'dan beri süren, "birinci vatandaş" olma iddiasını bırakmıştır. Lars Brownworth'un ifadesiyle, Diocletian'dan itibaren "İmparatorluk otoritesi, çoktandır ölü olan cumhuriyetin yıpranmış yıldızı arkasında daha fazla saklanmayacaktı. Çıplak güç gösterileri kitleyi büyüleyecekti... Din, ona yeni politik teorisi için kusursuz çıkışı sağladı. İktidar ve meşruiyet, halktan yukarıya doğru değil, tanrılardan aşağıya doğru geliyordu – ve Diocletian...yaşayan bir tanrıydı. Huzuruna kabul edilenler, yere kapanmaya ve varlığının ihtişamı karşısında gözlerini kaçırmaya zorlanıyordu... Diocletian, role uygun giyindiğinden emin oldu. Artık uygar dünyanın kutsal efendisinin basit askeri giysileri olamazdı. Başını muhteşem bir taç süslüyordu – bunu takan ilk imparatordu – ve giysisi altındı. Artık Diocletian, kutsal yöneticiler geleneğinin kök saldıği Doğu'dan ödünç alınan ağdalı törenlerle... kendisini sıradan ölümlülerden ayırmıştı... Şimdi isyan, bir dinsizlik eylemi ve [İmparatora yapılacak] suikast da dine saldırı demektir."^{184*}

Gerçi Octavian dahil önceki Roma İmparatorları da mutlak birer yöneticiydi ve bazılarında tanrısal özellikler yakıştırılmıştı. Ancak yaşarken kendisine tapınılmasını istemek, hakimiyeti kaybetmemek için Diocletian'ın kullandığı yöntem olmuştur. Uzun süre Anadolu'da kalan Diocletian, Mezopotamya uygarlıklarından Anadolu'ya aktarılan, 'Tanrı-Kral' veya Tanrıların sözcüsü/gözdesi 'Rahip-Kral' kavramlarını benimsemiştir. Brownworth'a göre, Diocletian'ın tanrı olma iddiası, çökmekte olan imparatorluğun sorunlarını giderek daha fazla kural ve vergiyle çözmeye çalıştığı sırada onu "...imparatorluğun en hızlı büyüyen diniyle sert bir çatışma içine çekti... Tanrısallığının reddi, imparatorluk otoritesinin temeline doğrudan bir darbeydi... ve Roma İmparatorluğu Hıristiyanlığı bastırmak için son ciddi hamlesini başlattı. Sonuçları korkunçtu... Kiliseler harap edildi, Hıristiyan metinler yakıldı ve binlerce kişi hapse atıldı, işkence edildi veya öldürüldü... ancak Diocletian kaybedilmiş bir harbi savaşıyordu."^{184**}

¹⁸⁴ Bkz (171) BROWNORTH: *: loc. 196-214; **: 232.

I. Constantine ise, Tanrı olduğunu iddia etmeden; Kilise'nin attettiği kutsallığı benimsemiştir. Ancak esas olarak yaklaşımı Diocletian'inkine benzer olmuştur. Bu nedenle, Lars Brownworth, "Diocletian otokratik bir hükümdar yaratmıştı; her emrinin arkasında dinin bütün kuvvetiyle durduğu, yarı kutsal bir imparator. Arkasındaki din değişse bile, bu emperyal iktidar modeli, Bizans tahtının belirleyici politik ideolojisi olacaktı" demiştir.^{185*} Gerçekten de I. Constantine'in 312'de gökyüzünde gördüğüne inandığı haç işaretinden, 324'de Roma İmparatorluğu'nun tek hakimi olmasına kadar olan seyirde, dinle olan bağı giderek güçlenip, devlet ideolojisinin temel dayanağı haline gelecektir. Bu durumu ve sonuçlarını, Brownworth şöyle yorumlamıştır: "Haç ve kılıcı birlikte eline almakla, Constantine bir rakibi alt etmekten daha fazlasını yapmıştı – kilise ve devleti kaynaştırmıştı. Bu, her iki kurum için de hem bir nimet, hem de bir lanet olacaktı ve ne Hristiyan Kilisesi ne de Roma İmparatorluğu bir daha eskisi gibi olmayacaktı."^{185**}

Diocletian'dan sonra, Hristiyan olmayan son Roma İmparatoru olan Julian zamanında yine İmparatorun otoritesini saymadıkları iddiasıyla bazı Hristiyanlara zulmedilmiştir. Julian, uzun süre Hristiyan yazarlar tarafından aşağılanmıştır. Ancak araştırmalar, Antik Yunan felsefesine hakim bir düşünür ve imparatoru debdebe içinde yaşayan bir otokrattan, tekrar halkından kopuk olmayan bir "ilk vatandaş"a döndürmek ve yozlaşmaya son vermek isteyen bir reformcu da olduğunu göstermeye başlamıştır.^{185***} Julian, gördüğü yozlaşmada, kilisenin, İmparatorların tanıdığı ayrıcalıklar sayesinde devletten daha büyük bir güç odağı haline gelmesinin de rol oynadığına inanmış; bazı kilise görevlilerinin yetkilerini kötüye kullanmalarını ilk eleştirenlerden olmuş; kilisenin devlete alternatif bir güç olmasına son vermek istemiş; I. Constantine ve oğulları zamanında kıyım uğratılan bazı Hristiyan mezhepleri dahil, tüm dinlerin hoş görülmesini emreden bir bildiri yayınlamıştır.¹⁸⁶ Ancak idealist düşüncelerine karşın, yaptığı haksızlıklar ve başarısız askeri seferlerle zedelenmiş bir anı bırakarak ölmüştür.

¹⁸⁵ Bkz (171) BROWNORTH, *: loc. 214; **: loc. 338; ***: 630.

¹⁸⁶ Adrian MURDOCH, **The Last Pagan**.

Julian'ın iktidarının son bulduğu 363 yılından, yıkılışına kadar; Bizans, I. Constantine'in ana hatlarını çizdiği Hristiyan devlet olmayı sürdürmüştür. I. Constantine'in Hristiyanlığa yardımlarından biri de, 313'de o zamanki iktidar ortağı Licinius ile birlikte, tüm dini inançların hoş görüleceğini açıklasa da en fazla Hristiyanları koruyan Milano Bildirisi'ni yayınlaması olmuştur.¹⁸⁷ Roma İmparatorluğu'nun yeni başkenti, Yeni Roma'sı olmasını istediği Constantinopolis ise bir Hristiyan başkenti olarak kurulmasıyla tarihte ilktir.

I. Constantine'in Hristiyanlığa dönmesi gibi, Byzantium'u seçmesi de efsanelere konu olmuştur. Örneğin 12. yüzyılda İngiliz din adamı Malmesbury'li William, Constantine'in rüyasında yaşlı bir kadının sihirli bir biçimde genç ve güzel bir kadına dönüştüğünü gördükten sonra bu karara vardığını öne sürmüştür.¹⁸⁸ Ancak I. Constantine, ekonomik ve toplumsal çözüme içinde ve yabancı saldırılarından yıpranmış olan Roma'dan çok uzakta, güvenli bir yer seçmek istemiş de olmalıdır. Son rakibi olan Licinius'u İstanbul boğazının Asya tarafındaki Chrysopolis'te yenerken, hemen karşıda yer alan Byzantium'a bakıp orada kent kurmaya karar verdiği de söylenir. Gençliğinde, annesi Helena ile birlikte, babası I. Constantius'un isyan çıkarmaması için Byzantium'da bir süre rehin tutulduğu da iddia edilmiştir.¹⁸⁹ Ancak, usta bir stratejist olan I. Constantine, Edward Gibbon'un "doğa tarafından büyük bir hükümdarlığın merkezi ve başkenti olmak için biçimlendirilmiş"¹⁹⁰ diye tarif ettiği Byzantium'un kendine ait üstün özelliklerini de fark etmemiş olamaz: Üç yandan çeviren denizlerle ve istediğinde kapatabildiği boğazlarla korunmuş; aynı boğazlarla hem Karadeniz-Akdeniz arası, hem de Asya-Avrupa arası ticarete hakim; dahası, gerilemekte olan Roma'dan uzakta ve nerdeyse imparatorluğun tam ortasında olması, Byzantium'a ayrı bir değer atfetmesini sağlamış olmalıdır. Kurduğu kent Hristiyan kimliği zamanla daha da belirginleşecek ve Batı Roma yıkıldıktan sonra Doğu Roma'nın başlıca özelliği haline gelecektir...

¹⁸⁷ Bkz (174) JOHNSON, 67.

¹⁸⁸ Bkz (177) MORGAN, loc. 234-243

¹⁸⁹ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 533-542.

¹⁹⁰ E. GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, loc. 15005

I. Constantine'in Doğu'da bir başkent yaratmasının imparatorluğu zayıflattığı da iddia edilmiştir. Örneğin Gibbon, "Batı, hala İtalya'da lejyonlar ve eyaletler üzerinde eşit hakları olduğunu iddia eden bir seri İmparatora sahipken, Doğu'da Constantinopolis tahtı kuruldu. Bu tehlikeli yenilik, çift başlı yönetimin gücünü azalttı ve kötülüklerini azdırdı: baskıcı ve rastgele bir sistemin araçları çoğaldı ve Theodosius'un yozlaşmış varisleri arasında erdem değil, gösterişin kibirli taklitleri ortaya çıktı ve teşvik edildi"¹⁹¹ demiştir.

Gibbon'un özellikle küçümseyerek söz ettiği I. Theodosius, Hıristiyanlığı İmparatorluğun resmi dini haline getirmiş; Delphi Tapınağı gibi şaheserlerin bağınaz Hıristiyanlar tarafından yok edilmesini cezalandırmamış; son kez birleşik bir imparatorluğu yönetmiş olsa da, bu uğurda iç savaşlarla imparatorluğu tüketip yabancılara toprak kaybedilmesine göz yummuştur. MS 395'deki ölümünden sonra Roma İmparatorluğu iki oğlu arasında paylaşılmış ve bir daha birleşmemiştir.¹⁹² Gibbon, demokrasiyle yönetilen bağımsız devletler olan Antik Yunan kentleri ve Roma Cumhuriyeti'nin pek çok dine izin veren, ancak sivil yönetime mutlak bağlılık gösterilmesini bekleyen yaklaşımı ve askeri disiplinini övmüş; kendi dinleri dışındaki dinlere tahammül edemediklerini, sivil yöneticileri ancak dini liderlerinin desteklediği ölçüde saydıklarını ve askerlik yapmak istemediklerini düşündüğü Hıristiyanların, Batı Roma'nın yıkılmasında rol oynadığını öne sürmüştür. "...Batı'nın kaybını kayıtsızlıkla, belki de zevkle seyretti"^{193*} diye yargıladığı Bizans için, "...Doğu'ya ve en sonunda Yunanistan ve Constantinopolis'e indirgenince, Bizans halkı, yalnız ve izole durumlarının doğal sonucu olarak, sefil ve tembel bir ruh haline gerilediler"^{193**} demiş ve Bizans halkını, "sıraları gelince bir sonraki köle ruhlu kuşağın dogmatik hocaları haline gelen bir dizi mürit"^{193***} olarak küçümsemiştir.

Edward Gibbon, bir Aydınlanma Çağı düşünürü olarak bağınazlığa, cehalet, popülizm ve baskıcı yönetime karşı çıkmasıyla dikkat çekmiştir.

¹⁹¹ Bkz (190) GIBBON, loc. 37917.

¹⁹² http://en.wikipedia.org/wiki/Theodosius_I

¹⁹³ Bkz (190) GIBBON, *: loc. 37922, **: loc. 57463, ***: loc. 57435.

Defalarca basılan “Roma İmparatorluğu’nun Gerilemesi ve Düşmesinin Tarihi” adlı eserinde; Bizans’ı - çoğu kez Batı Roma’nın da aynı hastalıklardan muzdarip olduğunu unutarak - gösterişin, israfın, şatafatlı törenlerin, boş ünvanların, ağdalı hitapların, gereksiz kuralların, batıl inançların, yozlaşmışlığın, rüşvet ve yaltakçılığın, ihanet, entrika ve cinayetin yuvası olarak tanıtmıştır. Önyargılı görüşlerine itirazlar olsa da, pek çok tarihi kaynağa atfen ve çekinmeden yaptığı renkli yorumlarıyla çok etkili olmuştur.

Steven Runciman, Edward Gibbon’un etkisini, “Üslubunun görkemi ve hicvinin zekası, neredeyse bir yüzyıl boyunca Bizans çalışmalarını öldürdü” diye özetlemiştir.¹⁹⁴ Ancak, sert eleştirilerine rağmen, Gibbon yine de “Uzun bir bozulma dönemi boyunca, Constantine’in zaptedilemez şehri Barbarların muzaffer ordularını püskürttü, Asya’nın zenginliğini korudu, barışta ve savaşta Karadeniz ve Akdeniz arası boğazları yönetti. Constantinopolis’in kurulması, esasta Batı’nın yıkılmasından çok, Doğu’nun korunmasına katkıda bulundu” demek gereğini duymuştur.¹⁹⁵ Nitekim araştırmalar, Bizans İmparatorluğu’nun Avrupa’da Hıristiyanlıkla birlikte toplumsal düzen, hukuk, okur yazarlık, kentsel yaşam ve Antik Greko-Roman kültür mirasının korunmasındaki katkısını aydınlatmaya başlamıştır. Yeni takdir edilmeye başlanan bir diğer katkısı da, Orta Çağ İslam bilginlerinin gerek Antik Greko-Roman metinlere dair yaptıkları çevirileri ve yorumlarının, gerekse özgün eserlerinin Batı’ya aktarılmasındaki aracı rolüdür.

I. Constantine’in gözdesi Byzantium’a dönecek olursak; MÖ 7. yüzyılda kurulmuş bir Antik Yunan kenti olup, adını, efsanevi kurucusu Byzas’tan aldığı rivayet edilmiştir. Karadeniz - Marmara boğazının Avrupa yakasında yerleşen kent ve yakınında, çok daha önceye ait yaşamın izlerine rastlanmıştır. Avrupa’nın en eski paleolitik yerleşimi olan Küçükçekmece Yarımburgaz Mağarası’nda, paleolitik, neolitik ve kalkolitik; şimdiki Yenikapı bölgesinde ise neolitik dönem kalıntıları bulunmuştur.

¹⁹⁴ Steven RUNCIMAN, “**Gibbon and Byzantium**”, 110.

¹⁹⁵ Bkz (190) GIBBON, loc. 37925.

Byzas'ın Deniz Tanrısı Poseidon'un oğlu olduğuna dair efsaneye nazire yaparcasına; Yarımburgaz'da gemi resmi, Yenikapı'da ise Bizans gemileri bulunmuştur. (Şekil 2.45, 2.46) Yenikapı'daki neolitik mezar buluntuları bölgede en az 8500 yıldır yaşanmakta olduğuna işarettir. (Şekil 2.47) Fikirtepe ve Pendik'te de Neolitik¹⁹⁶; Kadıköy'de ise Antik Yunan kenti Chalcedon'a ait buluntular saptanmıştır. (Şekil 2.48, 2.49) Böylece boğazın her iki yakasında Neolitik Çağ'dan beri yerleşik kültürler olduğu gösterilmiştir.



Şekil 2.45. Yarımburgaz Mağarası duvar resmi, Küçükçekmece, İstanbul¹⁹⁷



Şekil 2.46. Yenikapı bölgesinde bulunan Bizans dönemi liman ve gemi kalıntıları¹⁹⁸ (fotoğrafta, bozulmamaları için suyla ıslatılmaları gösterilmektedir); MS 9. yüzyıl

¹⁹⁶Necmi KARUL, "Kuzeybatı Anadolu'da Anahatlarıyla Neolitik-Kalkolitik Dönemler".

¹⁹⁷[http://tayproject.eies.itu.edu.tr/TAYmaster.fm\\$Retrieve?YerlesmeNo=2826&html=photos_e.html&layout=photos](http://tayproject.eies.itu.edu.tr/TAYmaster.fm$Retrieve?YerlesmeNo=2826&html=photos_e.html&layout=photos)

¹⁹⁸Foto: Institute of Nautical Archaeology at Texas A&M University / M. Jones; <http://www.livescience.com/49272-byzantine-shipwrecks-turkey-shipbuilding-history.html>



Şekil 2.47. Yenikapı'da bulunmuş, Neolitik döneme ait, üzeri ahşap kaplı gömü; MÖ 6500¹⁹⁹



Şekil 2.48. Pendik Höyük Neolitik Dönem Kil Kadın Heykelciği; İstanbul Arkeoloji Müzeleri²⁰⁰

¹⁹⁹ http://www.istanbularkeoloji.gov.tr/web/32-238-1-1/muze_en/museum/announcements/yenikapı_excavations

²⁰⁰ Zeynep KIZILTAN, "Pendik Höyük Kazıları", 32.



Şekil 2.49. Promathion'un Oğlu Matricon'un mezar kitabesi²⁰¹
Antik Yunan Kenti Chalcedon (Kadıköy); MÖ 1. yüzyıl; İstanbul Arkeoloji Müzeleri

İstanbul, hep efsaneler kenti olmuştur... Konuyla ilgili keyifli derlemesinde Murat Arslan, en sık tekrarlanan efsaneyi şöyle özetlemiştir: "MÖ 2. binyıldan aktarılan, Truva Savaşı öncesi zamanlara dair bir mite göre... Io, Argos Kralı Inakhos'un güzel kızıdır... Bir gün Zeus, Io'yu görür ve aşık olur... Ama Hera, Zeus'un karısı, kısa sürede Zeus'un Io'ya tutkusunu sezer ve kıskançlığı hiddete döner. Bunun üzerine Zeus, Hera'nın hışmından koruyabilmek için Io'yu beyaz bir genç ineğe dönüştürür ve onunla beraber olmayacağına yemin eder. Ama Hera kocasının sözlerine inanmaz ve Io'yu yüz tane gözü olan dev Argos'un gözetimine aldırır. Bundan hoşlanmayan Zeus ulağı Hermes'i gönderir... Hermes devi büyüleyip öldürür. Hera buna çok kızar ve Io'ya bir atsineğini musallat eder. Io, sinek onu ısırıkça acıdan çılgına dönüp delice koşar. Trakya'dan geçer... Smystra denilen yere (modern Eyüp), Kydaros (Alibeyköy) ve Barbyses (Kağıthane) nehirlerinin Chrysokeras (Altın Boynuz) ucundan denize döküldükleri yere gelir. İşte burada Zeus'un kızını doğurur."²⁰²

²⁰¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symposium_stele_Chalcedon_IstArchMu.jpg

²⁰² Murat ARSLAN, "Byzantion: A Foundation Legend, from Myth into History", 40.

Murat Arslan'ın aktardığına göre; Byzantion'lu Dionysius, kızını doğuran Io'nun sineğin tacizinden acı çekmeye devam ederek, Byzantion'un daha sonra kurulacağı buruna doğru koşup boğazı geçmesinden ötürü boğaza "inek-geçidi" ("Bosphorus") dendiğini yazmıştır. Arslan; Byzantion'un efsanevi kurucusu Byzas'ın, Io ve Zeus'un kızı Keroessa ile Poseidon'un oğlu olup; Trakya'da bir peri tarafından dünyaya getirildiği ya da büyütüldüğü ve Antes adlı mitolojik kahramanla birlikte şehrini kurduğu gibi farklı öykülerin dile getirildiğini de aktarmıştır. Miletus'lu Hesychus'un Byzas'ın Yunanistan'ın Megara bölgesinden geldiğini yazdığını de açıklayan Arslan; çoğu kez tarihi gerçeklerle mitolojik efsaneleri ayırmanın mümkün olmadığını ve Megaralı göçmenlerin önce Chalcedon, sonra Byzantium'u kurdukları iddiasının da buna örnek olduğunu belirtmiştir. Murat Arslan, mit anlatıcılarının konuya Pro-Helen perspektifle yaklaşp, bölgede Yunanlıların varlığını meşru kılan bir tutum aldıklarını; ancak bu ön yargının bölgede önceden yaşayan toplulukları görmezden geldiğini ve tarihsel nesnelığe aykırı olduğunu vurgulamıştır. Arslan'ın bu itirazı, MÖ 7. binyılda İstanbul boğazının her iki yanında neolitik kültürlerin varlığını; Anadolu'dan Avrupa'ya neolitik çağda göç olduğunu;²⁰³ üstelik tarım ve hayvancılık gibi neolitik çağa özgü buluşların Anadolu'dan Avrupa'ya yayıldığını²⁰⁴ gösteren yeni araştırma verileriyle desteklenmekte ve Byzantium gibi antik kentlerin kurulmasında yerel Trakya ve Anadolu halklarının katkısını akla getirmektedir. Nitekim Anadolu'da Yunanistan'da gelen göçmenlerin kurdukları iddia edilen kentlerin de, MÖ 12. yüzyıla kadar uzanan geçmişleriyle, Yunanistan'daki kentlerden daha eski oldukları anlaşılmaya başlanmıştır.²⁰⁵ Antik Yunan mitolojisinde ve Homer'in Iliada eseri dahil olmak üzere edebiyatında Anadolu ve Yakın Doğu motiflerinin saptanması²⁰⁶ da, tarih öncesinden beri Anadolu'dan Avrupa'ya doğru da göçler olduğunu desteklemektedir. Murat Arslan'ın "Byzas" kelimesinin kökenine dair açıklamaları da bu konuya ayrı bir ışık tutmaktadır:

²⁰³ Wolfgang HAAK – Oleg BALANOVSKY et al "Ancient DNA..."

²⁰⁴ Mehmet ÖZDOĞAN, "Archaeological Evidence on the Westward Expansion of ..."

²⁰⁵ Frank L. KIDNER – Maria BUCUR et al, *Making Europe*, 28.

²⁰⁶ Walter BURKERT, *The Orientalizing Revolution*.
Mary R. BACHVAROVA, *From Hittite to Homer*.

Arslan, “Byzas” adının çok eski ve Trakya kökenli görüldüğünü; en eski efsanelerin hep Trakyalılardan söz ettiğini; Byzas karakterinin efsaneye bölgeye gelen Yunanlılar tarafından eklenmiş olabileceğini açıklayıp, şöyle devam etmiştir: {Byzantion’lu Stephanus... ve Eusthatius, Byzantion’un Byzas veya... Megara filosu komutanı Byzes tarafından kurulduğunu yazmıştır. Ancak, Byzantion adı... Byzas’tan gelmiş olmalıdır... yoksa Byzantion yerine Byzeion denmesi gerekirdi. G. Curtius’a göre, Byzantion adı, “kartal yuvası” anlamına gelen Βυζα- υτ- [Byza]²⁰⁷; Βυζα - ευτ- [Byza içinde anlamındaki] kökünden gelir. Pape-Benseler ise “su ülkesi” anlamını içerdiğini öne sürmüştür. K. Ostir’e göre, Byzantion adı bir Hint-Avrupa dil ailesinden değildir. Ön-Trakya kökenlidir ve suyla alakalı olan βυζ- [Byz] kökeninden türemiştir... K. Ostir’i izleyen N. Zupanic de Byzantion adının Kafkas veya Etrüsk kökenli olduğunu düşünmüş ve Βυζαυτιου [Byzantion] kelimesinin anlamının “su kenti” olduğunu iddia etmiştir. W. Kubitschek, W. Tomaschek ve J. Miller’e göre, Byzas ve Byzantion kelimeleri, Βυζης [Byzis], Βυζος [Byzos] ve Βαρβυζης [Barbyzes] gibi Trakya kökenlidir. P. Kretschmer, Byzantion... -ιου [ion] ekinin aidiyete işaret ettiğini belirtmiştir. Benzer örneklerin, Midas ve Midaion... gibi Frigya bölge adlarında da bulunduğunu bildirmiştir. Yazar ayrıca Byzantion adının, Yunanlılar tarafından Byzas-Byzant olarak okunan... Beuzas-Beuzant olup, Illiria²⁰⁸ ve Trakya öğeleri taşıdığını da iddia etmiştir. Βυζ- [Byz], hem İllirialılar hem de Trakyalılar tarafından kullanılan bir köktür. Dolayısıyla, kentin yerel adının, Dor kolonileri tarafından Helenize edilip, Byzantion şeklinde kullanıldığını söylemiştir. E. Schwyzer, H. Krahe ve F. v. Duhn bu iddiayı desteklenmiştir. Diğer taraftan, G. Semerano, Byzantion adının Byzas veya Byzia’dan türemediğini söylemiş ve Sümerce olan byssos köküne ulaşmıştır...²⁰⁹ Kısaca, Yunanca “Byzantion” (İngilizce “Byzantium”) kelimesinin kökeninin bir bilmece olduğu; Trakya, İlliria, Frigya veya Sümer dillerinden miras olabileceği anlaşılmaktadır...

²⁰⁷ Kare parentezler içinde, Grekçe karakterlerin İngilizce ses karşılıkları verilmiştir.

²⁰⁸ İlliria, Batı Balkanlardaki antik bölge ve uygarlığın adıdır.

²⁰⁹ Bkz (202) ARSLAN, 43, 46.

Mitoloji ve sanat tarihi, Byzantion adının olası kökenine nazirelerle doludur. Trakya Kralı'nın isteğiyle vahşi bir hayvanı yenen Byzas'ın, tanrılara kurban ettiği boğanın kalbini kapam kartalın kalbi bıraktığı yerde kentini kurduğuna dair öykü; Byzantion'un Trakyalılarla ilgisini ve "kartal yuvası" olduğu iddiasını hatırlatır. Ve İstanbul'u kimbilir ne zamandır kartallar gözetmektedir... Bizans'ın çift başlı kartalı, başka antik kültürlerde de rastlanan; Anadolu'da Hititlerden, Bizans ve Selçuklu imparatorluklarına miras kalmış olabilecek olan bir imgedir... (Şekil 2.50, 2.51)



Şekil 2.50. İstanbul'dan Bizans Dönemi kartal imgeleri
Üstte: Theodosian Duvarı²¹⁰; Altta solda bir mezar taşı²¹¹, sağda Rum Patrikhanesi Kapısı²¹²

²¹⁰ <http://www.livius.org/cn-cs/constantinople/byzantium-greek.html#531>

²¹¹ <https://tarihvetoplum.files.wordpress.com/2011/01/image0331.png>

²¹² <http://www.kendingez.com/PageDetail.aspx?PageID=13107>



Şekil 2.51. Hitit Çift Başlı Kartalı; Alacahöyük²¹³

Byzantion kelimesinin Sümerce kökenli olduğu iddiasına gelince; ne ilginçtir ki tıpkı Byzas'ın annesi gibi, Sümer'in efsanevi kahramanı Gilgameş'in de annesinin inek biçimini alabileceğine inanılırdı; dahası, adı "çılına dönmüş inek" anlamına gelen, "Ninsun"du!²¹⁴ Byzantion adının, Kafkas veya Etrüsk kökenli olabileceği iddiası da yabana atılamaz; çünkü Anadolu'dan Mezopotamya'ya geçtikleri sanılan Sümerlerin dilinin Türkçe ile bağlantılı olabileceği²¹⁵ ve Etrüsklerin günümüz Anadolu Türkleriyle yakın akraba oldukları gösterilmiştir²¹⁶. Uygur Türkçesi'nde "buşuş" sözcüğünün anlamının "öfke, keder, kaygı" demek olması da ayrıca düşündürücüdür²¹⁷...

Byzantion / Byzantium'un kuruluşu, belli ki daha çok araştırılmayı beklemektedir. Ancak "lo" efsanesinin çok sevildiği anlaşılmaktadır. O kadar ki, Avrupa'nın diğer yerlerinde de anlatılıp, sanatçılara esin oluşturmuş (Şekil 2.52); günümüze ulaşabilen en eski Byzantium paralarında bazen bir yunus üzerinde, bazen tek başına boğazı geçen lo'yu simgeleyen inek imgesine yer verilmiştir. Byzantion'un karşısındaki Chalcedon'a ait paralarda ise boğaya rastlanır; belki lo'nun sevgilisi Zeus'un boğa biçimini alabildiğine inanıldığı için, belki Byzantion'dan daha güçlü olduklarını anlatmak istercesine! Böylece iki kentin paraları, aynı öyküye farklı şekillerde değinir gibidir (Şekil 2.53).

²¹³ <https://www.flickr.com/photos/efendi/11661184/>

²¹⁴ Stephen MITCHELL, **Gilgamesh**, 24, 256.

²¹⁵ Samuel N. KRAMER, **The Sumerians**, 21, 306.

Osman N. TUNA, **Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi**.

²¹⁶ Bkz (18) ACHILLI- OLIVIERI et al ve (19) C.VERNESI – D. CARAMELLI et al.

²¹⁷ Aysu ATA – Mehmet TULUM, **Uygur Türkçesi**, 36, 85.



Şekil 2.52. Godfried Maes, “Jupiter [Zeus] ve beyaz bir inek olarak gizlenmiş İo”²¹⁸
Ovid’in “Metamorfozlar” eseri kopyası için tebeşir ve mürekkeple kağıt üzeri çizim;
16.5 x 22 cm; 17. yy sonları, Antwerp; Met Museum, New York



Şekil 2.53. Byzantium ve Chalcedon paraları
Solda: Byzantium parası; MÖ 340-320; yunus üzerinde duran inek tasvirli²¹⁹
Sağda: Chalcedon parası; MÖ 387-340; buğday üzerinde duran boğa tasvirli²²⁰

²¹⁸ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/358945>

²¹⁹ <http://romanumismatics.com/shop/product/15301/>

²²⁰ http://www.wildwinds.com/coins/greece/bithynia/kalchedon/SNGBMC_093v.jpg

Anadolu'da kültürel devamlılığın en çarpıcı örneklerinden biri de, Byzantium'un ilk paralarındaki ay-yıldız imgesi olup; İslam dininden çok önce benimsenmiş bir simge olduğunu göstermektedir (Şekil 2.54). Gerçekten de, ay ve değişik biçimli yıldızlardan oluşan simgeler, İslamiyet öncesi Türk uygarlıkları dahil, pek çok antik uygarlıkta kullanılmıştır.²²¹ Byzantium'luların, kentlerinin koruyucusu olduğuna inandıkları tanrıçalar Hecate ve Artemis'i temsil ettiğine inanarak, ay-yıldız imgesini benimsedikleri öne sürülmüştür.²²²



Şekil 2.54. Byzantium ay-yıldızlı parası²²³

Ön yüzde ok kılıfıyla Tanrıça Artemis/Diana; arka yüzde ay yıldız ve şehrin adı; MÖ 4. yüzyıl

Byzantium'un MÖ 2. binyılda Trakyalı toplulukların kurduğu Lygos adlı liman kenti üzerine kurulduğu²²⁴; limana doğanın sağladığı korunaklı yapıyı değerlendiren ilk Byzantium'luların; şehrin etrafında duvarlar dikerek kendilerini daha da güvenceye aldıkları ve güçlendikleri sanılmaktadır.²²⁵ Ticarete başlayan; boğazdan geçişi vergilendirerek serpilen Byzantium'un kaderi, daha o zaman belirlenmiş gibidir: Kısa sürede zenginleşip büyüyerek çekici hale gelmek; onu arzulayan yeni topluluklar tarafından işgal edilip, yıkılmak; sonra - ve genelde işgal edenlerin kendileri tarafından - onarılıp, yeniden yükselmek ve tekrar başa dönmek...

²²¹ Maximillien de LAFAYETTE, **Encyclopedia of Gods and Goddesses**, 137-8.

²²² Micah ISSITT - Carlyn MAIN, **Hidden Religion**, 96-98.

²²³ http://www.wildwinds.com/coins/greece/thrace/byzantium/BMC_40.jpg

²²⁴ Murat ARSLAN, **İstanbul'un Antikçağ Tarihi: Klasik ve Helenistik Dönemler**, 24.

²²⁵ John FREELY, **İstanbul: The Imperial City**, 13.

Byzantium, MÖ 546'da Pers'lerin tayin ettiği yöneticilerin idaresine girmiştir. Herodot'un MÖ 512'de Darius'un boğazın en dar yerine gemileri dizerek bir köprü kurduğundan bahsetmesi, tarihte Yunan adıyla ilk anılışdır. MÖ 494'de, Batı Anadolu Yunan kentleri Perslere isyan etmiş; ancak beş yıl sonra Miletus yerle bir edilince, aynı akibetten korkan Byzantium'lular Karadeniz'e kaçmıştır. Byzantium, Persler tarafından geliştirilmiş; MÖ 481'de Yunanistan'a saldıran Pers filosuna Byzantium'dan gemiler katılmıştır.²²⁶ Bu son olayın üzerinde durmak gerekir. Antik Yunan uygarlığı için "Doğu"yu tanımlama ihtiyacı Pers saldırılarıyla başlamıştır. Edward Said'e göre, düşmanını geri kalmış, vahşi, ahlaken düşkün, kurnaz, kısaca 'kötü'; kendisini ise gelişmiş, uygar, yüksek ahlaklı, dürüst, kısaca 'iyi' olarak gören Yunan kentleri için; Doğu ve Batı karşıtlığı fikri, Doğu'yu hakir gören "Orientalizm" anlayışı o zaman ortaya çıkmıştır.²²⁷ Ancak bu kritik dönemde Byzantium'un Perslerin yanında görülmesi, Bizans'ın 1453'deki yıkılışına kadar Batı'nın bilinçaltından silinmeyen bir algıya yol açmış görünmektedir: Daha doğudaki Byzantium, batısındaki – üstelik bir kısmı Yunan olan! - topluluklar için güvenilmez olan 'öteki', kısaca 'Doğu' haline gelmiştir. Böylece herkes kendi doğusunda kalanı hor görmeye başlamıştır! Sonraki yüzyıllarda, Batı Avrupa, İslam uygarlıklarını genel olarak 'Doğulu' görse de; Bizans yıkıldıktan sonra 'Doğu', bütün olumsuz çağrışımlarıyla Osmanlı İmparatorluğu ile eşanlı hale gelecek; anlaşamasa bile dindaşı saydığı bir devleti yıkmakla kalmayıp, kendi kapısına dayandığı için, Avrupa için en 'kötü' Doğulu, Osmanlı olacaktır... Ama şimdilik Byzantium'a dönelim...

Yunanlıların, Persleri yenmesi sonunda kurtulabilen Byzantium'lular dönmüş; ancak kısa süre sonra önce Sparta hakimiyetine girmiş, sonra Atina önderliğindeki Yunan kentleri birliğine vergi vermeye zorlanmıştır. Birliğe karşı isyanı başarısız olunca MÖ 413'e kadar Atina'ya bağlı kalmış; Atina zayıflayınca Sparta tarafına geçmiştir. Atina'lılar bunun üzerine MÖ 409'da bugünkü Üsküdar'da Chrysopolis adlı bir kent kurup Byzantium'u kuşatmıştır.

²²⁶ Bkz (225) FREELY, 3-36.

²²⁷ Jerry TONER, **Homer's Turk**, loc. 257.

Çatışma sürerken, Sparta karşıtlarının kenti kuşatan Atinalılara yardım etmesiyle Byzantium Atina hükmüne girmiş; ancak MÖ 404'de Sparta'nın Atina'yı yenmesinden sonra, hem iç savaştan hem de Trakyalı düşmanlarından yıldığı için tekrar Sparta idaresine girmeye karar vermiştir. MÖ 390'a kadar Spartalı tiranların hükmünde kalan Byzantium'u, yine Sparta karşıtları Atina filosuna teslim etmişler; ancak MÖ 377'den MÖ 355'de bağımsızlığı tanına dek Byzantium ile Atina arasındaki mücadele devam etmiştir. MÖ 340'da Büyük İskender'in babası II. Phillip tarafından kuşatılan Byzantium, Atinalıların yardımıyla direnince kuşatma ertesi yıl son bulmuştur. Byzantium, Büyük İskender'in MÖ 323'de ölmesinden sonraki Helenistik dönemin çoğunda bağımsız kalsa da; Gal işgali ve diğere yabancı toplulukların kuşatmalarıyla yıpranmıştır. MÖ 2. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu'na vergi vermesi karşılığında korunmuş; MS 79'da İmparator Vespasian tarafından resmen Roma İmparatorluğu'na dahil edilmiştir. Romalılar, İtalya'dan Byzantium'a kadar gelen bir yol ve şehre su taşıyan kanallar imar etmiştir. Byzantium'un Roma ile barışı, MS 193'de taht kavgasına giren iki kişiden kaybedecek olanın, Pescennius Niger'in yanında yer almasıyla son bulmuştur. Kentlerini direnmeden teslim ettikleri Niger'i yenen Septimius Severus; üç yıl süren ve sonunda geride kalanların hayatta kalabilmek için ölenleri yemek zorunda kaldıkları korkunç bir kuşatmayla Byzantium'u ele geçirmiştir. Kuşatma sırası ve sonrasında Byzantium'daki antik eserlerin hemen tamamı yok olmuş; kente giren Severus, duvarlarını yıktırıp bağımsız statüsüne son vermiştir. Ama Byzantium'un kaderi değişmemiş; birkaç yıl sonra, yine, yerle bir ettiği kentin stratejik önemini gören Severus tarafından restore edilmiştir. Üstelik, daha sonra MS 3. yüzyılda karşılaşıcağı Got kuşatmalarını püskürtmesini sağlayacak olan yeni duvarlarını da Severus yaptırtmıştır. Byzantium; MS 324'de I. Constantine'in gözdesi olarak yeni bir hayat bulmak ve Batı Roma yıkıldıktan sonra Roma İmparatorluğu'nun devamı olacak olan Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olmak şansını işte böyle elde etmiştir²²⁸...

²²⁸ John J. NORWICH, **A Short History of Byzantium**.
Bkz (190) GIBBON, (224) ARSLAN, (225) FREELY.

Uzun ömrü boyunca, pek çok hükümdarın rüyasına ve hatta hükmüne girse de, İstanbul'un öyküsünün iki başrol oyuncusundan biri, bin yılı aşkın süreyle bir İmparatorluk başkenti olmasını sağlayan I. Constantine'dir. Diğeri ise, 1453'de artık "kaybolmuş imparatorluk gövdesinin geride kalan başı"²²⁹ haline gelmiş olan kenti, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti yapan Fatih'tir.

Aslında I. Constantine, 324'de yeni bir başkent kurma kararı aldığında, Roma vatandaşları, Trier ve Milano gibi kentlerin de yönetim merkezi olması nedeniyle çok şaşırمامıştır. Ancak I. Constantine yeni bir İmparatorluğun temelini atmıştı... Resmi kuruluş törenini MS 330'da gerçekleştirdiği kent, "Constantinopolis" olarak bilinecek; Roma'nın 476'da Ostrogotlara düşmesi; Antakya'nın 525'de deprem geçirmekle kalmayıp, tıpkı İskenderiye gibi Pers akınlarıyla zayıfladıktan sonra Arapların eline geçmesiyle öne çıkacak ve Orta Çağ'da Avrupa'nın en büyük ve gelişmiş kenti haline gelecekti...²³⁰

"Bizans İmparatorluğu" adı ise sonradan yakıştırmadır. Roma'nın en uzun ömürlü halefi; başkenti Byzantium'un adıyla bilinir hale gelen Doğu Roma İmparatorluğu olmuştur. "Bizans İmparatorluğu" terimi ise Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılış tarihi sayılan 476'dan çok sonra oluşturulmuştur.²³¹ İlk kez Alman tarihçi Hieronymus Wolf'un 1557 tarihinde bu terimi kullandığı düşünülmektedir.²³² Bizans halkı ise kendilerini Roma'dan ayrı görmediği gibi; 476'da İmparatorluğun son bulduğunu da düşünmemiş; sadece yönetim merkezinin artık Roma değil, 330'dan itibaren Constantinopolis olarak bilinen Byzantium olduğunu kabul etmiştir. Örneğin Warwick Ball, 6. yüzyıl tarihçisi Procopius'un "Bizans İmparatorluğu" ifadesini kullanmadığını bildirmiştir.²³³ Bizans hükümdarları kendilerini 476'dan itibaren 'Roma'nın başı' olarak görmüşler; Fatih'i de bu nedenle yeni Roma İmparatoru gibi görülmüştür.

²²⁹ Bkz (177) MORGAN loc. 1381.

²³⁰ Bkz (167) BECKWITH, 4.

²³¹ Ruth Tenzer FELDMAN, **The Fall of Constantinople**, 130.

Bernard LEWIS, **The Multiple Identities of the Middle East**, 12.

²³² Asaph BEN-TOV, **The Renaissance and the Ottoman World**, 182, 190.

<http://www.crystalinks.com/byzantine.html>

²³³ Warwick BALL, **Rome in the East**, 6, 451.

I. Constantine, başkenti için hem yeni eserler ısmarlamış; hem de imparatorluğun her yerinden, Antik Yunan heykeltıraşı Phidias'ın Apollo heykeli; Atinalıların MÖ 479'da Pers'leri yenince yaptırdıkları eserin tabanı olan yılanlı sütun ve Mısır obeliski gibi eski eserler getirtmiş;²³⁴ bu nedenle Brownworth'un etkileyici ifadesiyle, "...pırıltı ve gençliğine rağmen, Yeni Roma yaşlı doğmuş"tur.²³⁵ Ama bu eserlerin hemen tamamı ya bağnaz dindarlar veya Haçlılar tarafından talan veya yok edilecek ya da silah yapımı için eritilecekti...

I. Constantine, sanat kadar dinin etkileme gücünü çok iyi kavramıştı. Kudüs'e gönderdiği annesi Theodora ilk Hıristiyan hacı oldu ve yıktırttığı Venüs tapınağının altında İsa'nın çarmıha gerildiği hacı bulunduğu inanıldı.²³⁶ Hacın bulunduğu yere kilise yapıldı ve parçaları kutsal sayılarak, nesnelere kutsallık atfedilmesinin dinle bağdaştırılması kolaylaştı. Ancak erken Hıristiyanlıktan beri görsel imgelerle ilgili sıkıntı vardı ve bu devam edecekti...

Constantine, kendi içinde ve devletle uyumlu bir kilisenin önemini de görmüş; 325'deki İznik toplantısında, İmparatorluğun her yerinden din adamlarının Tanrı, Kutsal Ruh ve İsa'nın aynı özden olduklarını kabul etmelerinde etkili olmuştur. Ancak "bir özden olmaları" ("homousius") ile "benzer özden olmaları" ("homoiusius") görüşlerini savunanlar arasındaki ayrılıklar sürmüş ve sık sık şiddetle sonuçlanmıştır. Sonunda, I. Theodosius, 380 yılında Hıristiyanlığın İznik'te kabul edilen şeklini resmi din ilan etmiştir.²³⁷ Bu tarihten sonra farklı mezhep ve dinlere karşı kıyıma varabilen ayırıcılık yapılmıştır. İlk İznik toplantısı, rol dağılımı açısından da önemli olmuştur: Kilise ve din konularında sadece piskoposlar karar verebilecek; İmparator ise kararların uygulanmasını sağlayacaktır. Lars Brownworth'ün sözleriyle, İmparator "...kilisenin keskin kolu olacak, aykırı inançları kökünden söküp atacak ve dini, bölünmekten koruyacaktır."²³⁸

²³⁴ Bkz (190) GIBBON, loc. 15129-15134.

²³⁵ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 459.

²³⁶ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 377; (177) MORGAN, loc. 257.

²³⁷ Bkz (174) JOHNSON.

²³⁸ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 428.

Zaman içinde Hıristiyanlığın “doğru” (“Ortodoks”) ve “evrensel” (“Katolik”) olması gerektiğinden yola çıkarak, Ortodoks ve Katolik kiliseleri adını alan; biri Constantinopolis, diğeri Roma merkezli olan kiliseler arasındaki görüş ayrılıkları artmıştır. Roma Piskoposu olan “Papa” konusu önemli bir ayrışma noktası olmuştur. Batı (Katolik) Kilisesi’ne göre Papa, doktrin konusunda yanılmaz özellikte ve diğeri din görevlilerinin mutlak otoritesi sayılırken; Doğu (Ortodoks) Kilisesi’ne göre kilise önderinin de yanılması mümkün olup, mutlak otorite değil ‘eşitler arasında birinci’ sayılmıştır.²³⁹ Bu görüş ayrılığı, sonunda Bizans için hayati (ya da daha doğru ifadeyle, ölümcül) anlam taşımıştır: Papalık kurumu güçlendikçe, farklı görüşler sadece iki kiliseyi değil, ülkelerini de hasım haline getirmiştir.

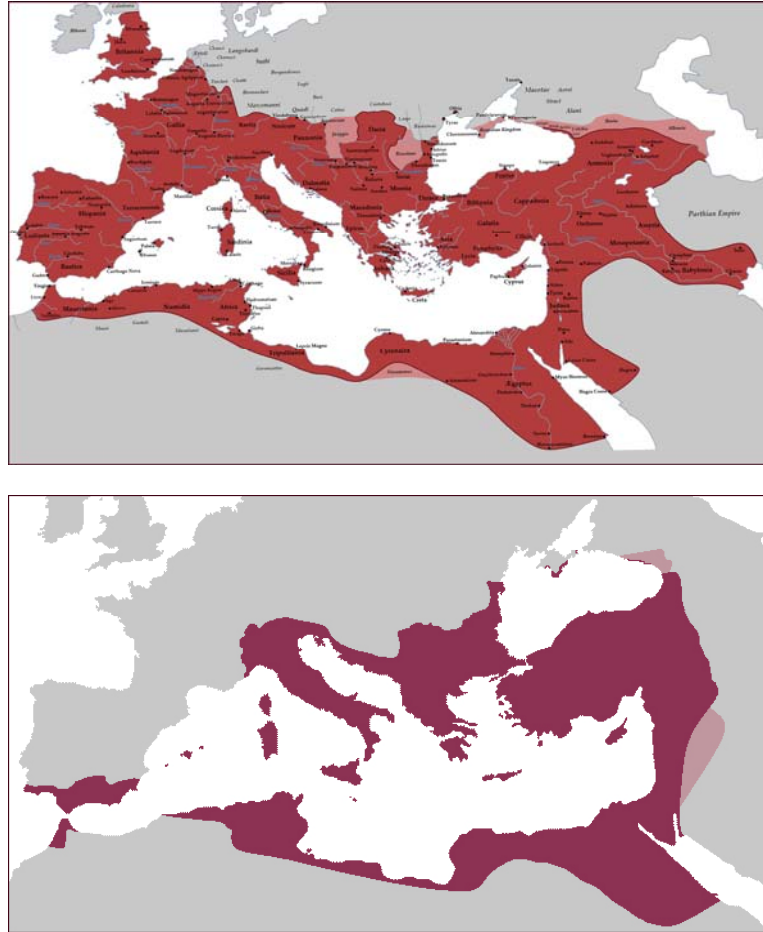
Edward Gibbon gibi tarihçiler, uzlaşmayarak kendi sonunu hazırladığına inandığı Bizans’ı eleştirirken; Warren Treadgold, Bizans’a çok haksızlık edildiğini savunmuş; “Bir Bizans imparatorunun gücünün resmen sınırı olmasa da, halkı tarafından benimsenmesi ve Constantinople Patriği tarafından onaylanarak tacının giydirilmesi gerekiyordu ve onların isteklerine karşı gelmesinin bedeli kendisini tehlikeye atmaktı” diyerek, Bizans imparatorları ile ilgili “despotik yönetim fikri”nin bir “karikatür” olduğunu iddia etmiştir.²⁴⁰ Tarihsel veriler, Bizans imparatorlarının, politeist Batı Roma imparatorlarından daha az despot olduğunu düşündürmemektedir ancak iktidarda kalabilmek için din desteğine daha çok ihtiyaçları olmuş olabilir. Bizans imparatorları kiliseden etkilenmiş ve zıtlaşınca zarar görebilmiştir. O kadar ki, Constantinopolis Osmanlılar tarafından alınmadan önce Gennadius adlı bir keşiş, üstelik daha önce iki kilisenin birleşmesini savunduğu halde, Roma Kilisesi ile birleşmenin halk tarafından reddedilmesinde etkili olmuş ve böylece Papalığın Bizans’a yardım için zorunlu gördüğü koşul yerine getirilememiştir.²⁴¹ Gennadius, kent alındıktan kısa süre sonra Fatih tarafından Patrik atanmıştır. Böylece Bizans ölmüş ama kilisesi yaşamıştır...

²³⁹ Bkz (174) JOHNSON.

²⁴⁰ Warren TREADGOLD, “**The Persistence of Byzantium**”, 70.

²⁴¹ Bkz (190) GIBBON, loc. 69115-69131, 69146.

Doğu-Batı arasındaki dinî görüş ayrılıkları sürerken, 476'da Roma'nın düşmesiyle Roma İmparatorluğu'nun başkenti Constantinopolis olmuştur. Düşmeden önce de yağmalandığı için, Roma "sanatsal açıdan Yakın Doğu'dan gelen etkiler ve kendi süslemeci tasarım geçmişinin kuru anılarına bel bağlamak zorunda kalan kırsal bir şehir" haline gelmiştir.²⁴² Bizans'ın ilk üç yüzyılı nispeten iyi geçmiştir; Constantine'in imar faaliyetleri Theodosian ailesince sürdürülmüş; Anastasius'un ekonomik reformlarını, Justinian'ın Roma hukukunu yazılı hale getirtmesi ve askeri zaferleri izlemiştir. Ancak asla birleşik Roma İmparatorluğu'nun gücüne ulaşamamıştır (Şekil 2.55).



Şekil 2.55. Roma İmparatorluğu Toprakları

Üstte: Birleşik Roma İmparatorluğu'nun en geniş hali (İmparator Trajan zamanı)²⁴³

Alta: Bizans İmparatorluğu'nun en geniş hali (İmparator I. Justinian zamanı)²⁴⁴

²⁴² Bkz (167) BECKWITH, 4.

²⁴³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Roman_Empire_Trajan_117AD.png

²⁴⁴ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Justinian555AD.png>

Justinian'dan sonra; genelde gerilese de Bizans yine de askeri ve diplomatik başarılarının ve defalarca yapılan duvarlarının da yardımıyla hem batı, hem de doğudaki düşmanlarına 1453'e kadar direnebilmiştir.²⁴⁵ Justinian'dan sonra, bir yandan veba salgınlarıyla; diğer yandan (bir Türk boyu olan) Avarlar, Slavlar, Persler ve Arapların saldırılarıyla mücadele etmeye ve bazen kazansa da, tedricen toprak kaybetmeye geçmiştir.

Justinian ve generallerinin askeri zaferleri dahi bedelsiz olmamıştır. Avrupa ve Afrika'da Gotlar gibi topluluklara kaybedilmiş topraklar geri kazanılırken savaşılan yerler ve halkları zarar görmüş; diğer yerlerde de savaş masrafları için arttırılan vergiler tepki yaratmıştır. Savaşın en şiddetli olduğu yerlerden olan İtalya'da toplumsal düzen ve ekonominin çökmesi, Justinian'ın ölümünden sonra kuzeyden gelen Lombardların neredeyse hiç direniş görmeden İtalya'yı ele geçirmelerine sahneyi hazırlamıştır. Bizans iktidar merkezinden çok uzaktaki İtalya'da, dindarların bağışlarıyla en büyük toprak sahibi haline gelmiş olan Roma Piskoposu, Roma ve çevresinin fiili yöneticisi durumuna gelmiş ve "Papa" olarak adlandırılır olmuştur. Papalar yasa önünde Bizans yurttaşı gibi görünse de; uygulamada Roma eyaleti, Roma Katolik Kilisesi'nin yönettiği bağımsız bir devlete dönüşmüştür. Bu dönem içinde Bizans İmparatoru olan Heraclius, belki de sonun başlangıcını getiren kişi olmuştur. Üstelik de topraklarını korumayı en çok başarmış imparatorlardan biri olduğu halde... Heraclius'un, olumsuz etkisi giderek daha çok hissedilecek iki eylemi olmuştur. En önemlisi, ilk bakışta büyük bir başarı gibidir: 628 yılında, 26 yıldır Bizans'ın en çetin hasmı olan Perslere ait Sasani İmparatorluğu'nu yenmiştir. Ancak bu zafer, her iki imparatorluğun da insan gücü ve diğer kaynaklarını tüketmiş ve çok kısa süre sonra Araplar tarafından işgal edilmelerinin yolunu açmıştır. Heraclius'un diğer eylemi ise, 629 yılında Bizans'ın resmi dilinin Yunanca olmasına karar vermesi olmuştur ki; Doğu ve Batı kiliselerinin ibadet dilinin de ayrılması, ilişkili oldukları ülkeleri ve cemaatleri birbirinden daha da uzaklaştırmıştır.²⁴⁶

²⁴⁵ Bkz (240) TREADGOLD.

²⁴⁶ Bkz (228) NORWICH, 97; Walter E. KAEGI, **Heraclius, Emperor of Byzantium**.

İki kilisenin yabancılaşması gittikçe artmış; 708-715 arasında görevde olan Papa Constantine, 21. yüzyıla kadar Yunan Ortodoks kilisesini ziyaret eden son Papa olmuştur. Onu izleyen II. Gregory, Roma Katolik ve Doğu Ortodoks kiliselerinin kopmasındaki kritik rollerden birini oynamıştır. Bu olay, Bizans'ın en sorunlu zamanlarından birine denk gelmiştir: 636'da Yarmuk savaşında Araplara yenilen Bizans, Suriye'yi kaybedip Anadolu'ya çekilmiştir. Araplar ilerleyip 674-678 arasında Constantinopolis'i kuşatmış ancak alamadan iç savaşa girişmiştir. İkinci, 717-718 arasındaki Arap kuşatmasını sonlandıran İmparator III. Leo; 726-729 arasında, ikonlara tapınılmasını yasaklayan bir dizi buyruk yayınlamıştır. Ancak halk ve din adamlarının çoğu karşı çıkmış; Yunanistan'daki isyanın bastırılması gerekmiş; karşı çıkan Constantinopolis Patriği istifa etmiş; yerine III. Leo ile uyumlu bir patrik atanmıştır. Papa II. Gregory ise ikona düşmanlarının aforoz edilmesine öncülük etmiştir. Buna yanıt olarak İmparator III. Leo, Güney İtalya'yı Constantinopolis Patriği'ne bağlamaya kalkınca silahlı bir ayaklanma olmuş ancak bastırmaya gelen Bizans filosu fırtınada batmış ve Ravenna Bizans'tan ayrılmayı başarmıştır.²⁴⁷ Anlatılan mücadele, ikonalarla ilgili görünse de, arka planında ciddi bir iktidar savaşı olduğu çok açıktır. Nitekim, Bizans'ın Papalık mülklerinden aldığı vergiyi 722'de arttırmak istemesinden sonra gerilim başlamış ve ikonalarla ilgili karar üzerine Papalık vergi ödemeyi reddetmiştir.²⁴⁸ Üstelik Bizans'tan ayrıldıktan sonra Lombard işgaline uğrayan Ravenna'yı geri almak için savaşan Bizans adına arabuluculuk yapan Papa II. Gregory, 729'da geçici bir Bizans-Lombard barışı sağlarken Papalık için de toprak kazanmıştır. Bu, Papalık kurumunun Roma dışındaki ilk toprak kazanımı ve "Papalık Eyaletleri"nin başlangıcı olmuştur. "Papalık Eyaletleri"; 1870'de İtalya Krallığı'na dahil edilene kadar bin yıldan fazla süreyle papaların yöneteceği; aralarında Lazio ve Umbria'nın da olduğu eyaletlerdir. Böylece Papa artık adeta kendi topraklarının imparatoru haline gelmiştir...

²⁴⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Gregory_II

http://en.wikipedia.org/wiki/Leo_III_the_Isaurian

Robert FOSSIER, Ed. **The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages Vol 1.**

George OSTROGORSKY, **History of the Byzantine State**, 147-209.

²⁴⁸ Bkz (174) JOHNSON, 179.

III. Leo'nun oğlu İmparator V. Constantine'ın ikonalara karşı nefreti daha da şiddetli olmuş; bir yandan yazılarıyla teolojik tartışmalara katılırken; diğer yandan ikona severlerin sakatlanıp, öldürülmesine izin vermiş; bazen bizzat işkence yapmış ve ikona üretiminden gelir sağlayan manastırları dağıtıp, mülklerine el koymuştur.²⁴⁹ Kısaca Bizans imparatorları hem uzaktaki Papa, hem de Doğulu din görevlileri ile ekonomik ve politik güç yarışına girmiştir. Devler, ikona tartışması arkasında iktidar mücadelesine girmişken; sıradan halk, ikonalar uğruna ölmüş ve öldürmüştür. Pek çok sanat eserinin de yok edildiği veya zarar gördüğü bu mücadele, insanlık ve sanat tarihinin en karanlık dönemlerinden birine yol açmıştır: Hıristiyan ikonoklazm dönemi.

Dilimize "ikon" ya da "ikona" olarak geçen İngilizce "icon" kelimesinin kaynağı, Yunanca "eikon" olup; "benzemek" anlamına gelen "eikenai" kelimesinden türetilmiştir. "İkon" kelimesi, günümüzde genellikle "görsel nitelikteki temsil"; "biçiminden, belirli bir kavramın simgesi olduğu anlaşılabilir imge veya işaret" ya da "Doğu Hıristiyanlarına ait geleneksel bir dinsel resim" anlamlarında kullanılır.²⁵⁰ İkon ile ilgili önemli kavramlar arasında "ikonografi" ve "ikonoklazm" vardır. İkonografi, "çizim, betimleme" demektir; Yunanca "eikon" ile "tanımlama, betimleme" anlamındaki "graphia" köklerinden türemiştir.²⁵¹ Bizans İmparatorluğu'ndaki ikonoklazm fırtınası sırasında; ikona karşıtları, ikona taraftarı Hıristiyanların ibadet sırasında kullandıkları, küçük tahta paneller üzerine boya ve altın varakla yapılan dinsel nitelikli resimler gibi temsili eserlere put olarak tapındıklarını iddia etmiş; ikonalar kadar onları yapan ve kullananları da hedef almıştır. "İkonoklazm", "ikona karşıtlığı veya düşmanlığı"; "ikonoklast" da "ikona karşı veya düşman kişi" demektir; ikisi de Yunanca "eikon" ve "kiran" anlamındaki "klastes"ten türemiştir. "İkonoklast" ile genelde "ikon kıran, imge kıran" kastedilir ama bazen "yerleşik inanç veya kurumlara saldıran kişi" anlamında da kullanılabilir.²⁵²

²⁴⁹ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 2326-2379; (247) OSTROGORSKY, 165-174.

²⁵⁰ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/icon>

²⁵¹ http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=icon&searchmode=n

²⁵² <http://www.merriam-webster.com/dictionary/iconoclast>

İkona taraflarına ise “ikonodül” ya da “ikonofil” (İngilizce “iconodule” ve “iconophile”) denmektedir. “İkonodül”, Yunanca “eikon” ve “bağlı olan” anlamına gelen “doulos”; “ikonofil” ise, yine “eikon” ve “saygıyla sevmek” anlamındaki “philia” köklerinden türemiştir.²⁵³ İkona taraftarlarına “ikonaya tapan” anlamında “ikonolater” (“iconolater”) da denmiştir; bu, “eikon” ve “tapınmak” anlamındaki “latria” köklerinden geliştirilmiş, aşağılayıcı bir addir.²⁵⁴ “İkonoklast”, “ikonodül”, “ikonofil”, “ikonolater” kelimeleri 16. yüzyılda kullanıma girmiştir. Bizans zamanında dinsel imgelerle ilgili tartışmaya verilen ad ise “ikon savaşı” anlamına gelen “ikonomaki” (“iconomachy”) olmuştur.²⁵⁵

Bizans ikonoklazmini sadece çıkar çatışmasıyla açıklamak haksızlık olur. Samimi kaygılar ve teolojik yorumlar da ikona karşıtlığında rol oynamıştır. İkonalara gösterilen saygı ve sevginin, Eski Ahit’teki on emirden, put yapılıp tapınılmasını yasaklayan İkinci Emir’e karşı gelmek olabileceği şeklindeki kaygı, pek çok din adamını etkilemiştir. İkonoklastlar, Tanrısal özden olan İsa’nın doğru tasvir edilemeyeceğini çünkü beşeri bilgi ve yeteneğin ötesinde olduğunu savunmuştur. Özellikle cahil ve yoksul halkın ikonaların mucizevi özellikleri olduğuna inanması, onları görebilmek için ibadet yerlerine gelip bağışta bulunmasını sağlamıştır. Zengin kişiler ise evleri için ikonalar ısmarlamıştır. Bu durumun ikona üreticisi olan manastır gibi dini kurumları zenginleştirmesi, imparatorlar kadar teologları da rahatsız etmiştir. Ancak, bazen en katı ikonoklastların, dini nitelikte olmadığı ve/veya ibadet yerlerinde olmadığı sürece, imgelerin yapılıp sayılmasına itiraz etmemesi; en azından imparatorlar için asıl hedefin dini kurumlar ile imgeler arasındaki ilişkiyi sonlandırmak olduğunu düşündürmektedir. Nitekim III. Leo, kendisinden daha da katı bir ikonoklast olacak olan oğlu V. Constantine ile birlikte paralara imgesini koydurmakta sakınca görmemiştir.^{256*} (Şekil 2.56). Dahası, V. Constantine’in dini bir resmin yerine, en sevdiği at arabası yarışçısının resmini yaptırdığı da kayıtlara geçmiştir.^{256**}

²⁵³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Iconodule>

²⁵⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Iconolatry>

²⁵⁵ Stacy BOLDRICK – Leslie BRUBAKER et al, **Striking Images**, 17.

²⁵⁶ Bkz (167) BECKWITH *: 61; **: 58.



Şekil 2.56. Leo III ve Constantine V tasvirleri taşıyan para²⁵⁷
Altın; 737-41 arası Constantinopolis'te basılmış, şimdiki yeri belirtilmemiş

İkonoklastların İkinci Emir'e dayandırdıkları itiraza karşı; ikonodüller, Hıristiyanlık inancına göre Hazreti İsa'nın yeniden dünyaya gelmesinin, Tanrısal özün görünebilir maddeye dönüştürülmesi anlamına geldiğini; bu nedenle dini imgelerde görünmez olan Tanrı'nın değil, onun Hazreti İsa olarak beşeri görünümünün resmedildiğini savunmuşlardır.²⁵⁸ Ayrıca, Eski Ahit'teki, Tanrı'nın Musa'dan melek imgeleri yaptırmasını istediği bölümleri dayanak göstermişlerdir.²⁵⁹ İlginç olan her iki tarafın da temelde, yavaş yavaş kilise felsefesine entegre olmaya başlayan Antik Yunan, özellikle de Platon felsefesinden hareket eden yorumlar yapmış olmasıdır. İkonoklastlar, tıpkı Platon gibi ideal olanın bilinemeyeceğini; görünenin ancak idealin silik bir kopyası olduğunu; görünenin temsilinin ise kopyanın kopyası olacağı için gerçekten çok uzak olacağını savunmuştur.²⁶⁰ İkonodüller ise, yine tıpkı Platon gibi, iyi ve güzel olanın tasvirinin, samimi bir sevgiye ve ideali anlamaya yaklaşmaya hizmet edebileceğini savunmuş²⁶¹; Aristoteles'in, taklit yoluyla gerçeğin bilgisine ulaşılacağı görüşünden de yararlanmışır.²⁶²

²⁵⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solidus-Leo_III_and_Constantine_V-sb1504.jpg

²⁵⁸ Glen BOWERSOCK – David BROWN et al, Eds. **Late Antiquity**, 507.

²⁵⁹ Glenn PEERS, **Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium**, 110-111.

²⁶⁰ John MEYENDORFF, **Byzantine Theology**, 46.

²⁶¹ A. ALEXANDRAKIS – N. J. MOUTAFAKIS Eds. **Neoplatonism and Western Aesthetics**

²⁶² Thalia ANAGNOSTOPOULOS, "Aristotle and Byzantine Iconoclasm".

Bizans İmparatorluğu'nda, ilki 726-787, ikincisi 814-842 arasında iki büyük ikonoklazm dönemi olmuştur. Her ikisi de Müslüman Araplarla mücadele eden imparatorlar olan, III. ve V. Leo tarafından, halkın ikonalara tapınmalarının Tanrı tarafından cezalandırılmalarına yol açtığı iddiasıyla başlatılmışsa da,²⁶³ savunma masrafları için gereken kaynakları elde etmek için ikonaları üreten ve savunan dini kurumların varlıklarına el koymak istemiş olmaları da mümkündür. İkonoklast imparatorların İslam dininin etkisinde kaldıkları, hatta gizlice benimsedikleri öne sürülmüş ama kanıtlanamamıştır. Esasen, Hıristiyanlığın erken döneminden itibaren ikonoklazm zaman zaman görülmüş; özellikle politeist dinlerin imgelerine karşı saldırılar olmuştur.²⁶⁴ Daha da önemlisi, Kuran'da imge yasağına dair hüküm olmadığı gibi; İslam uygarlıklarının erken döneminde pagan tanrıların temsilleri olarak tapınılan putlar dışındaki imgelere zarar verilmemiştir. Dolayısıyla Hıristiyan ikonoklazmini İslam etkisine bağlamak mümkün görünmemektedir. Tersine, Müslüman toplulukların Hıristiyan ve Yahudi ikonoklazminden etkilenmiş olabileceklerine dair görüşler olup; bir sonraki bölümde değinilecektir.

Roma Katolik Kilisesi'nin ikona taraftarlığına gelince; bu konudaki tutum ve uygulamaları Bizans'tan bağımsız hale gelme stratejisinin önemli bir aşamasını oluşturmuş gibidir. Dahası; okur yazar olmayan halka Hıristiyanlığı anlatmak ve Papalığın otoritesini saydırmak için görsel imgelerden çok iyi yararlanmışlardır. Bu anlayış, katolik kiliseler ve zengin cemaat üyelerinin Orta Çağ'ın en önemli sanat patronları arasında yer almasına yol açmıştır.

Bizans'ın her iki ikonoklastik dönemi de, oğulları adına tahta vekalet eden imparatoriçeler olan, sırasıyla Irene ve Theodora tarafından; muhtemelen hem ikonoklazmin yıktığı iç barışı yeniden sağlamak, hem de Papalık ile ilişkileri düzeltmek için sonlandırılmıştır. Nitekim Theodora'nın hamlesi, Papa'nın daha önce özetlenen, kendi iktidarını sağlamlaştıran önemli atılımlarının ardından gerçekleşmiştir.

²⁶³ Leslie BRUBAKER – John HALDON, **Byzantium in the Iconoclastic Era c. 680-550.**

²⁶⁴ Bkz (167) BECKWITH, 55; Jonathan KIRSCH, **God Against Gods.**

Ancak Bizans İmparatorluğu'nda ikonoklazme yol açan temel kaygılar asla tam giderilememiş; ikonaların yapılışı denetlenip, kesin kural ve kalıplara bağlanmıştır. Bizans sanatının; soyut, kavramsal, stilize ve şematik üslubuna²⁶⁵ ve yüzyıllar boyu değişmediği yanılığısına²⁶⁶ yol açan bu durumdur. John Beckwith, bu stili ve temel mantığını şöyle tanımlamıştır: “Bu dinî stilin ilkeleri – ve İmparatorlukta Selanik'ten Sina Dağı'na kadar yaygın olacaktı – ağırlık ve hacim hissinden ve üçüncü boyuta ait herhangi bir imadan kaçınılmasıydı. Dinî bir imge çağrıştırdıkça, putperestliğe dair olası suçlamaları önleyebilmek için, ihtişamlı bir varlığın maddi bir kayıt olmaktan çok uzak olan bir görüntüsünün tefekküre yardım ettiğine inanılıyordu. İnsan imgesinin yerine Mutlak [soyut] Gerçeklik konuyordu ve Tanrı'yı, Bakire'yi [Meryem'i] ve Azizleri temsil için kullanılan biçimler, resim veya heykel formunda birer tarihi kayıt olmak yerine, entelektüel algıya dair bir ifade olarak düşünülüyordu.”²⁶⁷ Aslında Bizans'ta tüm kalıp ve kurallara rağmen özgün eserler üretilebilmiş; özellikle dini olmayan imgelerde sanatçılar hayalgüçlerine daha fazla özgürlük tanıyabilmiştir. Ama tasvir geleneği Avrupa'dan daha az değişim göstermiştir. Orta Çağ boyunca Avrupa'da kilisenin etkisi giderek azalırken; Bizans'ta hemen hemen hiç değişmemesi buna katkıda bulunmuştur. Kiliselerin değişimi ise, kilise-devlet ilişkilerindeki değişime paralel seyretmiştir. Avrupa'da Papalar ve diğer Katolik kilise ileri gelenleri için iktidarlarını korumak; politik arenanın diğer oyuncularını olan krallar, prensler, toprak sahipleri ve hatta zamanla tüccarlarla bile uzlaşmayı gerektirmiştir. Oysa ki Bizans İmparatoru, Ortodoks kiliselerin onayına ihtiyaç duysa bile göreceli olarak baskın kalmış; Constantinopolis Patriği aracılığıyla erkini tüm Bizans'ta hissettirebilmiştir. Sonuç olarak, Bizans, başlangıcından sonuna dek bir din devleti olarak kalırken; Avrupa'daki monarşiler, yerel kiliseler ve Papalık karşısında kuvvetlenmiş; Papalık ile yollarını ayıran yeni kiliselerin ve daha sonra din ile devlet idaresinin ayrıldığı laik yönetim biçimlerinin ortaya çıkması ile sonuçlanan süreç başlamıştır.

²⁶⁵ Robin CORMACK , **Byzantine Art**.

²⁶⁶ Jannic DURAND, **Byzantine Art**, 8,10.

²⁶⁷ Bkz (167) BECKWITH, 47-48.

İkonoklazmin Bizans'ta neden ortaya çıktığı da tartışmaya açık bir konudur. Hıristiyanlığın kalesi olmayı üstlenen Bizans, baştan itibaren özellikle Anadolu ve Asya'daki topraklarında Hıristiyanların hem kendi aralarında hem de diğer dinlerin mensuplarıyla olan çatışmalarından çok etkilenmiştir. İmparatorluk tarafından desteklenen Hıristiyan 'kutsal üçleme' inancının, monoteizme aykırı olduğu şeklindeki görüşler sıkıntı yaratmış; ikonaların yaygınlaşması ise putperestlik suçlamalarına neden olmuştur. İkonoklazm; özellikle Musevilerin ve Hıristiyan olup da, İsa'nın Tanrı ile aynı özden olmadığını savunan Hıristiyanların eleştirilerine karşı bir savunma mekanizması olarak gelişmiş olabilir. Ancak bu süreç, tarihsel seyri itibarıyla İslam'ın ciddi bir rakip olarak algılanmasından sonra tırmanışa geçmiş gibidir.

Bizans İmparatorlarının, kutsal üçleme inancına değil, görsel ifadesine sınır getirmek istemeleri; azınlıkta oldukları için zayıf durumda olan Musevilere karşı gerekmemiş olabilir. Ama sadece fetihlerle kaybedilmekle kalmayıp, gönüllü olarak da Müslümanlığa geçen tebaası olmaya başlayınca bir savunma mekanizması olarak ikonaların reddi gerekli görülmüş olabilir. İkonoklazmı destekleyen imparatorlar şöyle demeye çalışmıştır adeta: "Putperest değiliz ve dolayısıyla Museviler ve Müslümanlar kadar tek Tanrı inancına bağlıyız. Ama onlarla aynı da değiliz..." Ancak Bizans'ın İslam karşısındaki gerilemesi, ikonoklazm ile durmayacaktır. Üstelik, ikonoklazm, devlet desteğiyle ortaya çıkmış olsa da; ikonaların altın ve rengarenk boya ile sağlanan göz kamaştırıcı güzelliğinin halkın büyük kısmında yarattığı sevgi ve hayranlık karşısında direnemeyip, yine devlet desteğiyle son bulacaktır. Ve ikona yapımı, kendi gelenekleri olan özel bir görsel dil şeklinde yüzyıllarca devam edecektir. O kadar ki, günümüzde tekrar bu geleneği canlandırmaya yönelik samimi çabalar vardır.²⁶⁸

Esasen Avrupa'nın diğer yerlerinde de Orta Çağ sanatındaki değişim çok hızlı olmamış; usul usul ilerleyen bir evrilme şeklinde olmuştur.

²⁶⁸ Gilles WEISSMANN, **Techniques of Traditional Icon Painting**.

Gerek Bizans, gerek Avrupa'da sanatın çok hızlı değişmemesi, feodal yapıyla da ilgili bir durumdur ve bu, bir an için olsa da tekrar Bizans'ın kurucusu I. Constantine'e dönmemizi gerektirir: I. Constantine'in insanlık tarihi açısından olumlu sayılamayacak özelliklerinden biri, Orta Çağ feodalizminin gelişmesiyle ilişkili olan uygulamalarıdır. Aslında iyi niyetle başlatılmış sayılabilirler; ancak sonuçta çok uzun süre bireyselliğin gelişmesine engel oluşturmuşlardır. I. Constantine iktidara gelince, tahtın çok sayıdaki talibi nedeniyle uzun süredir devam eden iç savaşlardan yılıp, köylerini terk ederek daha iyi bir yaşam umuduyla kentlere göçenlerin yarattığı kaos ve ekonomik bunalımdan ötürü; çiftçileri kendi topraklarında yaşamaya zorlamış ve meslek erbabının kendilerinin de, çocuklarının da başka bir mesleğe geçmesini yasaklamıştır. Daha stabil ve zengin olan Doğu'da bu kurallar daha az uygulanmış; ancak Batı'da ısrarla uygulanarak, çok sayıdaki çalışanın, az sayıdaki toprak sahiplerinin fiilen kölesi olduğu feodal düzen yaratılmıştır.²⁶⁹ Mesleklerin kuşaktan kuşağa aktarılması, uzun süre dışarıdan rekabeti zorlaştırarak yeni usullerin bulunmasını geciktirmiş; sanat ve bilimin gelişmesini de sınırlandırmıştır. Orta Çağ'ın büyük kısmı boyunca Avrupa ve Bizans'ta okur yazar ve kitap sahibi olmak ve eğitim almak ya da vermek, çoğu din adamı olan çok küçük bir azınlığın tekelinde kalmıştır. Feodal derebeylerin yerel kiliselerle ilişkisi, Bizans İmparatoru'nun kendi kilisesiyle kurduğu ilişkinin yansıması şeklinde olmuştur: Derebeyi, kılıcı ve kesesiyle yerel kilise ve yetkililerini korumuş; karşılığında, kutsanmış; meşruiyeti, kararları ve eylemleri onaylanmıştır. Feodal düzenin yıkılması ise bin yıldan fazla zaman gerektirmiştir...

Avrupa'da kilise önce kuvvetlenmiş; dini olduğu kadar politik ve ekonomik bir güce dönüşerek, diğer politik varlıklarla gerektiğinde rekabeti de içeren ilişkiler kurmuştur. Dünyevi ilgileri ve zenginliği artan Roma Katolik Kilisesi, sonraları dinin özünden uzaklaştığı eleştirileriyle karşılaşacak ve giderek güç kaybedecektir.²⁷⁰

²⁶⁹ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 376.

²⁷⁰ Bkz (174) JOHNSON.

İlk ikonoklazm döneminde Bizans İmparatoru ile açıkça zıtlaşan Papalık kurumu, İtalyan cemaatinin de desteğiyle çeşitli hükümdarlarla ilişkiye geçip, İtalya’da Lombard’lara karşı direnişi örgütleyen asıl güç haline gelmiştir. Papalık kurumunun en yakın işbirliği yaptığı hükümdarlardan biri Frank Kralı Charlemagne olmuştur. Lombard’lardan İtalya’nın çoğunu geri alan, Carolingian İmparatorluğu kurucusu Charlemagne’in; Papa III. Leo tarafından 800 yılında “Roma İmparatoru” ilan edilmesiyle, Roma İmparatorluğu’nun meşru varisinin, Roma Katolik Kilisesi ile uyumlu olan iktidar olacağı mesajını verilmiş; Avrupa ile Bizans İmparatorluğu’nun yol ayrımı artık gizlenemez hale gelmiştir.²⁷¹ “Roma İmparatoru” ünvanı, 9. yüzyıl sonlarına dek Charlemagne hanedanı tarafından kullanılmış; ardından, İtalya’da ortaya çıkan rakiplerle iç savaş nedeni olduktan sonra 962’de German Kral I. Otto tarafından üstlenilmiştir. I. Otto tarafında kurulan imparatorluk, ancak 13. yüzyıldan sonra açıkça “Kutsal Roma İmparatorluğu” adını alsa da, başından itibaren Papalık kurumunun desteğini almanın avantajına sahip olmuştur. Bu sırada giderek daha da zenginleşen Roma Katolik Kilisesi, uluslararası politikanın en güçlü oyuncularına arasına girmiştir. Kutsal Roma İmparatorluğu, Batı Avrupa’nın büyük bir kısmını kapsamakla birlikte, kısmen ya da büyük ölçüde bağımsızlığa sahip birimlerden oluşmuştur. Bu durum, kendi içinde çatışmalara, krallıkların gelişmesine ve 1806’da Napoleon’a yenildikten sonra dağılmasına neden olacaktır. Papaların, Roma’dan uzakta yaşayan Kutsal Roma İmparatorları ve diğer hükümdarlarla ilişkisi daha çok ekonomik, siyasi ve askeri dayanışma şeklinde olmuş; dinin sivil yönetim üzerindeki etkisi Bizans’taki kadar kapsayıcı ve güçlü olamamıştır. Bu durum Avrupa’da monarşiler yükselip, tüccar sınıfı güçlenirken, kilisenin gücünün azalmasında etkili olmuştur.²⁷² Kilisenin reformları ya da en korkuncu Engizisyon olmak üzere aldığı baskıcı tedbirlerin durduramadığı bu seyir, Avrupa’da bilim ve sanatın gelişmesini hızlandıracak ve Rönesans’ın önünü açacaktır...

²⁷¹ Bkz (174) JOHNSON; (228) NORWICH.

²⁷² Jean FAVIER, **Gold & Spices: The Rise of Commerce in the Middle Ages.**
Susan W. BAUER, **The History of the Medieval World.**

Günümüzde, Avrupa'nın ilerlemesinde, Bizans'ın Avrupa'nın geri kalanıyla Araplar ve Türkler arasında yüzyıllarca tampon bölge oluşturmasının büyük önemi olduğu düşünölmeye başlanmıştır.²⁷³ Bizans var olma savaşını sürdürürken, Avrupa'da yeni kent ve devletler gelişmiştir. Bunlardan biri, bizim öykümüz için özellikle önemlidir: Venedik.²⁷⁴

Bizans'ı en geniş haline getiren İmparator Justinian tarafından 565 yılında filosunun gücü nedeniyle Venedik'e özel bir statü tanınmıştır: Bizans'ı gerektiğinde gemileriyle koruması karşılığında, Venedik'e imparatorluk limanlarında ticaret ayrıcalığı ve korunma sözü verilmiştir. Daha Justinian devrinde kazandığı ayrıcalıklar, zamanla Venedik'in uluslararası ticaretle çok zenginleşmesine katkıda bulunacaktır. Sonra; 11. yüzyılda Constantinopolis'i Normanlardan koruyan Venedik, bunun karşılığında da Bizans'ın tüm limanlarında vergiden muaf ticaret tekeli hakkını kazanmıştır. Ancak Venediklilerin artan gücünden rahatsız olan Bizans imparatorları, bu defa Ceneviz ve Pisa gibi Venedik'e rakip kent devletlere de ayrıcalıklar tanımaya başlamıştır. Venediklilerle diğer yabancılar arasında çatışmalar çıkınca, İmparatorluğun Venediklilere cezalar uygulaması sorun olmuştur. Venediklilerin Sırplar ve Normanlarla işbirliği yapması ve Bizans'ın İtalya'daki son kentlerinden biri olan Ancona'yı kuşatması gibi olaylar gerginliği arttırmıştır. Bu arada yüksek ücretle ihraç edilebilmeleri veya satılabilmeleri için malların iç pazarlara yeterince çıkarılmaması gibi uygulamalar, yabancıları zenginleştirirken; Bizans halkı giderek fakirleşip, açlık çeker hale gelmiştir. Sonuçta çoğu Latin ve Katolik olan diğer Avrupalılar ile Ortodoks Bizanslılar arasında tırmanan nefret; katliam, işgal ve savaş nedeni olacak ve Bizans'ı sona götüren en önemli unsurlardan biri olacaktır.

Bizans gerilerken, Avrupa'da Roma İmparatorluğu'na saldırdığı için daha önce barbar sayılan toplulukların hemen tümü Hristiyanlığı benimseyip Roma'nın mirasına sahip çıkmaya başlamıştır.

²⁷³ Bkz (240) TREADGOLD; (167) BECKWITH; (266) DURAND.

²⁷⁴ Donald M. NICOL, **Byzantium and Venice**; John J. NORWICH, **A History of Venice**.

Bu konuda da iki kilise rekabet etmiş; Slavlar, Yunanlılar ve Ruslar, Doğu Ortodoks Kilisesi'ne yakın görüşleri benimserken; Avrupa kıtasının geri kalanında genelde Katolik Kilisesi hakim hale gelmiştir. (Doğu'daki Ermeniler çok daha önce Hristiyanlığı benimsemiş ve kendi Ortodoks kiliselerini kurmuştur.) Artan cemaati, zenginliği ile birleşince Papalık kurumu daha da güçlenmiştir. İki kilise arasındaki uzlaşmazlık, sonunda 1054'de karşılıklı olarak birbirlerini aforoz etmelerine kadar varmıştır. Cemaatleri arasındaki düşmanlık ise 1182'de Constantinopolis'te, aralarında Venediklilerin de olduğu yabancılara yapılan katliama yol açmıştır.²⁷⁵ Ama Batı Avrupa, "Latin Katliamı" olarak bilinen bu olayı unutmayacak ve intikamını alacaktır...

Bizans'ın, 1071'deki Malazgirt savaşında Selçuklulara yenilmesinden sonra Batı Avrupa'dan Türklere ve Araplara karşı yardım istemesiyle başlayan Haçlı Seferleri'nin dördüncüsü, Bizans için sondan bir önceki adım olmuştur: Kudüs'e doğru yola çıkmış Haçlı filosunun önemli kısmı, taht heveslisi Bizanslı bir baba oğul ile anlaşır, rotasını Constantinopolis'e çevirmiş ve 1203'de şehri kuşatmıştır. Ancak kent dışındaki çatışmalarda galip gelerek tahta çıkardıkları IV. Alexios kısa süre sonra çıkan isyanda öldürülünce, kendilerine vaat edilenlerin verilmediğini bahane eden şövalyeler 1204'de Constantinopolis işgal etmiş; 1261'e kadar 57 yıl süren ve bazı kaynaklarda "Latin İmparatorluğu" olarak geçen işgal dönemi sırasında kentin kültürel varlıklarının neredeyse tamamı gasp veya yok edilmiştir. Antik Yunan heykeltıraşı Lysippos'a atfedilen Hercules heykeli eritilmiş; Hipodrom'un at heykelleri Venedik'e götürülmüştür. Hristiyanlığa ait eserler de aynı akıbete uğramış; götürülemeyenler harap edilmiştir. Constantinopolis Kütüphanesi yok edilmiştir. Sayısız Bizanslının öldürüldüğü, tecavüz edildiği ya da kaçmak zorunda kaldığı ve olanlar için ancak 797 yıl sonra 2001'de Papa John Paul II'nin özür dilediği bu karanlık dönem; III. Michael Palaiologos'un Latinleri yenip Bizans İmparatoru olmasıyla son bulmuştur.²⁷⁶ Ama iyice zayıflayan Bizans artık kendi öyküsünün son perdesine gelmiştir...

²⁷⁵ Robert FOSSIER, Ed., **Cambridge History of the Middle Ages Vol 2**, 506-508.

²⁷⁶ Bkz (228) NORWICH 291-317.

Latin işgalinden sonra Bizans'ın Anadolu'yu geri alma hayali son bulmuş; Batı'da Venedik ve Sicilya gibi hasımlarıyla mücadele ederken, Anadolu'da Türkler kuvvetlenmiştir. Yüksek vergilerden yılıp Müslümanlığa geçen Bizanslılar gibi; Bizans'ın sağlayamadığı korumayı Türklerden talep eden ya da savaşmadan teslim olan Bizans kentleri de olmaya başlamıştır. Anılan olaylar da Anadolu'da Türk topluluklarının kök salmasını kolaylaştırmıştır. Türk toplulukları içinde, diğerlerine birer birer galip gelerek, en uzun ömürlü olacak olan Osmanlılar olacaktır... Maddi çıkar ve ünvan umudu ya da macera arayışıyla Türk ya da Müslüman olmadığı halde Osmanlı ordularına katılanlar da olmuştur. Bizans, 1370'den itibaren Osmanlılara vergi öder hale gelmiş; özellikle fakir halkın daha da çok nefret ettiği Avrupa Katolik ülkeleri ile Osmanlılar arasında sıkışıp kalmıştır.²⁷⁷ Sonunda Osmanlılar tarafından hem Avrupa, hem de Asya tarafından sarılan Constantinopolis halkı, Latin işgalinin vahşetini hiç unutmamış; Osmanlılara karşı yardım karşılığında Latin kilisesine tabii olmaya razı olan imparatorlarını da affetmemiştir. O kadar ki, iki kilisenin birleşme kararlarını perçinlemek için Hagia Sophia (Aya Sofya)'da 12 Aralık 1452 tarihinde yapılan ortak törenden sonra halk, kiliseyi kirlenmiş saymış ve kentlerinin düşmesinden önceki son günlere kadar terk etmiştir.²⁷⁸ Zaten Latin ülkelerinin desteği de çok sınırlı olmuştur. Fatih'in 1453'de Constantinopolis, 1458'de Atina, 1460'da Mora, 1461'de Trebizond (bugünkü Trabzon) almasıyla, Bizans İmparatorluğu'nun hazin hikayesi son bulmuştur... Ancak; dini, sanatı, hukuku, felsefesi ve kültürünün öğeleri hem Batı'da; hem de pek çoğunu benimseyen Osmanlılar sayesinde Anadolu'da ve Asya'da yaşamaya devam etmiştir.²⁷⁹

Sanat tarihi açısından Bizans'ı önemli kılan özelliklerinden biri de, Antik Yunan ve Roma kültürlerinin kaybolmamasındaki katkısıdır. Böylece Rönesans'ın ortaya çıkmasına yardım eden Bizans, John Beckwith'in deyişiyle, "...klasik sanatın ölmekte olan alevlerini korumuştur".²⁸⁰

²⁷⁷ Nevra NECİPOĞLU, **Byzantium Between the Ottomans and the Latins**.

²⁷⁸ Bkz (190) GIBBON, loc. 69132-69138

²⁷⁹ Bkz (228) NORWICH.

²⁸⁰ Bkz (167) BECKWITH, 2.

Günümüze ulaşabilen sanat eserlerinden, Bizans'ın buhran ve acı dolu geçmişini hissetmek zordur. Kocaman gözleri ve hareketsizlikleriyle, imgeden çok birer simgeye dönüşmüş figürleri, gerçek insanların portreleri olmaya çalışmaz bile: Adeta zamanın dokunmaya kıyamadığı; süslemeciliğine rağmen samimiyeti hissedilen; hüzünlü ve durgun bir güzelliğin ve kaybolmuş bir imparatorluk rüyasının 'portre'leridir onlar... Belki de I. Constantine'in, kendisinden çok sevilen oğlu Crispus'u²⁸¹ öldürterek kentin en karanlık geleneğini başlatmasından beri, olacağını bildikleri sonun sessiz tanıkları... Tarihin acımasız, anlamsız tekrarlarının da tanıklarıdır onlar, çünkü Osmanlı tahtı da dökülen evlat kanının lanetinden kurtulamamıştır...

Hıristiyan Bizans, politeist Batı Roma'nın mirasçısı olsa da kendine özgü bir seyir izlemiştir. Antik Yunan mirasını da taklit etmemiştir. Bizans'ın tercihi; Yunan, Helen, Roma, Anadolu, Yakın Doğu, Mezopotamya ve Kuzey Afrika kültürleri arasındaki bir sentezi de içeren, kendine ait bir üslup oluşturmak olmuştur. Bu üslupta, Hıristiyan kimliği ve felsefesi rehberi olmuştur. Tanrısal niteliklerin doğru tasvir edilemeyeceği inancı, Antik dönemden farklı bir görsel dili gerektirmiştir. Antik Yunan'ın ideal güzelliği arayışı ve Roma'nın, idealize ederken bile benzerliği hedefleyen anlayışı yerine; kavramsallaştırma, soyutlama, stilizasyon, şematizasyon ve simgelemeye dayalı bir üslup oluşturulmuştur. Orta Çağ Avrupa sanatı için karakteristik olan bu üslubun gelişmesinde Bizans, özellikle de Orta Çağ'ın en büyük kenti Constantinopolis öncü olmuştur. Bu nedenle, erken örnekleri arasında, I. Constantine tasvirleri olması şaşırtıcı değildir. Hıristiyanlığın koruyucusu sayılması, heykellerinin ikonoklastlar tarafından yok edilmesini engellemiştir. Şekil 2.57'deki I. Constantine heykeli, ona taht yolunu açan Diocletian'ınki (Şekil 2.58) ile kıyaslandığında, daha Constantine zamanında bile asıl hedefin kavramları simgelemek olduğu görülebilir. Diocletian'ınki, natüralist bir portre; Constantine'inki ise, daha etkileyici olması için distorsiyon ve abartıdan yararlanmış bir iktidar beyanıdır.

²⁸¹ Bkz (190) GIBBON, loc. 16393-16398; (171) BROWNORTH, loc. 490.



Şekil 2.57. İmparator I. Constantine'in heykelinin başı²⁸²
Mermer, kolossal boyutta, MS 4. yüzyıl, Musei Capitolini, Roma



Şekil 2.58. İmparator Diocletian'ın heykelinin başı²⁸³
Mermer, 35.5 cm, MS 3.-4. yüzyıl, İznik'te bulunmuş; İstanbul Arkeoloji Müzeleri

²⁸²[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colossus_of_Constantine,_ca._280%E2%80%9337,_Musei_Capitolini,_Rome_\(14737847301\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colossus_of_Constantine,_ca._280%E2%80%9337,_Musei_Capitolini,_Rome_(14737847301).jpg)

²⁸³© 2010 Foto, Metin: Roger B. Ulrich; <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4155>

Constantine'den itibaren Bizans paralarındaki değişim, İmparatorluğun değişimini yansıtır. Örneğin, Hıristiyanlığı benimsese bile Güneş Tanrısı inancından da vazgeçmeyen I. Constantine, ona atfedilen özelliklerle betimlenmiştir. (Şekil 2.59) Güneş Tanrısı kavramının, tek Tanrı inancıyla örtüşmesinden söz edilmişti; bu örtüşme, I. Constantine'in bu imgesinin hem politeistler, hem de monoteistler tarafından beğenilmesini sağlamış olabilir.



Şekil 2.59. İmparator I. Constantine'in Augustus (önde) ve "Sol Invictus" ("Yenilmez Güneş", arkada) olarak temsil edildiği paranın ön yüzü; altın; MS 313; Cabinet des Médailles, Paris²⁸⁴

Politeizme dönmek isteyen İmparator Julian'ı betimleyen paralarda bile antik Yunan ve Roma'nın estetik formlarına ideallerine dönülmemiş olması ise, Bizans üslubunun sadece tercih olmayıp, en azından bazen teknik beceri eksikliğinden de kaynaklanmış olabileceğini düşündürmektedir (Şekil 2.60).



Şekil 2.60. İmparator Julian dönemi altın para; MS 361-363; yeri belirtilmemiş²⁸⁵

²⁸⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantine_multiple_CdM_Beistegui_233.jpg

²⁸⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solidus_Julian-transparent.png

Julian'ın politeist olması ve Hristiyanlara yaptığı söylenen zulüm, Hristiyanların nefretine ve savaşta yaralanıp öldüğü halde, bir aziz tarafından öldürülmüş gibi betimlenmesine yol açmıştır. Bu tip imgelerde de amaca uyan kalıplar kullanılmış; gerçek bir portre amaçlanmamıştır (Şekil 2.61).



Şekil 2.61. “Aziz Mercurius, İmparator Julian’ı Öldürürken”²⁸⁶
İkona; Aziz Mercurius Kilisesi, Kahire

İkonoklast imparatorlar da aşağılanarak betimlenmiş ve hatta yüzleri silinerek kendi fikirlerinin ‘portresi’ olmaları sağlanmıştır! (Şekil 2.62)



Şekil 2.62. “İkonofil Euthymius’un, ikonoklast Bizans İmparatoru II. Michael tarafından 824’de öldürülmesi”; minyatür; cod. 338, folio 28v; 13. yy; Madrid Ulusal Kütüphanesi²⁸⁷

²⁸⁶ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Mercurius_killing_Julian.jpg

²⁸⁷ <http://origins-of-christianity.blogspot.com.tr/>

Diğer taraftan, tahtta kalabilmek için oğlunu kör ettiren İmparatoriçe İrene'nin ikonoklazme karşı çıkması, "Azize" sayılması ve öyle resmedilmesi için yeterli olmuştur! (Şekil 2.63)



Şekil 2.63. "İmparatoriçe Irene"²⁸⁸
Mozaik; 1118 civarı (ölümünden çok sonra yapılmış); Aya Sofya, İstanbul

Bizans sanatında natüralist portreye en çok yaklaşılın eserler arasında, İmparatorluğu en geniş hudutlarına ulaştıran I. Justinian ve eşinin hayatta oldukları sırada yapılan Ravenna mozaik resimleri vardır. (Şekil 2.64) Ama Bizans'ın en görkemli sanat eseri sayılan Aya Sofya kilisesi, I. Justinian zamanında ve desteğiyle yapıldığı halde, ilk süslemelerinde insan formuna yer verilmemiştir.²⁸⁹ Bu durum, daha 6. yüzyılda bile I. Justinian'ın Constantinopolis'te ikonoklastik tepkilerden çekinmiş olabileceğini akla getirmektedir.

²⁸⁸ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Mosaizist_um_1118_002.jpg

²⁸⁹ Bkz (167) BECKWITH, 31.



Şekil 2.64. İmparator I. Justinian²⁹⁰ ve eşi İmparatoriçe Theodora'nın²⁹¹ portreleri
Mozaik; MS 547'den önce; Basilica di San Vitale, Ravenna

II. Justinian ise, paranın bir yüzüne Hazreti İsa'nın, diğerine kendisinin imgesini koyduran ilk İmparator olmuştur. Bu sikkeler, 'paranın iki yüzü gibi ayrılmaz' kilise ve devlet fikrini anlatır gibidir. Muzipçe, 'paranın iki yüzünün' devlet ve kilise olduğunu hissettirdikleri de söylenebilir tabii...(Şekil 2.65)



Şekil 2.65. İmparator II. Justinian için Constantinopolis'te basılmış altın sikke, MS 705²⁹²

²⁹⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna.jpg

²⁹¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_008.jpg

²⁹² http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solidus-Justinian_II-Christ_b-sb1413.jpg

İkonoklazm sonrasında paralardan İsa imgesi kalkmış; imparator imgeleri de giderek daha stilize hale gelmiştir. O kadar ki, son Bizans İmparatoru XI. Constantine için basılan paralarda artık tasvirler işaretlere indirgenmiş durumdadır ve ilk Roma İmparatoru Octavian için basılmış olanlarla kıyaslanınca, İmparatorluğun sonlarına doğru sanatın genelde geldiği anlaşılan durumdan hüzün duymamak mümkün değildir... (Şekil 2.66)



Şekil 2.66. Roma İmparatorluğu'nun ilk ve son imparatorları için basılmış paralar
Üstte: İlk Roma İmparatoru Octavian için basılmış altın para, MÖ 27-18 arası²⁹³
Altta: Son Roma İmparatoru XI. Constantine için basılmış gümüş para, 1448-1453 arası²⁹⁴

²⁹³ http://www.dnw.co.uk/news-and-events/latest-news/article.php?article_id=534

²⁹⁴ <https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/5196612497/>

Bizans konusunu kapamadan, önemli bir yönüne daha değinmekte yarar vardır: Bizans, başta Yunan ve Roma olmak üzere Avrupa, Anadolu, Mezopotamya ve Kuzey Afrika'daki antik ve çağdaş uygarlıklardan etkilendiği gibi; İslam sanatı, felsefesi, bilimi ve kültüründen de etkilenmiş ve kendi yorumunu da katarak Batı'ya aktarmıştır. Bizanslılar, sadece savaştıkları Müslümanlardan değil; kendi topraklarında ve Avrupa'da yaşayanlardan da etkilenmiştir. Böylece Bizans, topraklarının geçmişteki sahipleri veya yakın komşuları ile çağdaşı olan Batılı ve Doğulu rakiplerinin özelliklerini içeren bir kültürel sentez oluşturabilmiştir. Çağdaşı olan ülkelerin de bu sentezden etkilendiği anlaşılmaktadır. Orta Çağ'da Avrupa'da giderek daha çok hissedilecek olan bu sentezin örneklerinden biri, Antik Yunan tarzında, üçüncü boyut yanılması yaratacak şekilde betimlenmiş figürlerin, Kufi yazısı benzeri süslemelerle bir arada yer aldığı bir kap²⁹⁵ (Şekil 2.67) olup; dini mekanlarda yer almayan özel eşyalar söz konusu olduğunda sanatçıların kalıplardan kurtulabildiğini de göstermektedir.



Şekil 2.67. “San Marco Kabi”²⁹⁶

Cam üzeri mine ve altın; saplarıyla 33 cm çaplı; 11-12. yy; San Marco Hazinesi, Venedik

²⁹⁵ Alicia WALKER, “**Meaningful Mingling**”

²⁹⁶ <http://beyondborders-medievalblog.blogspot.com.tr/2013/09/the-venice-cup-and-allure-of-kufic.html>

İslam-Bizans kültürel sentezine bir örnek de, Norman idaresi döneminde yapılan, Sicilya'daki Palatine Chapel'dir. (Şekil 2.68)



Şekil 2.68. Bizans-İslam sentezine örnek: Palatine Chapel, 12. yüzyıl, Sicilya
Solda: Bizanslı sanatçılara ait kubbe mozaikleri²⁹⁷
Sağda: Müslüman sanatçılara ait resim ve yazılar²⁹⁸

Norman Kralı Roger II'nin Müslüman ve Bizanslı sanatçılar tarafından yapılmış portreleri de aynı sentezi yansıtır.(Şekil 2.69).



Şekil 2.69. Sicilya'nın Norman Kralı II. Roger'ın portreleri
Solda: Müslüman sanatçılara ait fresk, 12. yüzyıl, Palatine Chapel²⁹⁹
Sağda: Bizanslı sanatçılara ait mozaik, 12. yüzyıl, Santa Maria dell'Amiraglio, Palermo³⁰⁰

²⁹⁷ Francesco GABRIELI, "Greeks and Arabs in the Central Mediterranean".

http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/4palatin/

²⁹⁸ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palermo,_Palatine_Chapel,_Detail_of_the_Ceiling.jpg

²⁹⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Norman-Arab-](http://en.wikipedia.org/wiki/Norman-Arab-Byzantine_culture#/media/File:Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_002.jpg)

[Byzantine_culture#/media/File:Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_002.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Norman-Arab-Byzantine_culture#/media/File:Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_002.jpg)

³⁰⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martorana_RogerII2008.jpg

Orta Çağ'da Bizans ve Avrupa'nın diğer yerlerindeki İslam etkisi sadece Araplara da atfedilemez. Nitekim daha 11. yüzyıldan itibaren Bizans İmparatorluğu'nda saray ve orduda yükselen Türkler olduğu anlaşılmıştır.³⁰¹ Kısaca, Bizanslılar ve Türkler, Bizans son bulmadan çok önce etkileşmeye başlamıştır. Bu etkileşim Osmanlı İmparatorluğu'nda devam edecektir...

Bizans'ta portre konusunu, son döneminde göstermeye çalıştığı canlanma çabasından söz etmeden kapamak haksızlık olur. Tarihsel gelişimi hatırlamak gerekirse; Latin Devleti'nin zulüm, talan ve harabiyetinden sonra, 1261'de VIII. Michael Palaiologos yeniden Bizans'ın idaresini ele geçirir. Constantinopolis'in Latin döneminde götürülen çok sayıdaki eserden biri, talanın boyutları hakkında fikir verir: Şekil 2.70'de, Hazreti İsa'nın gerildiği "gerçek" hacin parçalarını taşıdığına inanılan ve bir kuyumculuk şaheseri olan "reliquary" (kutsal kalıntı muhafazası) gösterilmiştir.



Şekil 2.70. "Gerçek Haç" muhafazası (iç kısmı)³⁰²

Ağaç üzeri altın, gümüş, mine, inci ve değerli taşlar; 48 x 35 x 6 cm; 968-985 arası Constantinopolis yapımı; 4. Haçlı Seferinde götürülmüş; halen Limburg Katedral Hazinesinde

³⁰¹ Charles M. BRAND, "The Turkish Element in Byzantium"

³⁰² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Int%C3%A9rieur_de_Limbourg.jpg

İşgal altındayken; Bizans, Kuzey Yunanistan ve Batı Anadolu'da sınırlı çok küçük bir alana kadar gerilemiş; Constantinopolis yağmalanıp, yıkılmış; nüfusu çok azalmıştır. Constantinopolis'i tekrar ele geçirmeyi başaran Bizanslı Palaiologos hanedanı, 1453'de kentin Osmanlılar tarafından alınmasına kadar sayısız iç çatışmayla da olsa iktidarda kalacaktır. Bu dönem içinde Osmanlıların Constantinopolis'i alma çabaları sonuç vermeyecek; en uzun süreli kuşatmayı yapan I. (Yıldırım) Beyazıt'ın 1402 Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilmesi Bizans'a zaman kazandıracaktır. Ancak Latin işgalini unutmayan halk; Palaiologos hanedanının, Papalık ile ittifak kurabilmesinin şartı olan Katolik-Ortodoks kiliseleri birleşimine razı olmasına çok sert tepki gösterecektir. Bu tepki devam edecek ve kentin sonunda Osmanlılar tarafından alınmasını kolaylaştıran etkenlerinden biri olacaktır...

I. Beyazıt'tan sonraki Fetret döneminin, I. Mehmet'in iktidarı ele geçirmesiyle son bulması; Osmanlıların yeniden yükselişe geçmesini sağlarken; Bizans, diplomatik manevralar yaparak, Osmanlı tahtında hak iddia edenleri koruyup, koz olarak kullanarak ve bazen de savaşarak direnmiştir. Sonunda Osmanlılara ait toprakların ortasında küçük bir ada gibi kalan Constantinopolis'in son hükümdarının, yine Osmanlı tahtı üzerinde hak iddia eden birini serbest bırakma tehdidi, Bizans'ın sonunu getirecektir.³⁰³

Bizans'ın yukarıda özetlenen son Palaiologos dönemi 1261-1453 arasında neredeyse iki yüzyıl sürmüştür. Bütün iç ve dış sorunlarına ve daha önce paralarla ilgili olarak vurgulanan ve büyük olasılıkla ustaların yetişmemesi ve/veya kenti terk etmesinden kaynaklanan ustalık kaybına rağmen, yine de bazı eserlerinde izlenen ve sanatta "yeniden canlanma" ifadesi olarak yorumlanan özellikleriyle kayda değer bir dönemdir.³⁰⁴ Önceki şematik ve stilize anlayışın yerini, bazı eserlerde daha natüralist bir yaklaşımın aldığı bu döneme, tahttan indirilince keşiş olan İmparator John VI. Cantacuzenus'un minyatür portresi örnektir (Şekil 2.71).

³⁰³ Bizans tarihinin kısa bir özeti için: Bkz (228) NORWICH.

³⁰⁴ Bkz (167) BECKWITH, 134-152; Bkz (266) DURAND, 176-200.



Şekil 2.71. John VI Cantacuzenus'un İmparator ve Keşiş olarak çifte portresi³⁰⁵
Parşömen üzeri minyatür; Gr. Ms 1242, fol. 123v; 33.5 x 24 cm; Bibliothèque National, Paris

John VI Cantacuzenus, bir yanda İmparator kıyafeti, tacı ve asasıyla; diğer yanda keşiş olarak İslam'a karşı yazdığı "Apologia" ("savunma") yazısıyla temsil edilerek, dünyevi ve ruhani güçlerine işaret edilmiştir. Eser, ikona geleneğinden portreye geçişi düşündüren özelliği ve yüzlerin gerçekçi modellenmesiyle, Avrupa Rönesansı'nın erken dönem işlerini andırır.

Constantinopolis Osmanlılar tarafından alınmadan çok önce, Latin işgalinden itibaren sanatçılar yoksulluk ve veba salgınlarından kırılan kentten gitmeye başlamıştır. Fetih döneminde de kaçanlar da olmuştur. Gerek Constantinopolis'ten giden, gerekse daha önce Bizans'a ait Ravenna gibi kentlerde çalışan Bizanslı sanatçıların Avrupa'da Rönesans'ın ortaya çıkmasına katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Böylece son Bizans kıvılcımı, Avrupa'da tekrar hayat bulmuş olabilir... Ancak, İstanbul saraylarında hükümdar portreleri geleneği, Fatih ile başlayacaktır...

³⁰⁵http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_Schriften_des_Johannes_VI._Cantacuzemos_001.jpg

2.4. Türk-İslam-Osmanlı Uygarlıklarında Portre Sanatı

**“Sanatkâr ...
alında ışığı ilk hisseden insandır.”³⁰⁶**

Mustafa Kemal Atatürk

Böyle demiş Atamız, sanatçılara dair. Işığı ilk fark edenler, aydınlığa ilk yürüyenler sanatçılardır demek istemiş. Ya da belki, öyle olmalarını dilemiş... Türklerin asker olmaktan başka nitelikleri de olabileceğine gönülden inanan bir Türk aydını olarak, yeni bir ufuk çizmek istemiş. Ama o ufka doğru ancak geçmişin bilgisinden yola çıkılabileceğinin bilinciyle... Bu nedendir ki, Türk sanatında portre sanatının seyrini izleyebilmek için öncelikle “Türk” olarak tanımlanabilecek sanatın nerede ve nasıl başladığını düşünmek gerekir. Ancak günümüzde “Türk” kavramının ne topluluk, ne kültür, ne de uygarlık(lar) bağlamında üzerinde anlaşılmiş bir tanımı yoktur. Bu ciddi eksiklik, Türk kimliğinin, kültürel bellek ve bilinçaltının değerlendirilmesini olduğu kadar; bu öğelerin şekillendirdikleri Türk sanatının ana hatlarının çizilmesini ve tarihsel serüveninin aydınlatılmasını da güçleştirmektedir. Kısaca, “Türk” kavramı, sırrını ve gizemini korumakta; Türk tarihi ve sanatı daha fazla araştırılmayı ivedilikle beklemektedir.

Türk tarihi ve sanatı hakkında bilimsel yöntemle elde edilmiş bilgi ve kanıtlar sınırlı; görüşler dağınık; araştırmacılar arasında görüş birliği azdır. Bilgi azlığının temel nedenleri, Türk olarak düşünülen uygarlıklara ait kalıntıların bilimsel yöntemlerle incelenip kaydedilmesindeki yetersizlik olup, hem ilgili kalıntı ve kaynaklara erişimin güç olması hem de kanımca konuya yeterince ilgi gösterilmemesinden kaynaklanmıştır. Özellikle İslamiyet öncesi Türk uygarlıkları konusunda bilgi azdır.

³⁰⁶ Ahmet Hidayet REEL, Ed., **Atatürk'e Ait Hatıralar**.

Bu, günümüz Türkiye'sinin kimlik arayışıyla da ilgili bir sorundur; oysa ki geçmişi bilmeden gelecek kurulamaz. Ancak bu sorun yeni değildir; Osmanlı İmparatorluğu da, tarih bilinci ve kültürel gelişim açısından bir belleğe sahip olmak şöyle dursun, adeta bir bellek kaybı yaşamayı seçmiş bir uygarlık olmasıyla tarihte eşine az rastlanır bir özelliğe sahiptir. Nitekim, Orhan Türkdoğan'ın saptamalarına göre, Osmanlı İmparatorluğu'nda devletin resmi dilinin Türkçe olacağı ilk kez 1876'da Kanuni Esasi ile duyurulmuş; Madde 18 ile Devlet tarafından işe alınacak Osmanlı vatandaşlarının Türkçe bilmesi; Madde 57 ile Parlamento konuşmalarının Türkçe olması şart koşulmuştur.³⁰⁷ Peki o tarihe kadar ne olmuştur? Bu soruyu cevaplamayı güçleştiren en önemli sorun, nesnel ve güvenilir kaynak yetersizliğidir.

Osmanlı tarihi boyunca tarihçilerin sayıca az olmalarının yanı sıra, genelde Farşça ya da Arapça yazdıkları bilinmektedir. Türkçe olan ilk Osmanlı İmparatorluğu tarihçesi, Âşık Paşazade tarafından 15. yüzyılda tamamlanan "Tevârih-i Âl-i Osman" adlı eser olup, kuruluşundan yaklaşık iki yüzyıl sonra yazılmıştır.³⁰⁸ Osmanlı İmparatorluğu'nda yeterli kayıt tutulmaması ve/veya açıklanmaması ya da yayınlanmaması, başka kültürel özellikleri ve değerleri gibi, tarihini de yabancıların sıklıkla aşağılama dolu yorumlarına açık bırakmıştır. Bazı yabancıların Osmanlıları incelemelerinin amacı ise gücünün kaynaklarını ve gelişimini anlayıp, çözülmesini hızlandırabilecek yöntemleri aramak olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun "kültürel bellek kaybı" denilebilecek tarihsel olgusuna pragmatik açıdan bakıldığında; 'Osmanlı kimliği' altında değişik insan gruplarını birleştirerek; başlangıçta yayılmak, sonlara doğru ise var olmayı sürdürebilmek arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak bu çaba başarılı olmamış ve Osmanlı İmparatorluğu çökmüştür.

³⁰⁷ Orhan TÜRKDOĞAN, **Türk Tarihinin Sosyolojisi**.

³⁰⁸ Halil İNALCIK – Bülent ARI, "Osmanlı-Türk Tarihçiliği Üzerine Notlar"
Sinan MEYDAN, **Atatürk ve Türklerin Saklı Tarihi**.
Uğur AKBULUT, "Osmanlı Tarih Yazıcılarına Göre Tarih ve Tarihçi"
ÂŞIK PAŞAZADE, **Osmanoğulları'nın Tarihi**.

Çoğu sarayın hizmetinde çalışan Osmanlı tarihçilerinin, doğruluğu tartışmalı ve belki de asla kanıtlanamayacak da olsa, kısa bir dönem padişahların “Oğuz” kökenli olduklarına vurgu yapmalarının siyasi amacı ise, baştan beri olup, Fetret döneminde doruğa çıkan iktidar endişesidir. Yıldırım Beyazıt’ın Ankara Savaşı’ndaki yenilgisinden sonra Timur, Osmanlı ülkesini mağlubun oğulları arasında paylaştırmış; Anadolu Türk beylikleri de Osmanlı buyruğundan çıkmaya yönelmiştir. Yeniden merkezî bir iktidar kurmaya çalışan I. Mehmet işte bu sırada Âşık Paşazade tarafından “...Gökalp neslidir ki, Oğuz Han oğludur” diye yüceltilmek istenmiştir. Âşık Paşazâde Tarihi, 1400-1484 arasında yaşadığı sanılan Âşık Paşazâde Derviş Ahmet Âşıkî’nin eseri olup; Osmanlı Devletinin ilk iki yüzyılını anlatır. İlk Türkçe Osmanlı tarihidir. I. Mehmet, II. Murat ve II. Mehmet dönemlerini gözlemiş olan yazar, Constantinopolis fethinde de bulunmuştur. Yazıcızâde Ali de, İbn Bibî’nin “el-Evâmirü’l-alâ’iye fî’l-Umûri’l-alâ’iye” adlı eserini eklemelerle Türkçe’ye çevirerek yazdığı “Târîh-i Âl-i Selçuk” adlı eserde, Osman Bey’in soyunu Oğuz’a ve torunu Kayı’ya bağlamıştır. Dede Korkut Destanı’nda da, Osmanlılar Kayı üyesi ve hanlığın sahibi olarak dile getirilmiş; paraların üzerine Kayı damgası konarak da bu iddia kabul ettirilmek istenmiştir.³⁰⁹

Arap ülkelerinin fethi sonrasında ise Osmanlı sarayı adeta Türkçe’yi unutmuş; İmparatorluk’taki Türklerin büyük kısmı iktidar merkezi ve olanaklarından uzakta yaşayan köylüler ve askerler olmak zorunda kalmıştır. Buna rağmen Osmanlı sarayında Anadolu’dan başlayacak bir “Türk isyanı” ile yıkılma korkusu hep olmuş; Arap milleti “kavm-i necip” olarak görülürken, İslam öncesine ait Türk tarihine ilgi gösterilmemiştir. Osmanlı’nın eğitimli tebaasının çoğu, uzun süre Farsça ve Arapça ile Avrupa dilleri ve kültürlerini öğrenmeyi tercih etmiş; bu nedenle Osmanlı ve Türk tarihi ve diliyle ilgili ilk eserler de yabancılar tarafından yazılmıştır. Kendi geçmişi bilmekten mahrum Türk halkı böylece yabancıların anlattığı ve çoğu kez de uydurduğu bir geçmişe mahkûm edilmiştir.

³⁰⁹ Bkz (308) MEYDAN; Fuad KÖPRÜLÜ, **Osmanlı Devletinin Kuruluşu**.

Yabancılara ait eserlerde, Çin kaynaklarına dayanılarak kökenleri Orta Asya olarak gösterilen Türkler; genelde Batılılardan her bakımdan aşağı, barbar, yağmacı ve bağınaz bir topluluk gibi anlatılmış; Anadolu'ya geliş tarihlerinin 11. yüzyıl ve sonrası olduğu iddia edilmiştir.

Halkına İslam'ı taassup şeklinde yaşatan Osmanlı hanedanı, kendi adına Batı'nın kültürel olanaklarından pekala yararlanmıştı. Böylece 19. yüzyıla gelindiğindeki durum şöyle özetlenebilir: Çökmekte olan bir İmparatorluk'ta Türkçe'yi küçümseyen bir saray; çoğu kendi geçmişini bilmeyen ya da merak etmeyen, yabancı hayranı bir sözde aydınlar grubu; halka başka, saraya ve çevresine başka türlü yaşatılan bir din ve o İmparatorluğu kuranların başında geldiğini çoktan unutmuş, fakir, eğitimsiz ve aşağılanan Türkler...

Osmanlı İmparatorluğu'nda Türklük bilincinin uyanışında, bir avuç idealist Türk aydınının yanı sıra; Fransız Devrimi'yle Avrupa'da ortaya çıkan ulusal akımlar ve Türk tarihi ve dilinin geçmişine dair buluşlar rol oynamıştır. Ancak, eski Türk yazıtlarını bulup, çözümleyerek Türk tarihinin 11. yüzyılda başlamadığını; Türklerin göçebe yağmacı çobanlar olmadıklarını; özgün dili, yazısı ve binlerce yıllık eserleri olan ve uygarlıklar kuran topluluklar olduklarını aydınlatmaya başlayanlar da; Anadolu uygarlıklarını inceleyerek başta Sümerler ve Hititler olmak üzere bazılarının Türk kökenli olabileceğini ilk ortaya çıkaranlar da Türkler değil, yabancılar olmuştur. Dağılma sürecindeki imparatorlukta geleceklerini arayan genç Türk aydınları da son umut olarak geçmişlerine ve ulusal kimliklerine sahip çıkmak ihtiyacını duymuştur. Atatürk'ü yaratan, Osmanlı İmparatorluğu'nu çöküşe götüren süreci kavramaktaki dehası olmuştur. O, yeni bir devlet kurmanın yeterli olmayacağını; o devletin devam ettirebilmenin tek yolunun Osmanlı İmparatorluğu gibi askeri gücün yeteceğini sanmak hatasına düşmeyip, bilim başta olmak üzere her alanda dünya ile yarışmak olduğunu; Türk milletinin yüzyıllardır maruz bırakıldığı aşağılama, önyargı, yönlendirme ve baskıya ancak kendi tarihini araştırıp, duyurarak son verebileceğini anlamıştır.

Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluşundan hemen sonra Türk tarih ve diline yönelik bilimsel çalışmaları başlatmakla yetinmeyip, bizzat katılmış; okuduğu çok sayıdaki eserin yanı sıra, Türk ve yabancı bilim insanlarının araştırmalarından yararlanarak, "Türk Tarih Tezi"nin geliştirilmesinde etkin olmuştur. "Türk Tarih Tezi", Atatürk hayattayken Türk ve yabancı bilim insanları tarafından oluşturulan bir tarih yorumu olup; bildirgesinin, 1930 yılında yüz adet basılan "Türk Tarihinin Ana Hatları" isimli eser olduğu kabul edilir. Bu eser temel alınarak yazılan dört ciltlik ders kitabı, 1931-1939 yılları arasında liselerde okutulmuş; ama Atatürk'ün ölümünden hemen sonra kaldırılmış; zamanla bu teori "bilim dışı" olmakla itham edilerek alay konusu haline getirilmiş ve büyük ölçüde unutturulup, 'Orta Asya'dan 11. yüzyılda gelen göçebelerin kurduğu Osmanlı İmparatorluğu' iddiasına dönülmüştür.³¹⁰

Ancak, tarihin ne hoş bir cilvesi, ne büyük adaletidir ki; "bilim dışı" olmanın, Atatürk'e ve onun önderliğinde, kayıp bir geçmişi aydınlatmaya çalışan bir avuç idealist bilim insanına değil; ellerinde karşıt bilimsel veri olmadan, eleştirdikleri teoriyi ırkçı bir manifesto ya da Osmanlı mirasını reddetme çabası sayanlara ait bir kusur olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Nitekim genetik araştırmalar Atatürk ve ekibinin ellerindeki sınırlı bilgilere dayalı olarak şaşırtıcı bir doğrulukla oluşturdukları öngörüyü kanıtlamaya başlamıştır: Türkler, geçmiş ve günümüz Anadolu ve Avrupa uygarlıklarının büyük kısmı ile genetik anlamda akrabadır.

Görüşüme dayanak olarak üç genetik araştırmadan söz etmekle yetineceğim: İki, 2001 yılında Wells ve arkadaşlarının, "Proceedings of the National Academy of Sciences" dergisinde yayınladıkları, Avrupa ve Avrasya'daki genetik özelliklerin kaynağının Orta Asya olup, büyük olasılıkla 30,000 yıl önce başlayan göçlerden kaynaklandığını; Anadolu Türklerinin ise genetik olarak Orta Asya değil, Kafkasya ve Orta Doğu halk topluluklarıyla en fazla benzerlik gösterdiğini ortaya koyan araştırmadır.³¹¹

³¹⁰ Bkz (308) MEYDAN.

³¹¹ WELLS, R. S. - YULDASHEVA, N. et al. "The Eurasian Heartland"

İkincisi, Arnaiz-Villena ve arkadaşlarının Anadolu Türklerinin genetik olarak Akdeniz bölgesi insanlarından farklı olmadıkları gibi; Türk, Kürt ve Ermeniler arasında büyük ölçüde benzerlik olduğunu gösterdikleri ve 2002 yılında "Tissue Antigens" dergisinde yayınladıkları araştırmadır.³¹² Üçüncüsü de, Vernesi ve arkadaşlarının İtalya'daki Etrüsk mezarlarındaki insan kalıntıları üzerinde yapıp, Etrüsklerin genetik olarak en fazla günümüz Anadolu Türklerine benzediklerini ortaya çıkardıkları ve 2004 yılında "American Journal of Human Genetics" dergisinde duyurdukları çalışma olup, daha önce de söz edilmiştir.³¹³ Bu ve benzeri genetik çalışmalar, Atatürk'ün öncülüğünde Türk Tarih Tezi'ni geliştiren ekibin, Asya'dan Avrupa ve Anadolu'ya göçlerin 11. yüzyıldan çok daha önce başlamış olması gerektiği ve göç eden boyların Avrupa ve Anadolu'da tarih öncesinden başlayarak pek çok uygarlığı kurmuş olabilecekleri tezini desteklemekte; Türklerin bin yıldan çok daha uzun süredir birlikte yaşadıkları halde çağımızda ayrıştırılmaya çalışıldıkları diğer Anadolu halk topluluklarıyla genetik bağıını göstermektedir.

Genetik bulgulara ek olarak, dil bilimsel incelemeler de Sümer ve Hitit gibi Anadolu uygarlıklarının dillerinin Türkçe ile aynı köke sahip olduğunu göstermiştir. Esasında Sümerce ve Hititçe ile, Türkçe arasındaki benzerlikler daha 19. yüzyılda fark edilmiş ancak gerek araştırma yetersizliği, gerekse politik nedenlerle unutulmuştur. Örneğin, Samuel Kramer'in bildirdiğine göre, Sümer dilinin Türk (ve Fin ve Macar!) dillerine benzediğini ilk bildiren, bu dile ad veren Jule Oppert'dir.³¹⁴ Dünyanın en önemli Sümerologlarından Muazzez İlmiye Çığ, 2007'de yabancı ve Türk araştırmacıların bulgularını özetledikten sonra, "...Sümer dilinin Türk dili veya o dilin bir dalı olduğunu, Türk dilinin de, Prof. Osman Nedim Tuna'nın öne sürdüğü gibi, on bin yıl önceye kadar gittiğini korkusuzca söyleyebiliriz... Sümerlilerin Orta Asya'dan göç eden Türklerin bir kolu olabileceği savı hiçte yabana atılamaz." demiştir.³¹⁵

³¹² ARNAIZ-VILLENA, A. et al., "Population Genetic Relationships..."

³¹³ Bkz (19) VERNESI et al.

³¹⁴ Bkz (215) KRAMER; Samuel N. KRAMER, **History Begins at Sumer**.

³¹⁵ Muazzez İ. ÇIĞ, "Sümer Dili ile Türk Dili Karşılaştırması"
Muazzez İ. ÇIĞ, **Sümerlilerde Tufan Tufanda Türkler**.

Hitit diline gelince, yine 19. yüzyılda Claude Reignier Conder tarafından hierogliflerinin Altay hierogliflerine benzerliği fark edilmiş³¹⁶; ancak 20. yüzyılda Bedřich Hrozný tarafından Hititçe'nin bir Hint-Avrupa dili olarak ilan edilmesi üzerine, iki görüş bağdaşmaz sanılıp ilki terk edilmiştir³¹⁷. Ama daha sonra her iki iddianın da doğru olabileceği; Türkçe, Hititçe ve Avrupa dillerinin ortak bir köke sahip olabilecekleri anlaşılmaya başlanmıştır. Genetik çalışmaların Asya'dan Anadolu ve Avrupa'ya en az 30,000 yıldır süren göç dalgaları olduğunu göstermiş olması da bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Prof. Dr. Osman Nedim Tuna, Sümerce ile ilişkisinden hareketle Türkçe'nin çok eski bir dil olduğunu öne sürmüştü³¹⁸; Selahi Diker ise 40 yıl sürdürdüğü karşılaştırmalı dil araştırmaları sonucunda Sümer, Hitit, Hurri, Frig, Truva, Likya ve Urartu gibi Anadolu uygarlıklarının dillerinin Türkçe temelli olabileceğini gösteren önemli bulgulara ulaşmıştır³¹⁹.

Araştırmacı ve fotoğraf ustası Servet Somuncuoğlu ise, Türklerin ilk kez 11. yüzyılda Anadolu'ya gelen yağmacı göçebeler olmadığını göstermek için kelimenin tam anlamıyla 'dere tepe' dolaşmıştır. Asya ve Anadolu'daki binlerce yıllık kaya resimleri arasındaki belirgin benzerliklerin yanı sıra; resim-yazı örneklerinin eski Türk alfabesine yakınlığından yola çıkarak; Türk boylarının binlerce yıl önce Asya'da yerleşik düzene geçip, oradan Anadolu'ya kültürlerini taşıdıklarını bildirmiştir. Servet Somuncuoğlu, verilerini özetlediği "Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler" kitabı ile 2008'de Sedat Simavi Sosyal Bilimler Araştırma Ödülü'nü kazanmıştır. Çalışmalarını Ahmet Taşağıl ile birlikte yürüten Somuncuoğlu, "Saymalıtaş Gökyüzü Atları" ve "Damgaların Göçü" başlıklı eserleri ile Türklerin kaya resimlerinden damgalara, damgalardan da alfabeye evrimleşen görsel ifade biçimlerinin izleğini ortaya çıkarmıştır.³²⁰

³¹⁶ Claude R. CONDER, **Altaic Hieroglyphs and Hittite Inscriptions**.

³¹⁷ Arthur E. COWLEY, **The Hittites**, 42-46.

³¹⁸ Bkz (215) TUNA.

³¹⁹ Selahi DİKER, **Türk dilinin Beş Bin Yılı – Anadolu'da On Bin Yıl**.

³²⁰ Servet SOMUNCUOĞLU, **Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler**.

Servet SOMUNCUOĞLU, **Saymalıtaş Gökyüzü Atları**.

Servet SOMUNCUOĞLU, **Damgaların Göçü – Kurgan**.

Şimdi bir saygı duruşunda bulunmak isterim: Servet Somuncuoğlu, 2013 yılında henüz 49 yaşındayken vefat etmiştir. Türk bilim ve sanat dünyası için ne büyük bir kayıp! “Ders kitaplarından gördüğümüz kadarıyla bizim tarihimiz Orhun Anıtları’yla başlar. Oysa ki Orhun Anıtları, Türklerin taşlar üzerindeki son sözüdür. Asla Türk tarihinin ön sözü değildir” diyen Somuncuoğlu, Türk tarihinin ‘ön söz’ünü aramıştır. Kaya resimleri, damgaları ve yazılarını Asya’dan Anadolu’ya kadar izleyip, şöyle demiştir: “Anadolu’da Türklerin varlığının tartışılmaz tarihi MÖ 3000 yılıdır ve belgelenmiştir... Türkler, tarihin en eski çağlarından beri Anadolu’ya gelip gitmişler, göçler yatay ve dikey olarak devam etmiştir... Anadolu Türk Tarihi baştan yazılmak zorundadır.” Türk Tarih Kurumu eski başkanlarından olan Yusuf Halaçoğlu’nun sözleri ise, geçmişini aramak uğruna yollara dökülen bu yalnız kaşifin başarılarının Türk aydınlarını ne çok mahcup etmesi gerektiğine dair samimi bir itiraftır: “Çin’den İzmir’e kadar çekilen bir çizginin altında ve üstünde kalan tüm ülkelerde gereğinde 3,000 metre yüksekliğindeki tepelerde kar tipisi altında yatmaktan çekinmeyen, atla yürüyerek, uçurumları dolanarak, 4 yıl içinde 150,000 kilometre yol yapan Servet Somuncuoğlu’nun adının Türk Kültür tarihine altın harflerle yazılması gerektiğine inanıyorum. O yalnız başına bu çok geniş sahaya yayılmış olan atalarımızın bıraktığı, kaya resimleri, damgaları ve yazıları toparlamış ve Batılının bu ön-Ata eserlerine sahip olma çabalarına engel olmuştur. Ve de, Atatürk’ün ölümünden sonra bir türlü Türk kültürünü ortaya çıkaramamış olan Türk Tarih Kurumu’nun 1938’den beri yapamadığını 4 yıl içinde başarmıştır.”³²¹ Ülkemizin genç yaşta kaybettiği “Servet”ini tanımayı çok isterdim, saygıyla anıyorum...

Konuya devam etmeden, vurgulamak isterim ki, ne benim savunduğum fikir; ne de Türk Tarih Tezi’nin ana fikri, tüm halkların atası üstün bir Türk ırkı olduğu değildir. Atatürk’ün de böyle düşünmediği “Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir” ifadesinden açıktır.

³²¹<http://www.21yyte.org/tr/arastirma/orta-asya-arastirmalari-merkezi/2013/08/06/7148/servet-somuncuoglu-vefat-etti>

Savunduğum ve Türk Tarih Tezi ile benzer olduğuna inandığım fikir şudur: Yukarıda bazılarına değindiğim bilimsel araştırma bulguları; aralarında genetik benzerlik kadar ve muhtemelen daha da çok, kültürel benzerlikler de olan ve bu nedenle belki “Türk” yerine, (İngilizce kaynaklardaki “Turcic” sözünün karşılığı olarak) “Türkî” sözcüğüyle tanımlanmaları daha doğru olan kavimlerin, Asya’dan Avrupa ve Anadolu’ya on binlerce yıl göçtüklerini; göç ettikleri yerlerdeki insanlarla her anlamda kaynaşarak, bazı antik uygarlıkların kuruluşuna katkıda bulunmuş olduklarını desteklemektedir. Anadolu’daki Türk etkisi, genetikten daha çok kültürel anlamda olmuş görünmektedir ki buna genetik biliminde “elit baskınlığı” denmektedir. “Elit baskınlığı”; iktidarı ele geçiren bir grubun, sayıca azınlıkta olduğu halde başta dili olmak üzere kültürüyle o topluluğun baskın unsuru haline gelmesi demektir.³²²

Kısaca, eldeki bilimsel veriler, bugün Anadolu’da yaşayan Türklerin, sadece Türkî kavimlerin değil, Anadolu’da daha önce yaşamış diğer insanların da genetik ve kültürel anlamda mirasçıları olduğuna işaret etmektedir. Türk sanatının nerede başladığı ve hangi uygarlıkların Türk sayılması gerektiği sorusu belki de asla tam olarak yanıtlanamayacak olsa da; kanımca, akla, bilime ve insan onuruna en yakışır yaklaşım, “Türk” sözcüğünü genetik köke dayanan, etnik ayrımcılığa yönelik bir sınıflama aracı olarak değil; “Türkî” kavimlerin dil ve diğer kültürel öğelerinden önemli ölçüde etkilenmiş tüm uygarlıkları kucaklayacak şekilde; onları tarih, yer ve hatta genetik farklara rağmen birleştiren ortak unsurların varlığını ifade etmek için kullanmaktır. Diğer yandan, Türkî kavimler tarafından kurulmuş veya etkilenmiş olmasalar da ve hangilerinin Türk uygarlığı olabileceği tartışılabilir olsa da, aynı toprakların önceki misafirleri olan Anadolu uygarlıklarının tümünü kültürel anlamda atalarımız saymamız gerektiğine inancındayım. Böylesi bir bakış açısının ülkemiz aydınlarının kronik derdi olan ‘kimlik’ sorununa, diğer deyişle, hangi halk topluluğuna, kültüre ve geçmişe ait olduğumuz sorusu ile ilgili belirsizliğe en insancıl çözümü de içinde barındırdığını düşünüyorum.

³²² L. Luca CAVALLI-SFORZA et al, **The History and Geography of Human Genes.**

İşte bu nedenle çalışmamızda Fatih Sultan Mehmet portreleri konusunda girmeden, Anadolu ve Türk-İslam sanatında portreye bakmak gerekli görülmüştür.

Türki boyların ilk sanatsal işleri, son araştırmalara göre, Asya'da olup; MÖ 14,000-15,000 yıllarına kadar geri giden kaya resimleri şeklindedir. Ne amaçla yapıldığı bilinmeyen, ancak sihir ve büyüyle ilgili olabilecek olan bu resimlerde insan imgelerine sık rastlanır. Şekil 2.72'de Servet Somuncuoğlu tarafından Kırgızistan'da bulunan, mavi-gri renkte bir kaya üzerine kazıma yöntemiyle yapılmış bir kaya resmi gösterilmiş olup; stilize hayvan ve insan imgeleri içermektedir. Esasen bu resim, tüm insanlık için çok önemlidir. İlk bakışta basit bir resimdir oysa; neticede iki tane hayvanın bir sistemle bir arada tutularak arkalarındaki insan tarafından yönlendirilmesi tasvir edilmiştir. Resmedilen insanın bir eli, hayvanları bir arada tutan sistemle bağlantılı ipleri tutmaktadır; diğerinde hayvanları harekete geçirmek için bir sopa tutuyor gibidir. Göğe yükselen sihirli atlarla ilgili şaman inançlarını anlattığı düşünülse de, bir sabanla hayvan gütmeye sahnesine daha çok benzemektedir. Tüm insanlığın geçmişi için taşıdığı önem ise, 15-16 bin yıl kadar olduğu sanılan yaşıyla şimdiye dek bulunmuş en eski tarım tasviri olmasından kaynaklanır.



Şekil 2.72. Servet Somuncuoğlu tarafından bulunmuş kaya resmi; 14-16 bin yıllık? Kırgızistan³²³

³²³ <http://onturk.wordpress.com/2011/03/02/sibiryadan-hakkariye-tastaki-turkler/>

Türkî boyların Anadolu'ya binlerce yıl boyu geldiklerini gösteren bulgular, Anadolu'daki pek çok yerleşkenin kurulmasında katkı ve etkilerinin de olabileceğini düşündürmektedir. Örneğin, Konya yakınındaki Çatal Höyük, dünyanın en eski kenti olabilecek yerleşimin yeri olup; gerek duvar resimlerinin Asya'daki Ön Türk resimlerine benzerliği; gerekse çekik gözlü bir insanın tasvirini içermesi, Orta Asya'dan gelenlerle ilişkili olabileceğini akla getirmektedir. MÖ 7500-5700 arasında yerleşilen ve neolitik çağdan kalkolitik çağa devam eden siteyi keşfedip ilk kazıları yapan James Mellaart, Çatal Höyük'ü "neolitik bir uygarlık" olarak tarif etmiş; arkeoloji ve sanat tarihine en çarpıcı katkısının, ilk kez insan-yapımı duvarlar üzerinde yapılmış resimler olduğunu belirtmiş; avla ilgili dinsel törenler için ve sihirli güçleri olduğu inancıyla yapılmış olabileceğini öne sürmüştür. Resimlerin Asya'da Servet Somuncuoğlu tarafından bulunanlara benzerliği dikkat çekicidir. (Şekil 2.73).



Şekil 2.73. Çatal Höyük Seviye III'den duvar resmi detayı³²⁴
MÖ 5750 civarı; Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

James Mellaart, Çatal Höyük'te ekibiyle birlikte dünyanın en eski resim-portresini de bulmuş olabilir. Mellaart'ın "Kırmızı, siyah ve beyaz erkek başı, açık ağız kırmızıya boyanmış, kırmızı alınlı ve yarık gibi (ya da kapalı) gözleri olan siyah sakallı bir adamı göstermektedir. Ölü bir adamın yüzü

³²⁴http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/group_pages.phtml?&gid=87537&nid=&SID&printable=TRUE&SID&portrait_or_landscape=portrait

olduğuna dair güçlü bir izlenim vermektedir” diye tanımladığı resmin kopyası Şekil 2.74’de sunulmuştur.^{325*} Özgün resmi yapan, gerçekçi bir tasvir yapmışsa, Çatal Höyük insanlarının, en azından bazılarının çekik gözlü olup, Asya’dan göç etmiş olabilecekleri düşünülebilir.



Şekil 2.74. Çatal Höyük Seviye IV Tapınağı Doğu duvarından erkek başı^{325**}
MÖ 7.-6. binyıla ait duvar resmi detayının Anne Louis Stockdale tarafından yapılmış kopyası

Bazı üç boyutlu yüz imgeleri ise Çatal Höyük’te idealizasyon eğiliminin varlığına işaret ederken; Ön Türk kültürlerinin birazdan söz edilecek olan maskelerini andırırlar. (Şekil 2.75).



Şekil 2.75. Çatal Höyük’ten bir yüz-kabı; MÖ 6. binyıl; şimdiki yeri belirtilmemiş³²⁶

³²⁵James MELLAART, “Excavations at Çatal Hüyük”, *: 49, 57, 60, 65; **: Plate XII.

³²⁶http://www.catalhoyuk.com/downloads/Archive_Report_2006.pdf
<https://www.flickr.com/photos/catalhoyuk/971964416/in/photostream/>

Türkî boyların kurulmasına katkıda bulunmuş olabilecekleri uygarlıklardan biri olan Sümer uygarlığı, ilkin Mezopotamya'da gelişmiş ancak etkisini Anadolu'ya kadar yaymıştır. Mezopotamya'da Neolitik Çağ'dan başlayarak ortaya çıkan uygarlıkların ilki, MÖ 5. binyılda Sümer'ler tarafından kurulan ve bugünkü Irak'ta (Warka'da) kalıntıları bulunan Uruk kentidir. Mezopotamya antik uygarlıklarının rahip ve/veya yarı-Tanrı sayılan güçlü yöneticileri, hanedanlıklar ve devletler kurarken; sanat, artık insanların hayvanlar karşısındaki kitlesel gücü yerine, bireyin gücünü anlatır hale gelmiştir.³²⁷ Portre sanatı için, bireyin toplumdaki ayrışmasının önemi, Uruk örneğinden rahatlıkla anlaşılabilir: Uruk kenti hem yazının, hem de silindirik mührün ilk geliştirildiği yerdir. Giderek büyüyen, çok katmanlı hale gelen; mülk, hak, yetki ve görev paylaşımı oluşturup, kurallara bağlayan; karmaşık yönetim, hukuk, din, eğitim ve ekonomi sistemleri oluşturan bir toplumun işleyişini ve diğer toplumlarla olan etkileşimlerini kolaylaştırmak ve kayıtlarını tutmak için yazı gerekmiştir. "Tarih Çağı" yazı ile başladığı ve Sümerler yazıyı bulduğu için, "Tarih, Sümer'de başlar" diye kabul edilmiştir.³²⁸ Sümer uygarlığında, her biri belirli bir bireyin işareti kabul edilen özgün birer iz oluşturan mühürlerle; bireylerin mülk ve anlaşmaları, günümüzdeki imzaya benzer şekilde tespit edilmeye başlanmıştır. Mührün izi, bireyin kimliğinin işareti sayılmıştır ve bu, bireyin önemsendiğini göstermektedir. Varlıklarının izini mühürleyen Uruk bireyleri, gerçek anlamda portresi yapılan ilk kişiler de olmuştur. Dolayısıyla, tarih gibi, portrenin de Sümer'de başladığı söylenebilir.

Uruk'ta bireye ve kimliğe verilen önem, mühürlerin farklı tasarımlarından da anlaşılmaktadır; her biri, mührün sahibinin ve/veya mührü yapanın kişiliğine ve/veya kişisel ifade tarzına işaret etmektedir. İnsan figürü içerenler, mührün sahibini tanımlayıcı olabilecek özellikleriyle portreye yakın işlerdir. (Şekil 2.76) Sümerlilerin, stilize ederken bile kişisel farklılıklara vurgu içeren ve muhtemelen hükümdarları betimleyen insan tasvirleri, ilk portreler arasındadır. (Şekil 2.77)

³²⁷ Giovanni CURATOLA, **The Art and Architecture of Mesopotamia.**

³²⁸ Bkz (314) KRAMER.



Şekil 2.76. Geç Uruk Dönemi "Oturan Kadın Formunda Mühür-Muska" ve İzi³²⁹
Oyulmuş doğal mineral; 1.5 x 2.3 x 3 cm; MÖ 3300-2900; Met Museum, New York



Şekil 2.77. Uruk Kralı Lugal-kisal-si? büstü³³⁰
Kireçtaşı büst; 11.2 cm x 12.5 cm x 11.2 cm; MÖ 2400 civarı; Louvre, Paris

Türkî boylarla ilişkili olabilecek bir diğer antik topluluk olan Hititler ise Anadolu'daki ilk imparatorluğu kurmuştur.

³²⁹ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/327380>

³³⁰ Foto © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons /CC-BY
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Male_bust_Louvre_AO10921.jpg)

Hititler Anadolu'dan Mezopotamya'ya kadar yayılıp, ticaret yapmış; Mısır ile savaşmış, tarihteki ilk yazılı antlaşmayı yapmıştır. Bu nedenle Hitit sanatı, Anadolu'nun yanı sıra Mezopotamya'dan ve profil olmasına rağmen gövdenin önden gösterildiği imgelerde de Mısır'dan etkiler (Şekil 2.78) taşır. Hititler, stilizasyonu devam ettirseler de gerçeği andırmaya başlayan imgeler de oluşturmuşlardır. Hitit toplumunun ataerkil yapısı, erkek tanrıların artmasından hissedilir (Şekil 2.79) ama Anadolu, Ana Tanrıça inancından da vazgeçmez: Başında halesiyle Ana Tanrıça ve çocuğunu betimleyen bir eser çok daha sonra ortaya çıkacak olan Hıristiyanlığın öncü ya da habercisi gibidir ve Anadolu'daki kültürel devamlılığı yansıtır. (Şekil 2.80) Tanrıları temsil etmek için yapılan imgeler olsalar bile, tek bir erişkin figürüne yer veren Hitit eserlerinde gerçekçi portreye daha da yaklaşılmıştır. (Şekil 2.81)



Şekil 2.78. “Tanrı Scharruma ve Kral IV. Tudhalija IV”³³¹
Duvar kabartması; MÖ 1250-1220; Kamara B; Hattuşas Yazılıkaya, Çorum

³³¹ Foto: K.P. Simon, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yazilikaya_B_Thudalija.jpg



Şekil 2.79. "Hitit Yeraltı Tanrıları"³³²
Duvar kabartması; MÖ 1250-1220; Kamara B, Hattuşaş Yazılıkaya, Çorum



Şekil 2.80. Hitit eseri, "Oturan Tanrıça ve Oğlu"³³³
Altın, 4.3 x 1.7 x 1.9 cm, MÖ 15.-13. yüzyıl, Orta Anadolu, Met Museum, New York

³³²<http://www.transanatolie.com/english/turkey/anatolia/ancient%20cities/Corum/Hattusas/Yazilikaya/02-140-730x319.jpg>

³³³<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.281.12>



Şekil 2.81. “Hitit Dağ Tanrısı” Heykelciği³³⁴

Bronz, Gümüş, Elektrüm; 24,5 cm; MÖ 2. binyıl; keşfedildiği yer?; halen özel koleksiyonda

“Ön Türk” kavimleri konusu; örneğin İskitler ve Sarmatlar gibi bozkır atlı topluluklarının Türkî boylar olup olmadığı da tartışmalıdır. Ancak mezarlarına “kurgan” denmesi ve günümüzde bile anlaşılan Türkçe adları olması, Türkî boylar olabileceklerine işaret etmektedir. Adı geçen iki topluluk da maden işleme sanatında ilerlemiş ve stilize gerçek ve düşsel hayvanların yanı sıra, portreleri de içeren insan imgeleri oluşturmuştur. (Şekil 2.82-2.83).



Şekil 2.82. İskit sanatından örnek³³⁵

Altın; MÖ 4. yüzyıl; Kırım Küloba Kurgan'ında bulunmuş; Cabinet des Medailles, Paris

³³⁴<http://www.phoenixancientart.com/work-of-art/a-bronze-silver-and-electrum-statuettes-of-a-mountain-god>

³³⁵<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/KulObaTreasure.jpg>



Şekil 2.83. Sarmat sanatından örnek³³⁶
Altın; MÖ 4.-MS 4. yüzyıl; Astrahan Müzesi; Rusya

“Ön Türk” kabul edilmiş olan Tagar ve Taştık gibi kültürlerde de figüratif betimlemeye olan ilgi dikkati çeker. Mezarlarında bulunan, kimi boyalı ölü maskeleri, ata kültü ve diğer dini inançlarla ilgili olmuş olabilir. (Şekil 2.84)



Şekil 2.84. Taştık kültürü sanatından örnek³³⁷
Alçı üzeri boya maske; MS 1.-4. yüzyıl; Devlet Tarih Müzesi, Moskova

³³⁶ http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20140103_sarmaty.html

³³⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tashtyk_culture01.jpg;
Yaşar ÇORUHLU, Erken Devir Türk Sanatı

Türkler, İslamiyet öncesinde figüratif sanata sadece ilgi duymakla kalmayıp; özgün ve dikkat çekici örnekler ortaya çıkarmıştır. Türklere ait en eski sanat eserlerinden biri sayılabilecek olan Pazırık halısında stilize olmakla birlikte hacim ve hareket yanılsaması yaratabilen figürler yer alır. Hayvanların tasvirindeki başarı, anatomi bilgilerine işaret eder. (Şekil 2.85)



Şekil 2.85. Pazırık halısı (üstte; MÖ 5. yüzyıl, Hermitage Müzesi, Rusya)³³⁸
ve reproduksiyonundan detay (altta; İran Halı Müzesi)³³⁹

³³⁸ <http://www.tamsanat.net>

³³⁹ http://www.rugidea.com/carpet_rug_museum_of_iran_tehran.html

“Türk” adının şimdiki şekliyle ilk kez kullanıldığı Orhun Yazıtları’nı yazan ve “Türk” adını taşıyan ilk devleti kuran Göktürkler ise, insan biçimli taş heykeller yapmıştır. Lale İskenderzade, konuyla ilgili kapsamlı makalesinde, Göktürklerin, 6-8. yüzyıllar arasında, ilki Göktürk Kağanlığı olmak üzere dört devlet kurduklarını hatırlattıktan sonra; eserlerinin, “ortak sanat ve kültürün geniş Orta Asya coğrafyasında yayılması, yerleşmesi ve pekişmesi”ndeki katkısına dikkat çekmiş; kökleri Paleolitik Çağ’a uzanan kültürlerinin “yalın, yiğitsel ve aksiyon ağırlıklı sanat dili” ile ifade edildiğini söylemiştir.

İskenderzade’ye göre, Hunlar zamanında Orta Asya’da başlayan ortak kültürel gelişim, Göktürk Dönemi’nde özellikle Güney Sibiryta, Altaylar, Moğolistan, Kazakistan ve Kırgızistan’da pekişmiştir. İskenderzade, Göktürklerin çok sayıda insan biçimli heykel yaptığını vurgulamış; ortaya çıkışlarının, Yaşar Çoruhlu tarafından Asya ve Avrupa’da görülen menhirlere bağlandığını ancak gömü geleneğiyle bağlantılı oldukları düşüncesinin daha yaygın olduğunu belirtmiştir. Asya’da sadece mezar çevresinde değil, İskitlerden itibaren özel tören ve anma yerlerinde de bu tip heykellerin yerleştirildiğini belirten İskenderzade; Göktürk döneminde insan tasvirleri taşıyan heykel yapma geleneğinin daha da gelişme göstererek, anma törenleri için kurulan mabetlerin vazgeçilmez ögesi haline geldiğini belirtmiştir. İskenderzade, Oktay Belli’ye de atıfta bulunarak, döneme ait insan tasvirli dikili taş ve heykellerin, “geyikli taşlar”, “Taştık kültürü taş anıtları” ve “Göktürk balbalları” olmak üzere üç gruba ayrılabilceğini; “balbal” denilen insan figürü biçimindeki dikili taş heykellerin ise, “insan biçimli mezar heykelleri” ve “gerçek balballar” olarak ikiye ayrıldığını açıklamıştır. Ayrıca, Emel Esin’e atıfla, dikili Göktürk taşları üzerinde rastlanan geyik imgelerinin, hakanlarının damgası ve ölümsüzlük simgesi olabileceğini belirtmiş; geyikli taşlarda pek çok hayvan figürü ve nadiren soyutlanmış biçimde insan yüzü tasvirleri olduğunu; ölen askerler anısına dikilmiş olup, üzerlerindeki çapraz çizgilerin ölüme işaret etmiş olabileceğini belirtmiştir.³⁴⁰

³⁴⁰ Lale A. İSKENDERZADE, “Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar”.

Orta Asya'da insan tasvirli "geyikli taş" geleneğinin MÖ. 1. bin yıldan beri süre geldiğine dair iddialar olduğunu aktaran İskenderzade'nin çok ilginç bir tespiti, Pazırık ve Ak-Allah kurganlarındaki mumyaların vücutlarındaki dövmelerle, geyikli taşlardaki hayvan tasvirleri arasındaki benzerliktir.

İskenderzade, Göktürk insan biçimli taş anıtlarının; gerçekçi tarzda ve ayrıntılı olarak işlenmiş heykeller ile daha basit olan balballar olmak üzere ikiye ayrıldığını; heykellerin, ölenlerin anısını ölümsüzleştirmeyi hedeflediğini; balbalların ise anılan kişinin öldürdüğü düşmanlarını temsil ettiğini açıklamıştır. Böylece, kesin olarak Türklere atfedilmiş ilk heykellerin, ölen atalara saygı ve anılarını yaşatmak amacını taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Atalarını andıkları mekanlara, düşmanlarını da hatırlatan imgeleri koymakla; ölenin başarılarını hatırlatırken, düşmanlarını da onurlandırmak istemiş olabilirler. İskenderzade, ayakta duruyor gibi görünseler de, Göktürk heykellerinde genelde oturan insanların tasvir edildiğine inanıldığını ve Emel Esin'in bu durumu, insanları oturarak karşılamak ayrıcalığına sahip olan seçkin kişilerin tasvirleri olmalarına yorumladığını belirtmiştir. Gerçekten de Esin; Göktürklerde tanrı, tanrıça ve hükümdarların bağdaş kurmuş gösterilerek, kutsallıklarına vurgu yapılmasının; Budizm ve Taoizm izleri taşısa bile, Orta Asya Ön Türk gelenekleriyle ilgili olduğunu vurgulayarak, Osmanlı padişahlarının oturur betimlendikleri eserlere kadar uzanacak olan bir görsel dil ögesini tanımlamıştır.³⁴¹

İskenderzade, Göktürk heykellerinde bıyık ve sakalların farklı farklı biçimlerde tasvir edilmiş olmasından yola çıkarak, çok yalın görünmelerine rağmen temsil ettikleri kişilerin 'portre'leri olma özelliğini de taşıdıklarını; ayrıca üzerlerindeki veya ellerindeki nesnelere, gövde oranları, duruş şekilleri ve genel etkileriyle de, gerçeğin abartılarak da olsa temsil edildiği tasvirler olduklarını belirtmiştir. İskenderzade'ye göre, Emel Esin bu nedenle Çinli sanatçıların daha natüralist üslubuna kıyasla, Türklerin ekspresyonist bir üslupla çalıştığı kanısına varmıştır.

³⁴¹Emel ESİN, "Oldruğ-Turuğ. The Hierarchy of Sedent Postures..."

Şekil 2.86-2.87'de Orta Asya'dan Türk heykel örnekleri sunulmuştur.



Şekil 2.86. Altay bölgesinden, insan tasvirli bir taş örneği; 6.-7. yüzyıl³⁴²



Şekil 2.87. Orta Asya'dan heykel ve balballar, 6.-7. yüzyıl³⁴³

³⁴² <http://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr/2014/01/tas-heykelbababalbal.html>

³⁴³ Foto: Dan Croner; Kaynak: <http://balbal.org/>

Göktürklerden, Uygurlar ve Selçuklulara uzanan sanatsal seyirde; insan tasvirlerinde rastlanan ve yuvarlak yüz, ince kaşlar, dar burun, küçük ağız, tombul gövde ve kadınlarda uzun saç, erkeklerde değişken özellikte olmakla birlikte hemen daima bıyık olması olarak özetlenebilecek özellikler; sanatçıların gördüklerine sadık kalmaya çalıştığını ancak bir ölçüde stilizasyon ve şematizasyon uyguladıklarını düşündürmektedir. Dolayısıyla her birine, kısmen soyutlanmış portreler olarak bakılabilir. Ayrıca, kol ve ellerin gövdeye yakın ve sıklıkla üst üste getirilmiş olarak betimlenmesinin yanı sıra, bağdaş kurarak oturmuş oldukları izlenimini yaratmaları; kendi çağlarının alışkanlık ve görgü kurallarını yansıtıyor olabilir. Hemen daima kemerleri de tasvir edilmiş olup, ellerinde kadeh gibi nesnelere vardır. Heykellerde başlık tasvir edilmişse, sıklıkla üç boynuzlu özellikte olup, bu görsel motifin esin kaynağı yine tarihimizde saklıdır. Lale İskenderzade'nin Tanrıça Umay'ı temsil ettiği düşünülen heykellerle ilgili olarak bahsettiği üç boynuzlu taca benzer başlığın esin kaynağı hakkında ipucu verebilecek önemli bir bulgu; Göktürk hakanlarından Kültigin'i betimlediği kabul edilen büstteki kanatlarını açmış kartal kabartmalı başlıktır. Böylece, tanrıçaya yakıştırılan tacın çıkış noktasının, gerçek hayatta kullanılmış bir erkek hükümdar başlığı olabileceği ortaya çıkmaktadır. Şekil 2.88'de, bugünkü Kazakistan sınırlarındaki Taraz'da bulunmuş muhtemel bir Umay tasviri, Moğolistan'daki Orhun Vadisi'nde bulunmuş Kültigin büstüyle yan yana sunulmuştur. Aralarındaki mesafe dört bin kilometreden fazla olan Orhun vadisinden, Taraz'a doğru uzun yıllar boyu göçen Türk boylarının; inançlarıyla birlikte, zamanla üç boynuzlu taç haline stilize ettikleri, kanatlarını açmış mağrur kartal figürlü başlık modelini de taşıdıkları anlaşılmaktadır. Türklerin, binlerce kilometrelik bu yolu, yüzyıllar süren bir zamanda yavaş yavaş geçerken karşılaştıkları kültürlerle etkileştikleri düşünülmektedir. Bu esnada bir yandan yeni anlayış ve ifade biçimleri geliştirirken, bir yandan da gelenekselleşmiş değerlerini, bazı uyarlamalarla da olsa beraberlerinde taşımış görünmektedirler. Nitekim Kültigin'in başlığındaki kartal motifi, Selçuklular tarafından da benimsenecektir...



Şekil 2.88. Orhun'da bulunan Kültigin büstü (solda)³⁴⁴
ve Taraz yakınında bulunan Tanrıça Umay büstü (sağda)³⁴⁵

Göktürk döneminde erkek ve kadın çok sayıda tanrıya inanılması, kadınlara da değer verildiğini düşündürse de; kadınları tasvir eden heykellerin çok daha az sayıda ve adeta erkek tasvirinin bir çeşitlemesinden ibaret olması, İslamiyet öncesi ataerkil yapıları Türk toplumunda kadının statüsünün erkekten daha aşağıda olabileceğini sezdirmektedir. Göktürk kadın ve erkek tasvirlerinin aynı şablonun minimal farklarla tekrarından ibaret olmasını teknik beceri azlığıyla açıklamak mümkün değildir çünkü taş oymacılığında oldukça usta oldukları anlaşılmaktadır. Kadın-erkek bedeni arasındaki farkları yeterince bilmediklerini düşünmek için de neden yoktur. Dolayısıyla, ataerkil toplumsal yapılarının sanatta yansımaları bulunduğunu; erkeklerin tasvirinin daha çok önemsendiği aklı gelmektedir. Bu anlayış, ataerkil diğer Türk topluluklarında devam ederek, Selçuklu ve Osmanlı sanatına da yansımış ve belki de kadın imgesinin Türk sanatında sınırlı yer bulmasında İslam dinine atfedilenden daha fazla etkili olmuştur.

³⁴⁴ <http://www.gokturkce.net/yazi/kul-tigin-yaziti-cevirisi-okuma-metni/>

³⁴⁵ <http://eastep.photoshelter.com/image/I0000wTtvjsONiiU>

Nitekim bugünkü Kazakistan'da 2011'de bulunan ve yaklaşık 1500 yıllık olduğu düşünülen Göktürk han mezarındaki insan biçimli heykel heykellerin (Şekil 2.89) pek azının kadınları tasvir etmesi, kadınların Batılaşma öncesi Türk görsel sanatında daha az temsil edilmesine örnektir.



Şekil 2.89. Göktürk Hakan Mezarı buluntuları³⁴⁶
MS 5. yüzyıl? Bulgan vilayeti Bayan-Nur bölgesi, Kazakistan, Orta Moğolistan

Göktürk hakimiyetine son veren Uygurlar, 8. yüzyıldan itibaren önemli eserler yaratmış; resim ve heykelde daha da ileriye gitmiştir. Yaşar Çoruhlu, Kırgızlar tarafından yenildikten sonra Asya'nın değişik bölgelerine yayılan Uygurların, kentler kuran bir uygarlık olarak ilk kez Türk sanatını yerleşik hale getirdiklerini vurgulamış; normal mabetlerin yanı sıra, mağaralarda da oluşturulan mabetlerdeki duvar resimlerinde, Türk gelenekleri, Manicilik ve Budizm etkilerinin görüldüğü bir sentezin oluştuğunu belirtmiştir.³⁴⁷ Nitekim Şekil 2.90'daki örnekte, Uygur prens ve prenseslerinin, Göktürk heykellerindeki fiziksel özelliklerle ve Türk gelenekleri uyarınca, saygılarını gösterir şekilde ayakta betimlenmelerine karşılık; aynı tapınakta Budaların bağdaş kurmuş olarak betimlendiği görülmektedir (Şekil 2.91). Uygur heykellerinde ise portre özelliğinin daha belirgin olduğu söylenebilir. (Şekil 2.92)

³⁴⁶ <http://www.arkeolojikh Haber.com>

³⁴⁷ Bkz (337) ÇORUHLU, 229-318.



Şekil 2.90. Çin Bezeklik Tapınağı'ndaki Uygur duvar resimlerinde Prensler³⁴⁸ / Prensesler³⁴⁹
62.4 x 59.5 / 66x57 cm, 9-12. yüzyıl, Museum für Indische Kunst, Berlin-Dahlem



Şekil 2.91. Çin Bezeklik Tapınağı'ndaki Uygur duvar resimlerinde "Vaaz Veren Budalar"³⁵⁰
67 x 72 cm, 9. yüzyıl, Museum für Indische Kunst, Berlin-Dahlem

³⁴⁸http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museum_f%C3%BCr_Indische_Kunst_Dahlem_Berlin_Mai_2006_063.jpg

³⁴⁹http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museum_f%C3%BCr_Indische_Kunst_Dahlem_Berlin_Mai_2006_064.jpg

³⁵⁰http://depts.washington.edu/silkroad/exhibit/religion/buddhism/tarim/bezeklik_098.html



Şekil 2.92. Xinjiang Tapınağı Uygur heykelleri, 9. yüzyıl, Uygur Bölgesi, Çin³⁵¹

Böylece, Anadolu'ya gelmeden çok önce, Ön Türk ve Türklerin gerek resim gerek heykelde figüratif betimleme gelenekleri olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu'ya Türkî boyların binlerce yıl boyu gelmeye devam ettiklerine dair güçlü bulgular olsa da; şimdilik Selçukluların 1071 Malazgirt zaferinden sonra Anadolu'da "Türk" kimliği olan devletlerin kurulduğu kabul edilmektedir. Türk boylarının Anadolu'da yerleşmesinin önünü açan bu zaferden sonra; Anadolu'da pek çok Türk topluluğu çeşitli devletler kurmuş; ancak sonunda çağdaşlarını bünyesine katarak en uzun süre devam etmeyi başaran, Osmanoğulları hanedanı olmuştur.

³⁵¹ <http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/07/dogu-turkistan-uygur-turklerine-ait.html>

Selçuklular, Osmanoğullarına iktidar yolunu açmakla kalmamış; kültürel olarak da örnek oluşturmuştur. Özellikle, Osmanlı hanedanının Sünni mezhebi benimsemesi ve dili başta olmak üzere İran kültürüne değer vermesinde, esin kaynağı Selçuklular olmuştur. Daha sonra Fatih Sultan Mehmet'in hayatı gözden geçirilirken, Osmanlı tarihiyle yakın ilgileri nedeniyle Selçuklular üzerinde durulacaktır. Şimdilik, Türk sanatının Anadolu'ya taşınmasındaki katkılarına değinilecektir.

Selçuklu uygarlığı önce İran'da gelişmiş, daha sonra Anadolu'ya yayılmıştır. Türklerin Anadolu'ya kalıcı bir devlet yapısı oluşturarak gelmelerinin ilk örneği sayılmalarından ötürü de konumuz için önem taşıyan Selçukluların; İslam'ı benimsemiş olmalarına rağmen, sanatsal üsluplarının sonraki Anadolu Türk İslam devletlerinden, özellikle Osmanlılardan farklılıklar göstermesi; Osmanlı döneminin gerçekçi figür yasağının İslam dininin değil, dinin Osmanlı idarecileri tarafından yorumlanmış şeklinin sonucu olduğunu akla getirmektedir.

Selçuklular tarafından Anadolu'ya getirilen kültürel miras, hem Türkî boylara; hem de savaşmış bile olsalar karşılaştıkları diğer topluluklara ait kültürel öğeleri içermiştir. Selçuklu sanatının genel özelliklerine bakıldığında, Büyük (İran) ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde benzer özellikler taşıdığı görülür. Bu, birinin diğerinin devamı niteliğinde olmasından ötürü şaşırtıcı değildir. Her iki devletin sanatında ortak olarak tanımlanabilecek temel özellikler, geçmişten devrıldıkları kültürel mirası sürdürmeleri ve yeni karşılaştıkları kültürlerden etkilenip kendilerinininki ile sentez oluşturmalarıdır.

Selçuklular, kendilerinden önce gelen Türk topluluklarının inanç, gelenek ve anlayışlarını pek çok açıdan benimseyerek, sanat eserlerine gerek konu, gerek öge ve gerekse üslup ve teknik anlamında yansıtmiş; Anadolu Selçukluları da bu geleneği sürdürmüştür. Nitekim, Göktürklerin üç boynuzlu taç imgesini soyluluk ve yücelik belirtisi olarak benimsedikleri, yaptıkları eserlerden anlaşılmaktadır (Şekil 2.93).



Şekil 2.93. Büyük Selçuklu dönemi heykeli³⁵²
İran'da bulunmuş; 11.-12. yüzyıl, Met Museum, New York.

Selçukluların İslam dinini benimsedikten uzun süre sonra bile hayvanlardan esinlenmiş başlıklar taktıkları ve insan tasvirleri yaptıkları anlaşılmaktadır. Kartal motifine verilen önem ise, Ahmet Dalkıran'ın "İslamiyet öncesi Türk sanat'ında Şamanizm etkisi" başlıklı yazısından da anlaşılacağı üzere, İslam öncesi Gök Tanrı Ülgen'in başını çektiği çok sayıda tanrıya inanan Türk topluluklarının, kartalı, Ülgen'in dokuz oğlundan biri olmasının yanı sıra, tanrılarla insanların dünyaları arasında aracılık yaptıklarını düşündükleri şamanlara eşlik eden ve hükümdarları koruyan bir ruh olarak görmelerinden kaynaklanmıştır.³⁵³ Türkî boylar, uzun tarih ve göçleri boyunca Budizm, Maniheizm, Musevilik ve Hristiyanlık gibi pek çok dinle karşılaşmış; siyasi, askeri ve ekonomik faktörlerin de etkisiyle ve sıklıkla hükümdar kararlarıyla değişik dinleri benimsedikleri de olmuş ancak Şamanist inanç ve geleneklerini de hiç bir zaman tam olarak terk etmeyip Anadolu'ya kadar getirmiştir.

³⁵² <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140012476>)

³⁵³ Ahmet DALKIRAN, "İslamiyet öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in etkisi."

Çok tanrılı inanış ve Şamanist geleneklerin pek çok canlıya özel değer affetmesi, Türklerin Orta ve Ön Asya'daki sanatlarında “hayvan üslubu” denilen; gerçek ve gerçek-hayal karışımı hayvanların kimi zaman insanlarla birlikte tasvir edildiği üsluba yol açmıştır. Selçuklular bu üslubu benimsemiş ve üstün bir işçilikle sanat eserlerine yansıtmıştır (Şekil 2.94 - 2.96).



Şekil 2.94. Bronz tütsü kabı; 12. yüzyıl, Büyük Selçuklu eseri; Met Museum, New York³⁵⁴



Şekil 2.95. Çita üzerinde erkek; 12. yüzyıl; Büyük Selçuklu eseri; Met Museum, New York³⁵⁵

³⁵⁴ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.56>

³⁵⁵ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/66.23>



Şekil 2.96. Anadolu Selçuklu eseri, sfenks figürlü kase³⁵⁶
Sırlı ve boyalı, 23.5 cm;12-13. yy; muhtemelen Konya'da yapılmış; Met Museum, New York

Selçukluların, diğer Türk toplulukları ve halklarla etkileşimleri sanatlarına yansımıştır. Örneğin, Büyük Selçuklular, İran kültüründen olduğu gibi; savaşmalarına rağmen, Gazneliler ve Karakhanlılardan da etkilenmiştir. Gönül Öney, Anadolu Selçuklu ile Gazne saray süslemelerinin ortak özelliklerine dikkat çekmiştir.³⁵⁷ Tolga Erkan ise, Anadolu Selçuklu sanatındaki insan figürlerinin, Uygur ve Gazne duvar resimleriyle benzerliklerine vurgu yapmıştır. Erkan, step Türklerine ait heykellerdeki figürlerin Anadolu Selçuklu fresklerindeki figürlere benzediğini; yüzyıllar boyu Orta Asya'daki taş resimlerinde izlenen uzun saçlı, ay yüzlü, bağdaş kurmuş, Türkmen stili kaftan, üç uçlu taç ve sarkık kemer giymiş ve elinde kadeh ya da bitki gibi bir hayat simgesi tutan figürlerin, yeni bir asil insan figürü oluşturduğunu ve bu prototipin erken Türk İslam sanatında da tekrarlandığını açıklamıştır.³⁵⁸ Şekil 2.97'de Tolga Erkan'ın özenle tanımladığı Orta Asya Türk figürü tiplemesini içeren bir Selçuklu sanatı örneği sunulmuştur

³⁵⁶ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.245>

³⁵⁷ Gönül ÖNEY, "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on..."

³⁵⁸ Tolga ERKAN, "Human figures in the Anatolian Seljuq art..."



Şekil 2.97. Büyük Selçuklu dönemi heykeli³⁵⁹
İran'da bulunmuş;11.-12. yy, Met Museum, New York

Şekil 2.98'deki eser ise Antik Yunan ve Roma izleri de taşımaktadır.



Şekil 2.98. Selçuklu heykel başı, Büyük Selçuklu eseri³⁶⁰
12.-13. yüzyıl, Met Museum, New York

³⁵⁹<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140009281?img=2>

³⁶⁰<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/140006228>

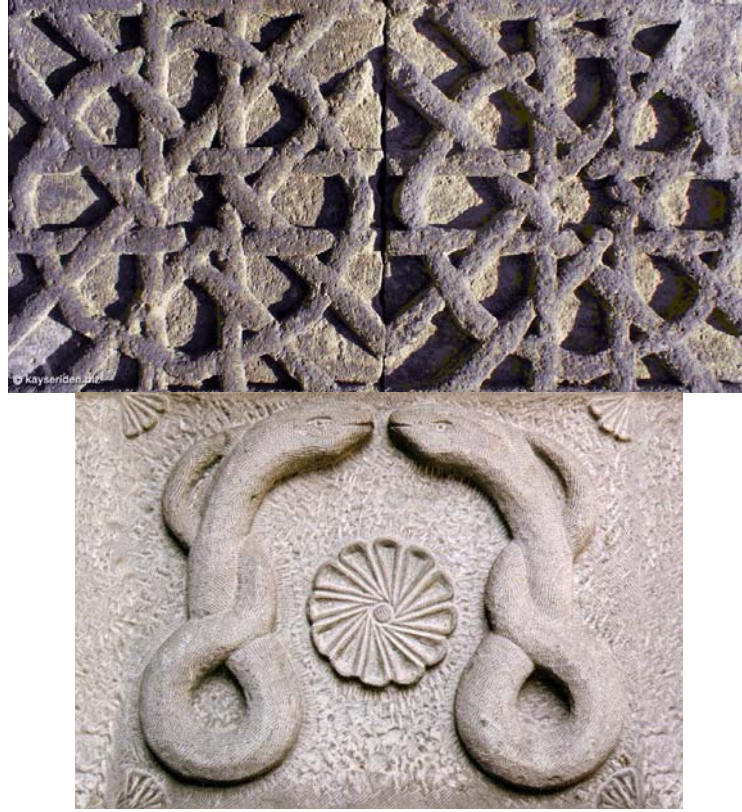
Selçuklu sanatında İslam dini ve tasavvuf felsefesi de etkili olmuş; sonsuza kadar devam ettirilebilecek geometrik desenlerle, kufi yazılardan oluşan desenler, özellikle mimari yapıların taş işçiliğinde olağanüstü sonuçlar elde etmelerini sağlamıştır. Matematik, geometri ve uzay bilimlerine duydukları ilgi de Selçukluların doğada benzeri olmayan, akıl ürünü stilizasyon ve tasarımlara yönelmelerinde rol oynamış olabilir. Bu dönemde Türk ve Arap İslam bilginlerinin sözü geçen alanlarda dünya liderleri arasında olmaları ve Selçukluların aktif olarak çok sayıda medrese kurarak bilimleri desteklemeleri de bu görüşü desteklemektedir. Şekil 2.99'da stilizasyonla çok sadeleştirilmiş elemanlardan oluşan bir Selçuklu satranç seti sunulmuştur; dikkatle bakılınca her biri birer balbal gibidir...



Şekil 2.99. Satranç seti, 12. yüzyıl, Büyük Selçuklu dönemi, Met Museum, New York³⁶¹

Zamanla daha az betimleyici bir üsluba yönelseler de Selçuklular gerek İran, gerek Anadolu'daki sanat yapıtlarında insan dahil olmak üzere figürlere de yer vermeye devam etmiş; hatta hayvan üslubu ve geometrik üslup ile yazılı tasarımları ustalıkla bir araya getirebilmiştir.(2.100 - 2.102).

³⁶¹<http://pinterest.com/pin/90635011221090573>



Şekil 2.100. Kayseri Çifte Medrese'den geometrik ve figüratif süslemeler, 13. yüzyıl³⁶²



Şekil 2.101. Konya'dan geometrik ve figüratif süsleme birlikteliğine örnek, 13.-14. yüzyıl, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul³⁶³

³⁶² <http://www.kayseriden.biz>

³⁶³ Seracettin ŞAHİN, "The Museum of Turkish and Islamic Arts"

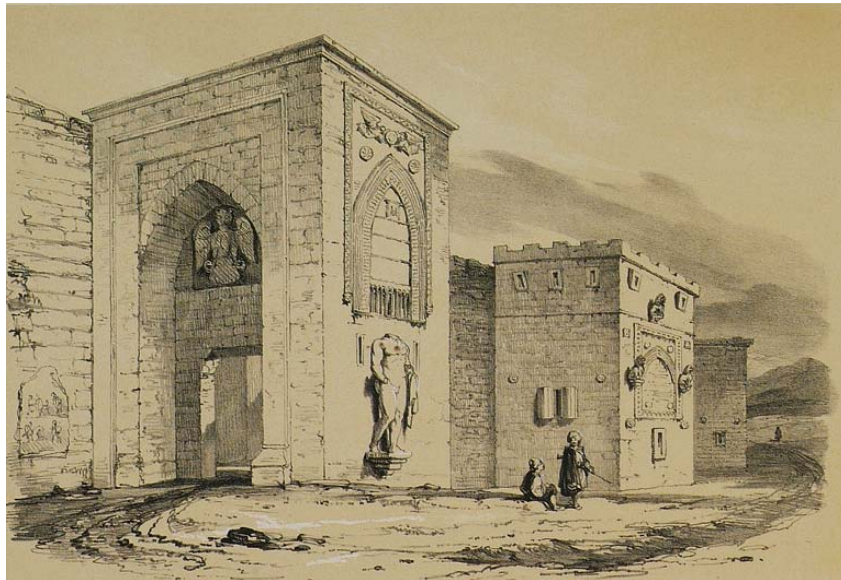


Şekil 2.102. Selçuklu sanatında yazı ve figüratif süsleme birlikteliğine örnek³⁶⁴
13 yüzyıl, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul

Özetle, Selçuklular, sanatlarında gerek Ön ve Orta Asya Şamanist inanç ve geleneklerinin; gerekse Anadolu'ya gelene kadar ve geldikten sonra karşılıklarına çıkan farklı din, görüş, anlayış ve kültürlerin yansımalarına yer vermiş görünmektedir. Kendi çağdaşları kadar öncülleri de olan Türk toplulukları ve diğer topluluklardan etkilenip esinlendikleri, sanat eserlerinden anlaşılmaktadır. Ancak tüm bu esin kaynaklarından anlamlı bir senteze varabildikleri gibi, özgün olmayı da başarabilmişlerdir. İslam dinini en erken benimseyen Türk topluluklarından biri olmalarının ötesinde; Anadolu'ya yayılmasında da rol oynamış olmaları ise, Selçukluların din kadar sanat ve toplumsal gelişim tarihi bakımından da özel olarak değerlendirilmelerini gerektirir. Selçukluların görsel sanatlarında gerçekçi biçimde betimlenmiş insan ve hayvan figürlerine her dönemde ve dinî yapılar dahil, her alanda rastlanması; Osmanlı İmparatorluğu döneminde İslam dinine dayandırılmak istenen imge yasağının dinle ilgili olmayıp, dönemin önde gelenlerinin yorum ve tercihleriyle ilgili olduğunu düşündürmektedir.

³⁶⁴Gürol, SÖZEN – Zeynep SÖZEN, **Anadolu Topraklarında Güzeli Arayış**

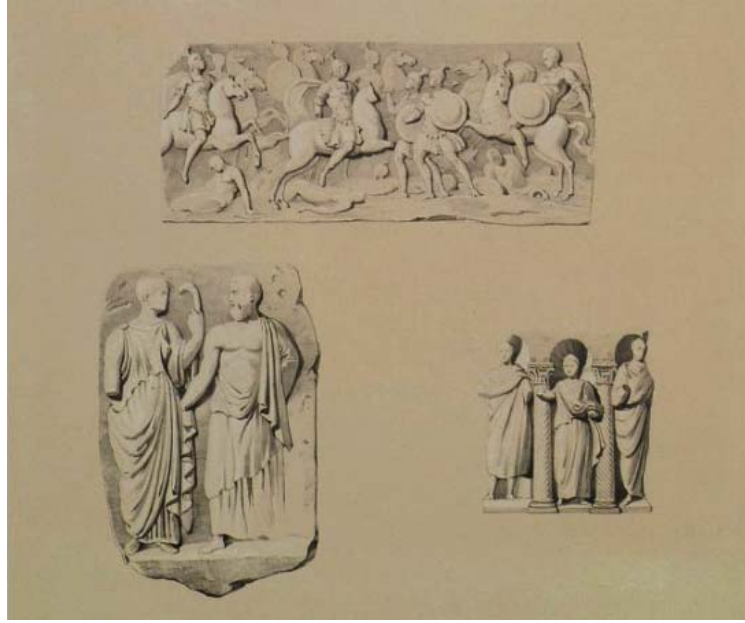
Osmanlıların, Selçukluların figüratif sanat anlayışını kamusal alanlarda sürdürmekten çekinmesi, dini liderlerin dar görüşlülüğü ile ilgili olmuş olabilir; çünkü padişahların desteğiyle serpilerek minyatür sanatında pek çok insan ve hayvan figürü betimlenmiştir. Yine de Osmanlıların Selçuklu kültürünü benimsemesinin önemli etkileri olmuştur. Örneğin, Selçukluların, tıpkı kendilerinden önce Bizanslılar gibi; Anadolu’da buldukları antik eserleri harap etmek yerine, korumayı ve hatta kendi yapılarına dahil etmeyi tercih ettikleri ve Osmanlıların da genelde bu tutumu sürdürdüğü anlaşılmıştır. Scott Redford, bu nedenle Konya’da Alaeddin Keykubat tarafından 13. yüzyıl başında yaptırılan kent duvarlarına pek çok antik heykelin dahil edildiğini ve hatta nü bir Hercules heykelinin dahi kapılardan biri yakınına konduğunu belirtmiştir.³⁶⁵ İnanılması güç gelen bu durum, 19. yüzyıl gezginlerinden Leon de Laborde’nin çizimleriyle belgelenmiştir. Aynı sanatçı, İznik kent duvarları içinde de benzer figüratif kabartmalar olduğunu saptamıştır. (Şekil 2.103-2.104) Bu bulgular konumuz açısından büyük önem taşımaktadır: Ondokuzuncu yüzyılda hala ayakta olan bu eserlerden, özellikle İznik’te olanların daha önce Fatih tarafından da görülmüş olması çok muhtemeldir.



Şekil 2.103. Leon de Laborde, 1838 tarihli kitabında Konya kent duvarlarının görünümü³⁶⁶
Gennadius Kütüphanesi Koleksiyonu, Atina

³⁶⁵ Scott REDFORD, “The Seljuqs of Rum and the Antique”.

³⁶⁶ <http://eng.travelogues.gr/item.php?view=54674>



Şekil 2.104. Leon de Laborde, 1838 tarihli kitabında İznik duvarlarındaki antik eserler³⁶⁷
Gennadius Kütüphanesi Koleksiyonu, Atina

Selçukluların da ataerkil olması, kadınların daha az temsiline neden olmuştur. Bir tahta çıkış sahnesinde muhtemelen şehzade annesi olan kadına bile ancak kenarda, çocukların arkasında yer verilmiştir. (Şekil 2.105)



Şekil 2.105. Tahta çıkma sahnesi gösteren seramik kap; Büyük Selçuklu eseri³⁶⁸
MS 12.-13 yüzyıl; Brooklyn Museum

³⁶⁷<http://eng.travelogues.gr/item.php?view=54573>

³⁶⁸<http://www.brooklynmuseum.org>

Daha nadir de olsa, Selçuklular etkileyici kadın tasvirleri de yapmıştır. (Şekil 2.106) Roma ve Helen sanatından da etkilendiklerini gösteren ilginç bir örnek ise ortada güneşi, etrafındaki 6 madalyonda ay ve gezegenleri simgeleyen şekillerin yer aldığı seramik bir tabak olup; Venüs (al Zuhara) gezegeni, müzik aleti çalan bir kadın olarak betimlenmiştir. (Şekil 2.107)



Şekil 2.106. Sfenks heykeli, Anadolu Selçuklu eseri³⁶⁹
13. yüzyıl, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.



Şekil 2.107. Gökcisimlerinin insan figürleri ile temsil edildiği kase³⁷⁰
Büyük Selçuklu eseri; 12.-13. yüzyıl; Met Museum, New York

³⁶⁹ Bkz (363) ŞAHİN.

³⁷⁰ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.36.4>

Şekil 2.108'deki tabakta ise bir düğün alayı gösterilmekte olup, gelin ortada örtülü olarak tasvir edilmiştir. Tüm figürler birbirine benzer ve Orta Asya'dan beri görülen yuvarlak yüzlü Türk tipindedir.



Şekil 2.108. Gelin alayını gösteren tabak, Büyük Selçuklu eseri, 13. yüzyıl; Met Museum, New York³⁷¹

Şekil 2.109'da bir erkek ve kucağında çocuk tutan kadından oluşan iki seramik heykelcik; Şekil 2.110'da ise bir çifti gösteren bir tabak gösterilmiş olup; Türk-İslam sanat geleneği içinde kadın ve erkeğin sık olmasa da birlikte de tasvir edilebildiğine dair, Selçuklu sanatından verilebilecek örneklerdir.

Ataerkil toplumlarda kadına anne olması halinde daha fazla değer verilmesi, Selçuklu sanatında kadınların kucaklarında bir çocukla betimlenmelerinin tercih edilmesine yol açmış olabilir. (Şekil 2.111) Diğer yandan, bu heykelciklerin hangi maksatla yapıldığı bilinmemektedir. Küçük ve taşınabilecek özellikte olmaları, Anadolu'nun çok tanrılı dinler döneminin koruyucu olduğuna inanılan küçük figürinlerini de çağrıştırmaktadır.

³⁷¹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.247>



Şekil 2.109. Seramik kadın ve erkek figürleri, Büyük Selçuklu, 12.-13. yüzyıl, Met Museum, New York³⁷²



Şekil 2.110. Bir çifti gösteren Selçuklu eseri tabak 12. yüzyıl; Smithsonian Enstitüsü, Washington³⁷³

³⁷² <http://www.newyorksocialdiary.com/node/1907563>

³⁷³ <http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=10192#.UQHUYgyOOTc.pinterest>



Şekil 2.111. Bebekli kadın şeklinde seramik, Büyük Selçuklu eseri
12.-13. yüzyıl; Met Museum, New York³⁷⁴

Selçuklu sanatı, özellikle minyatüleriyle Osmanlı sanatını etkilemiştir. Erkeklerin ve daha az da olsa, kadınların tasvir edildiği minyatürlü el yazmalarının en iyi bilineni “**Varka ile Gülşah**” adlı mesnevi olup; 7. yüzyılda yaşamış bir Arap şairinin hikayesinden türemiş; 11. yüzyılda Ayyuki tarafından Farsça yazılıp, daha sonra kopyaları yapılmıştır. Entrikalarla dolu trajik bir aşk öyküsü olmasının yanı sıra, resimlendirilmiş olmasıyla İslam el yazmaları arasında özgün bir yeri vardır. Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki nüshası 70 yaprak olup, 71 minyatür içerir; 13. yüzyılda yazılıp resimlendiği sanılmaktadır. Şekil 2.112’de bu nüshadan bir minyatür örneği verilmiştir Kadın ve erkek tasvirlerinin genel Türk tiplemesine uyduğu ve yine aralarında belirgin fark olmadığı görülmektedir.

³⁷⁴ <http://www.newyorksocialdiary.com/node/1907563>



Şekil 2.112. Varka ile Gülşah el yazmasından bir minyatür; Anadolu Selçuklu dönemi 13. yüzyıl; Topkapı Sarayı³⁷⁵

Özetle, Selçuklular, Ön ve Orta Asya'ya ait çoktanrılı, Şamanist inanç ve geleneklerden de, karşılaştıkları diğer din ve kültürlerden de esinlenmiştir. Selçukluların 10. yüzyıldan itibaren bağımsızlıklarına dayanak oluşturan İslam dinini benimsedikten sonra da figüratif eserler yapmaya devam etmeleri, İslam dininin kendisinin ikonoklastik karakterde olmadığına işaret etmektedir. Anadolu'ya gelen Selçuklu komutanlarının kurdukları Danişmendli, Saltuklu ve Artuklu beylikleri gibi devletlerin sanatı da insan tasviri içeren ve bazen Bizans etkisini de yansıtan eserleriyle dikkati çeker. (Şekil 2.113-2.118) Özellikle Doğu Anadolu, Suriye ve Irak'ta hüküm sürüp, Mardin'de 15. yüzyıl başına kadar devam eden Artukluların sanatı, insan figürlü eserler bakımından çok zengindir.³⁷⁶ (Şekil 2.116 - 2.118)

³⁷⁵ <https://www.pinterest.com/pin/365002744773727579/>

³⁷⁶ Lorenz KORN, **Court Cultures in the Muslim World**, 385-407.



Şekil 2.113. Figürlü Danişmentoğulları parası; Hicri 558 (1163), Malatya yapımı?³⁷⁷
Bakır dirhem; figürlü taraf Bizans parası benzeri şeklinde; David Collection; Kopenhag

Şekil 2.113'deki Danişmendli Beyliği parasında yer alan, Hazreti Meryem tarafından hükümdara taç giydirilmesi sahnesinin, aynı dönemde Bizans İmparatoru I. Manuel Comnenus için basılmış paradaki imgeyle benzerliği dikkate değerdir. (Şekil 2.114) Bu benzerlik, hem Danişmendli Beyliği'ndeki Hıristiyan tebaanın parayı güvenilir bulmasını sağlamayı amaçlamış; hem de Bizans İmparatoru'nun, Selçuklu İmparatoru Kılıç Arslan'a karşı Danişmendlileri desteklediğini ifade etmiş olabilir.³⁷⁷



Şekil 2.114. Bizans parası; 1143-1180, Manuel I Comnenus için basılmış; Selanik yapımı³⁷⁸
Elektrum aspron traki; American Numismatic Society, New York

³⁷⁷<http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/seljuks-of-rum/coins/c479?print=1>

³⁷⁸<http://numismatics.org/collection/1968.131.382>



Şekil 2.115. Figürlü Saltuklu parası; Hicri 523-563 (1129-1168), Erzurum yapımı?³⁷⁹
Selçuklu Sultanı Mesut bin Muhammed and Saltuklu Beyi bin Ali'nin adlarını taşıyor



Şekil 2.116. Figürlü Artuklu parası³⁸⁰
Dirhem; Nasir al-Din Artuk Arslan adına basılmış; hicri 628 (1230/31) tarihli; Mardin yapımı?



Şekil 2.117. Figürlü zodiak ve yazı taşıyan Artuklu eseri ayna³⁸¹
Bronz döküm, 24 cm, 13. yüzyıl, David Collection, Kopenhag

³⁷⁹ <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=189415>

³⁸⁰ <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=266468>

³⁸¹ <http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/4-1996>



Şekil 2.118. El-Cezeri'nin "Kitab fi mâ rifet el-hiyel el-Hendesiyye" eserinden saat tasarımı³⁸²
Artuklu eseri; minyatür; 30 x 19.7 cm; 1315; Met Museum, New York

Osmanlılar, kendilerinden önce veya aynı sırada Anadolu'ya gelen ya da savaştıkları, Memlükler, Moğollar, İlanlılar ve Timuroğulları gibi diğer Türk ve/veya akraba topluluklardan da etkilenmiştir. (Şekil 2.119- 2.122)



Şekil 2.119. Muhammed ibni İsa ibni Ismail el-Hanefi'nin "Nihayat al-su'l" eserinden minyatür; Memlük eseri; 1371; Add. MS 18866, fol. 113r, British Library, Londra³⁸³

³⁸² <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.23>

³⁸³ <http://a1.typepad.com/6a017ee66ba427970d01b7c7400b49970b-pi>

Özellikle, 1370-1405 arası iktidarda kalan Timur'un figüratif sanatı açıkça desteklediğine; örneğin, Semerkant'taki sarayının duvarlarına, kendisini savaşırken, hediyeler kabul ederken ve avlanırken tasvir eden ve aile üyeleri, cariyeleri ve askerleri gibi kişileri de kapsayan çok sayıda portreyi resmettiğine dair kayıtlar vardır. Kaybolmuş olan Timur dönemi duvar resimleri hakkında fikir sahibi olmak için, minyatürlerin arka planındaki duvar resmi betimlemeleri incelenmiş ve şair Nizami'nin, efsane kahramanı Bahram Gur'un maceralarını anlattığı "Haft Paykar" ("Yedi Portre") adlı eserinin bir örneğinde, saraydaki bir odanın duvarlarında yedi tane prenses resminin olması dikkat çekmiştir. (Şekil 2.120) Timur'un saraylarının böylesi resimlerle bezenmiş olabileceği sanılmaktadır.³⁸⁴



Şekil 2.120. "Bahram Gur, Yedi Portre Salonunda" minyatürü³⁸⁵
Şiraz'da 1410-11'de oluşturulmuş antolojiden; Lizbon, Gulbenkian Vakfı, L.A. 161, fol. 125.

³⁸⁴ Thomas W. LENTZ, "Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting"

³⁸⁵ <http://newgottland.com/2012/09/25/the-hall-of-seven-images/>

Erken Moğol portrelerinden günümüze minyatür şeklinde ulaşanlar olup; Moğol hükümdarını bağdaş kurmuş tasvir etmeleri, kökleri Orta Asya'ya uzanan benzer toplumsal ve sanatsal geleneklere işaret eder. (Şekil 2.121)



Şekil 2.121. Raşid el-Din'in "Cami el Tevarih" eserinden "Cengiz Han'ın Tahta Çıkması"³⁸⁶
Minyatür; 1430; Supp. Persan 1113 Fol 44v; Bibliothèque Nationale, Paris

Osmanlıların etkilenmiş olabilecekleri İlhanlılar da figüratif betimlemeye önem vermiştir. (Şekil 2.122)

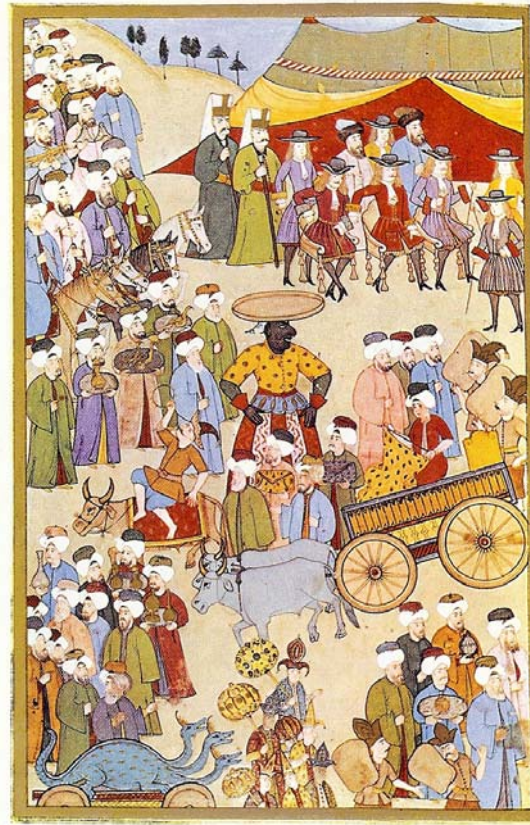


Şekil 2.122. İlhanlı ipek dokuma kumaş örneği³⁸⁷

³⁸⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dschingis_Khan_01.jpg

³⁸⁷ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/IlkhanateSilkCircular.jpg>

Osmanlı İmparatorluğu'nda figüratif betimlemenin kesin olarak yasaklanması söz konusu olmasa da; en fazla minyatür şeklinde yapıp, genelde sadece seçkin bir zümre tarafından görülebilmıştır. Ancak, sanatçıların kamusal alanlarda bile insan ve hayvan betimlemelerine yer verebilmek için özgün yöntemler de geliştirdikleri anlaşılmaya başlanmıştır. Metin And, bu konuya dikkat çeken ilk araştırmacılar arasında olup; minyatürlere belgesel nitelikte örnekler vererek, törenlerde gösterime çıkan ve şeker gibi maddelerden yapılan, bazıları gerçek boyutlu hayvan ve insan figürlerinden söz etmiştir.³⁸⁸ Şekil 2.123'deki örnek 18. yüzyıl başına ait olsa da, bir Osmanlı geleneğini ifade ettiği sanılmaktadır. And; halı, seramik, lamba, havai fişek, mezar taşı, duvar ve cam altı resmi, gölge oyunu kuklası ve taş baskı gibi çok farklı malzemelerle de figürler yapıldığını aktarmıştır.

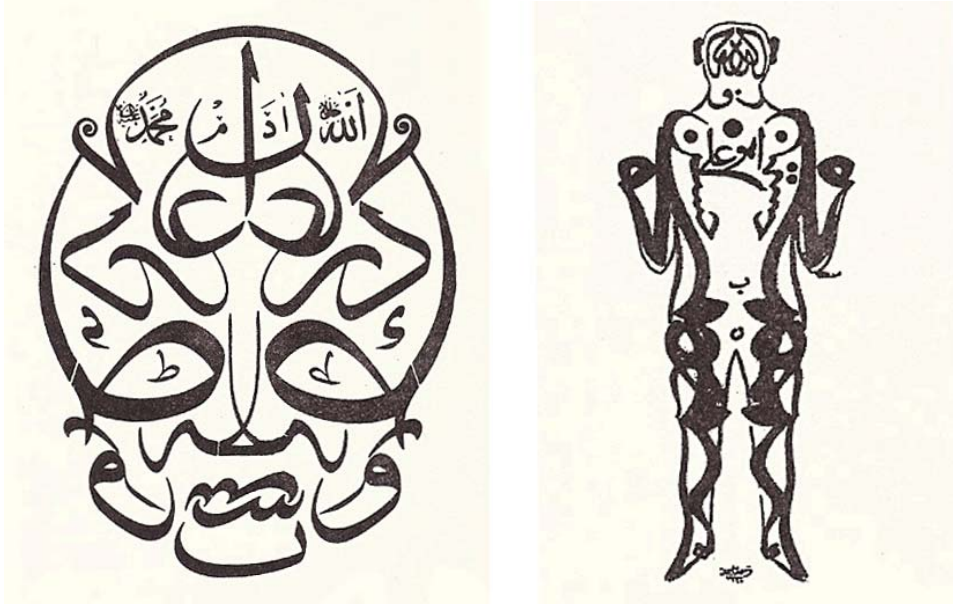


Şekil 2.123. Osmanlı töreninde gösterime çıkan siyah kadın figürünü gösteren minyatür³⁸⁹
Vehbi'nin "Surname"sinden; 1720 civarı, Topkapı Sarayı Müzesi A. 3593.

³⁸⁸ Metin AND, **Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period**, 13-26.

³⁸⁹ Bkz. (388) AND, Plate 88.

Metin And, Osmanlı kaligrafi ustalarının da yazıyla insan ve hayvan figürleri betimlemenin ustaları olduğunu vurgulamıştır. (Şekil 2.124)



Şekil 2.124. Osmanlı kaligrafi sanatçılarının yazıyla figür betimlemelerinden örnekler^{390*}

Metin And, sonuçta, Osmanlı İmparatorluğu için, “Resmi dini yapıya figüratif resim hep kabul edilemez gelse de, pek çok nedenle katı tutum yumuşadı. Türklerin, Persler gibi, İslam öncesi zamanlardan gelen uzun bir temsili sanatlar geleneği vardı ve aralarında, görsel sanatlara eğilim ve yetenek o kadar derine kök salmıştı ki, din adamlarının hoş görmemesine rağmen figüratif tasvire izin verildi” demiştir.^{390**} Ancak, yine de Osmanlıların hem İslamiyet öncesindeki Türk, hem de kendi çağdaşları olan Avrupa topluluklarından daha az figüratif tasvirler yaptıkları inkar edilemez ve genel olarak İslam’ın tasvire bakışının değerlendirilmesini gerektirir.

İslamiyet'te, Hristiyanlıktan, özellikle Katolik mezhebinden farklı olarak, ibadet yerlerinde dinin anlatılması için resimlerden yararlanılmamıştır. Ancak bu İslam’ın bir din olmanın ötesinde, hayatın her alanını kontrol eden bir hukuk ve yaşama sistemi gibi algılanmasıyla da ilgili olup; görsel eserlerle süsleme veya propaganda yapılmasına gerek duyulmamıştır. Bu nedenle, İslam dininin kendi özünde ikonoklastik olup olmadığını tartışmak gerekir.

³⁹⁰ Bkz (388) AND, *: 19; **: 13.

İslam'ın gerçekçi imgelere bakışı nispeten yeni bir araştırma konusudur. Hala bu konudaki en kapsamlı kaynaklardan biri, Thomas Arnold'un 1928 tarihli "Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture" ("İslam'da Resim: Müslüman Kültüründe Görsel Sanatın Yeri") adlı kitabıdır. Arnold, İslam sanatının insanlığın en başarılı sanatsal faaliyetleri arasında sayılmayı hak ettiğini ve en üst ifadesinin mimari olduğunu düşünmüştür. Ancak Müslümanların en fazla kaligrafiye değer verdiğini; hatta 14. yüzyılda, İslam sanatları ve bilimleri hakkında Farsça bir eser olan "Nafa'is al-funun"un yazarı Muhammed Ibn Mahmud al-Amuli'nin, kaligrafiyi, "Tanrı sözünün aktarılması" ile ilişkilendirdiğini aktarmıştır.

Arnold, "Dünyaya hakim olmak isteyen... üç büyük misyoner din – Budizm, Hıristiyanlık, İslam - arasında yalnızca İslam, dinin hizmetkarı olarak görsel sanatın yardımını almayı reddetti" dedikten sonra; yine de ve Makkari'nin "Nafh at-Tib" eserine atıfla, Cordova camisinde Musa'nın asası, Ephesus'un yedi uyuyanı ve Nuh'un kuşunun resimleri olduğunu belirtmiştir. Arnold, ikna etmek ve eğitmek için resimden yararlanmayan İslam'ın, görsel sanatlara düşman tavrının erken dönemden itibaren kendini hissettirdiğini ancak Kuran'da resimlere dair bir yasak olmadığını; sadece, şarap, şans oyunları ve müneccimlik ile birlikte kaçınılması gereken şeyler arasında sayıldığını belirtmiştir. Kimi teologlar bunu sanatı kötülemek için dayanak göstermişse de; Arnold'un da belirttiği gibi, aslında şarap, şans oyunları, fal ve putperestlikle kötü sonlara sürüklenmenin önlenmesi amaçlanmıştır. Arnold da bu nedenle görsel sanatın hor görülme nedeninin başka yerde aranması gerektiğini belirtmiş ve konuyla ilgili daha negatif ifadelerin, Peygamber'in söylediğine inanılan sözlerin, sonradan başkaları tarafından yazılmasından oluşan "Hadisler" içinde yer aldığını açıklamıştır. Arnold, Arapça'da "ressam" anlamına gelen ve Persçe, Türkçe ve Urduca'ya geçen kelimenin "müşavvir" olmasının dahi bu tepkide rol oynayabileceğini çünkü "biçimlendiren, tasarlayan, biçim veren" anlamına geldiğini açıklamıştır.³⁹¹

³⁹¹ Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam*, 1-6.

Thomas Arnold, Hadis yazarlarının, figüratif sanata karşı Hazreti Muhammed'in hissetmediği bir hoşgörüsüzlüğü, onun ağzından çıkmış gibi ifade ettiklerini belirtmiş ve Peygamberin imgelere değil, imgelere tapınılmasına karşı olduğunu örneklerle açıklamıştır. En önemli örnek, Peygamber'in Mekke'yi ele geçirdikten sonra Kabe'deki diğer resimleri sildirdiği halde; Meryem ve İsa resmine dokunulmamasını emretmesi ve bu nedenle söz konusu resmin, 683'de Emeviler tarafından Mekke kuşatıldığında çıkan yangında yok olana kadar korunmuş olmasıdır. Bu tarihi olay için, Arnold, Mekke'nin en eski tarihçesinin yazarı olan Ezraki'yi referans vermiştir. Arnold'un aktardığına göre, daha katı görüşlü olan Buhari bile, üzerinde figürler olan bir perdenin kapıya asılmasına kızan Peygamberin, perdenin kesilip yastık yapılmasına itiraz etmediğini yazmıştır.

Arnold'un, Müslüman yazarlardan aktardığı başka örnekler de İslam'ın ikonoklastik bir anlayışta olmadığını göstermektedir: Ibn Rustah'ın Halife Ömer'in Medine'deki bir camiinin güzel kokması için figürlü bir parfüm kabı kullandığını; Tabari'nin, Peygamberin en yakınındakilerden Sa'd bin Ebu Vakkas'ın, yendiği Sasani kralının sarayında dua ederken duvarlardaki insan ve at resimlerine aldırmaıyıp, yok edilmelerini emretmediğini yazması önemlidir. O halde İslam'a atfedilen imge yasağının kaynağı Kuran değil, sonradan yazılan hadisler olmuştur. Peygamberin eylem ve sözlerinin, kısaca sünnetlerinin yol gösterici kabul edilip, Kuran'ın buyrukları gibi dikkate alınması, İslam'a atfedilen ikonoklastik anlayışın temelini oluşturmuştur. Ancak sünnetlerin anlatıldığı hadislerin, Peygamberin ölümünden çok sonra yazılması; Peygamber'den ziyade, yazarların düşünce ve duygularını yansıtmalarına neden olmuş görünmektedir. Arnold, hadislerin Müslümanlığın ikinci yüzyılında toplanıp yazılmaya ve Ortodoks (Sünni) görüşü biçimlendirmeye başladığını; üçüncü yüzyıldan itibaren Buhari, Muslim ve diğer yazarların oluşturduğu hadis derlemelerinin, son ve otoriter hallerine gelip, İslam yasa kitaplarına girdiğini açıklamıştır.³⁹²

³⁹² Bkz (391) ARNOLD, 6-9; Kabe'de Meryem ve İsa imgesinin korunması için Bkz 7.

Arnold, kanun yazarlarından Nawawî'nin, 13. yüzyılda "Allah'ın yaratıcı gücüne benzerliği ima ettiği için" yaşayan her hangi bir şeyin resminin boyanmasının kesinlikle yasak ve en büyük günahlardan biri olduğunu ve gölgesi olan ile olmayan arasında fark olmadığını yazmasının, sonraki kuşakların Ortodoks görüşünü yansıttığını belirtmiştir.

Figüratif sanata karşı, kendi ifadesiyle "fanatik tutum"un nedeninin Kuran'da olmamasından ötürü Arnold, olası farklı nedenleri tartışmıştır. Yakın Doğu'da İslam'dan önce Helen sanatının gerçekçiliğine karşı başlayan tepkilerden söz edip; İslam'a dönen Yahudilerin, canlıların tasvirine karşı tavır geliştirilmesinde etkili olmuş olabileceğini belirtmiş ve "İslam ve Yahudilik için ortak olan puta tapınmaktan nefret... heykel ve resme şüpheyle yaklaşılmasına neden oldu" demiştir. Ayrıca, teolojik yasağın, Doğu'da sık rastlanan, imgenin temsil edilenin bir nevi eşi olup; zedelenmesinin temsil edilen kişinin ızdırap çekmesi anlamına geleceği şeklindeki batıl inanca saplanmış zihinlerce kolaylıkla kabullenilmiş olabileceğini de öne sürmüştür. Arnold, daha sonra Perslerin resim tarihindeki katkılarından yola çıkan Ernst Kühnel gibi yazarların, Sünni teologların yazdığı hadisleri kabul etmedikleri için Şii'lerin dini engellerin tesirinde kalmadıklarını düşüncelerinin yanlış olduğunu da açıklamış; Şii'lerin kendilerine göre yazdıkları hadislerde de canlıların temsilinin suçlandığını; Şii kanun koyuculardan al Hillî'nin, resimleri yapılması ve satılması yasak nesnelere arasında saydığını belirtmiştir. Arnold, görüşünü desteklemek için, Kuseyr Amra ve Samara'daki saraylarına resim yaptıran Emevi ve Abbasi halifeleri; paralarına antik ve Bizans dönemlerinden ödünç aldıkları baş imgelerini bastıran Anadolu Selçukluları ve Artukluları; İran'ın en önemli resim okulunu oluşturan Behzat'ın patronu olan Timur prensleri ile portre yaptıran Moğol ve Osmanlı hükümdarlarının Sünni olmasına karşılık; sanatı desteklemeyen, Buveyhiler ve Zeydiler gibi Şii krallıkları örnek vermiştir.³⁹³ Şekil 2.125 - 2.128'de sözü geçen Emevi, Abbasi, Selçuklu ve Artuklu sanatından örnekler verilmiştir.

³⁹³ Bkz (391) ARNOLD, 9-13.

Önce Kuseyr Amra'dan söz edelim... Amman yakınlarındaki saray, 1898'de fark edilmiş; 2012'de keşfedilen bir yazıdan, Emevi Halife Velid bin Yezid tarafından yaptırıldığı anlaşılmıştır. Adı geçenin babası olan Halife Yezid II ise, 724 tarihli ikonoklastik fetvasıyla ünlüdür!³⁹⁴ Kabul salonu, hamam ve odalardan oluşan yapıda çok sayıda fresk olması, 1985'de korunmaya değer dünya eserlerinden biri sayılmasını sağlamıştır. En ünlüsü, Emevi hükümdarını Bizans, Sasani, Çin, İspanya ve Habeşistan hükümdarları ile birlikte betimleyen "Altı Kral" adlı eser olan ve kısmen nü figürler de içeren duvar resimlerinin, Bizans kültüründen İslam kültürüne geçişi temsil ettiği düşünülmektedir. Saray, tavanındaki zodiak işaretleriyle ve cennetin bir yarım kürede temsil edilmesinin günümüze ulaşan en eski örneği olmasıyla da önemli görülmekte ve restorasyonu devam etmektedir.³⁹⁵ Şekil 2.125 ve 2.126'da sarayın fresklerinden örnekler yer almaktadır.



Şekil 2.125. Kuseyr Amra Sarayı'ndan "Altı Kral" Freski (detay); 8. yüzyıl, Amman³⁹⁵

³⁹⁴ G.R.D. KING, **Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World**, 213-226.

³⁹⁵ <http://www.wmf.org/project/qusayr-amra> (Photoshopla belirginleştirilmiştir)



Şekil 2.126. Kuseyr Amra Sarayı'ndan bir fresk (detay); 8. yüzyıl, Amman³⁹⁶

Bağdat'ın kuzeyinde kalan Samara ise, Emevi hanedanlığına son vererek iktidara gelip, 8-10. yüzyıllar arasından halifelik yapan Abbasilerin başkenti olmuştur. Kentte çok sayıda saray olup, kalıntılarında figüratif resim ve kabartmalarla süslü oldukları anlaşılmıştır.³⁹⁷ (Şekil 2.127-2.128).



Şekil 2.127. Harem Hamamı'ndan bir fresk (detay); 9. yüzyıl, Samara³⁹⁸

³⁹⁶ <http://www.karakalpak.com/kiymeshek04.html>

³⁹⁷ Eva R. HOFFMAN, “**Between East and West: The Wall Paintings of Samarra...**”

³⁹⁸ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=harem_fragment&retpage=18741



Şekil 2.128. Harem Hamamı'ndan bir duvar kabartma heykeli (detay); 9. yüzyıl, Samarra³⁹⁹

Şekil 2.129 ve 2.130'da Arnold'un değindiği, Antik ve Bizans dönemi eserleri benzeri Artuklu ve Anadolu Selçuklu paralarından örnekler verilmiştir.



Şekil 2.129. Artuklulara ait, Antik tarzda baş tasvirli para (dirhem)⁴⁰⁰
Necmeddin Alpi adına basılmış; H 547-572 (1152-1176); Edgar L. Owen Collection, NJ



Şekil 2.130. Selçuklulara ait baş tasvirli para (dirhem); Halife Mustansır adını taşıyor⁴⁰¹
Giyaseddin Keyhüsrev II için Sivas'ta basılmış; H 639 (1241); şimdiki yeri belirtilmemiş

³⁹⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_Museum_Harem_wall_painting_fragments_1.jpg

⁴⁰⁰ <http://www.edgarlowen.com/artuqid-11246.jpg>

⁴⁰¹ <https://www.forumancientcoins.com/historia/coins/j2/j481.htm>

Thomas Arnold, özetlenen görüşlerinden sonra, "...canlıların resminin yasaklanması bütün Müslüman dünyasında ortak bir teolojik fikirdi ve pratik olarak kabulü, teologların belirli bir zamanda toplumun alışkanlıkları ve zevkleri üzerindeki etkisine bağlıydı" sonucuna varmış; Müslüman hükümdarların, din adamlarının dayattığı kuralları küçümsemesinin pek çok örneği olduğunu; ancak "Tanrı'ya itaat ile hükümdara itaati birbirine bağlamaya eğilimli Müslüman sadakati" nedeniyle, dine sadık olmadığı düşünülen bir hükümdara sadık kalmayabilecekleri için halklarına yansıtmayıp sarayları içinde saklı tutmaya dikkat ettiklerini öne sürmüştür.⁴⁰² Kısaca, Thomas Arnold'a göre; Kuran'da yer almayan görsel imge yasağı, Hazreti Muhammed'in tapınma maksatlı olmadığı sürece imgelere karşı olmadığı gibi, saygı gösterip koruduğunu gösteren eylemlerine rağmen; sonradan Hadis yazarları tarafından Peygambere mal edilen sözlere dayalı olarak, dini otoriteler tarafından geliştirilmiş; bu yasağa Sünni kadar Şii dini otoriteler sahip çıkarken; Şii kadar ve daha da fazla Sünni hükümdarlar kendi saraylarında dikkate almamıştır.

Ancak, Arnold'un açıklamaları, konuyla ilgili yazı ve eserlerin özetlemesinden öteye çok geçmemekte; neden İslam otoritelerinin imge yasağı geliştirme gereği duymuş olabileceklerine, Yahudilerin etkisi ve imgelerle büyü arasında ilişki kuran batıl inançlar dışında, açıklama içermemektedir. Arnold, İslam'ın yayıldığı dönemde hasımlarının da; ele geçirdiği ülkelerde Müslüman olmayı seçenlerin de büyük çoğunluğunun Hıristiyan olduğunu dikkate almamıştır. Oysa ki, tıpkı Hıristiyan otoritelerinin, dinlerinin ilk çıkışı ve yayılması sırasında; Hıristiyanlığın, politeizmden ve özellikle de Yahudilikten daha iyi olduğunu taraftarlarına anlatmak ve kabul ettirmek zorunda olması gibi; Müslüman otoriteler de İslamiyet'in daha iyi bir din olduğunu anlatıp kabul ettirerek, İslam'ı seçenlerin tekrar Hıristiyanlığa dönmesini önlemek istemiş ve bu nedenle dinler arasındaki benzerlikler yerine, farkları vurgulamayı tercih etmiş olabilirler...

⁴⁰² Bkz (391) ARNOLD, 13-19.

İşte tam bu noktada imgeler, dinler arası rekabetin içine çekilmiş; ibadet yerlerini imgelerle süsleyen Hristiyanlara karşı, 'imge yasağı', İslam'ın en önemli farklarından biri gibi ortaya atılmış olabilir. Tüm ırk ve inançlardan İslam dinine dönenlerin kabulü de, Yahudilikle aradaki temel fark olarak gösterilmiş olabilir. Ancak İslam dinî otoritelerinin Yahudilikten çok, Hristiyanlığa karşı mücadele stratejileri üzerinde düşünmüş olmaları daha muhtemeldir; çünkü Yahudiler hem azınlıkta oldukları, hem de misyoner olmadıkları için mücadeleye doğrudan katılmamış gibi görünmektedirler.

İslam otoritelerinin imgelerle ilgili tutumlarını geliştirip, katı kurallara bağladıkları İslamiyet'in üçüncü yüzyılının; başta Avrupa olmak üzere yayılmasının sınırına vardığı zaman olması tesadüf olmasa gerektir. O sırada, topraklarında yaşayan ve yakın zamana kadar çoğu Hristiyan olup, Müslümanlığa dönen tebaanın yeni yöneticilere sadakatini sağlamak için dinler arasındaki farklılıkların vurgulanması önemsenmiş ve en 'gözle görülür' fark olarak, görsel imgelerle ilgili değişik anlayışlar vurgulanmış olabilir. Üç monoteist din, özellikle de Hristiyanlık ve Müslümanlık arasındaki farkların altının çizilmesinin; İslam idareleri için hayati önem taşır hale geldiği ve İslam'a dönenlerin Hristiyanlığa geri dönmemesi için İslam devletlerinin idarelerini güçlendirmek zorunda kaldığı düşünülebilir. Dolayısıyla, İslam ile Hristiyanlık arasındaki farkların vurgulanmasını, sadece dini otoritelerin değil; hükümdarların da gerekli görmüş olması çok muhtemeldir.

Böylece, Peygamber'in putperestliğe son verebilmek için putlara karşı gösterdiği tepki; İslam dinî kurumları, devletleri ve hatta hükümdarlarının varlıklarını sürdürebilmesi uğruna, genel olarak imgelere düşman bir tutuma dönüştürülmüş ve en azından halka karşı öyle bir tutum sergilenmiş olabileceği ortaya çıkmaktadır. Nitekim Osman Şekerci, İslam'ın putperestliğe karşı olmaktan ötürü putlara karşı tavır aldığını açıkladığı kitabında, "...hadislerle yasak edilen tasvirin gerçek sebebine bakmadan bu yasağı olduğu gibi kabul etmiş din bilginleri tasvire karşı koymuştur" demiştir.⁴⁰³

⁴⁰³ Osman ŞEKERCİ, *İslâm'da Resim ve Heykel*, 142.

İslam dininin imgelere değil, ibadet aracı ve özellikle put olarak kullanılmalarına karşı olduğu; çok sonra yazıldıkları için gerçeği ne kadar yansıttıkları tartışılabilir olsa da, yine Hadislerden anlaşılabilir. Peygamberin, eşi Ayşe'nin heykelciklerle oynamasına izin verdiği⁴⁰⁴; rüyasında Ayşe'nin ipeğe yapılmış resmini görüp, Allah'tan kendisine eş gönderildiğini söylediği^{405*} ve figürlü bir kumaşı ibadet ederken göreceği yere asmasına karşı çıksa da yastık yapmasını uygun gördüğü^{405**} yazılmıştır.

Diğer yandan, bir imgenin 'put' sayılması, sadece ne ve nerede olduğu değil; kimin tarafından kullanıldığı ile de ilgili olmuştur. Jamal Elias'ın ifadesiyle, {...idollere saygı gösterilmesi uygulamasıyla ilgili çoğu tartışmada asıl mesele, putperestlik ya da puta tapınma suçlamasının, kişinin kendi grubunun "gerçek" dine inanan ve uygulayanlar olarak, sahtesini uygulayan diğerlerinden ayırt edilmesine hizmet ettiği gerçeğidir.}^{405***} Kısaca, bir grubun, 'ötekiler'in puta tapındıklarını iddia etmesi, daima en etkili karalama stratejilerinden biri olmuştur. İslam otoriteleri de imgelere Hristiyanların verdiği değeri, onları putperestlikle itham ederek, İslam dinini üstün göstermek için dayanak yapıp, imge-karşıtı tavır geliştirmiş olabilirler. Elias'ın putperestlik suçlamasının 'ötekileştirme' ile ilişkili olduğuna dair düşüncesi; Orta Çağ ve Rönesans'ta Petrarch gibi düşünür ve Pius II gibi Papaların Müslümanlara yönelik putperestlik iddialarıyla da desteklenmektedir.⁴⁰⁶ İlginç olan, İslam ibadet yerlerinde dini öyküler anlatan figürlerin hemen hiç olmamasına karşılık; Peygamber'in olduğu düşünülen eşyalara, ayak izi kabul edilen imgelere ve Kabe'ye kutsallık atfedilmiş olmasıdır. Diğer yandan, İslam ikonoklazminin en çok hedef aldığı imgeler arasında Budist ve Hindu heykeller olup; Gazneli Mahmut'un 11. yüzyılda Hindistan'da çok sayıda tapınağı harap edip, elde ettiği kıymetli maden ve taşları götürdüğü⁴⁰⁷ ancak sarayının duvarlarına kendi portrelerini yaptırdığı⁴⁰⁸ kaydedilmiştir.

⁴⁰⁴ Bkz (403) ŞEKERCİ, 56-57.

⁴⁰⁵ Jamal J. ELIAS, *Aisha's Cushion*, *. 12-13; **: 1,13; ***: 53.

⁴⁰⁶ Nancy BISAHA, *Creating East and West*, 20, 135, 150.

⁴⁰⁷ John KEAY, *India: A History*, 205-210;

⁴⁰⁸ V. LUKONIN – A. IVANOV, *The Lost Treasure of Persian Art*, 61-62.

Gazneli Mahmut'un, İbni Sina'nın bulunabilmesi için kendisini tanıyan bir ressamı çizdirdiği portresinin kırk kopyasını komşu hükümdarlara gönderip, resminden tanınıp gönderilmesini istediği de kayda geçmiştir.⁴⁰⁹ Daha da önce, 10. yüzyılda Pers Kral ve Kraliçelerinin portrelerini içeren bir el yazması olup, Emevi Halifesi tarafından Arapça'ya tercüme ettirildiğine dair kayıtlar vardır.⁴¹⁰ David T. Rice, İslami resimle ilgili derlemesinde, İslamiyet'in ilk yüzyılında yapılan Şam Ulu Camii'ndeki figüratif betimlemelere dikkat çekmiş ve "...ayrıntılılarına gösterilen dikkat bir Bizans İmparatorunun himayesi altında yapılan bir kiliseye lütfettiği kadar fazlaydı" demiştir.⁴¹¹ Söz konusu camiden bir görünüm Şekil 2.131'de sunulmuştur.



Şekil 2.131. Şam Ulu Camii mozaiklerinden görünüm; 706-715 arası yapılmış⁴¹²

Sarwat Okasha da, "genel inancın tersine, figüratif temsilin yasaklanması... Kuran öğretisinin ve hatta erken İslam'ın bir parçasını oluşturmamıştır... ancak cami ve Kuran'ın tamamen dinsel alanında, küçük istisnalar dışında, figüratif sanatın yeri yoktu" demiştir.⁴¹³ İlk halifelerden Abdülmelik zamanında belki de kendisini tasvir eden figürlü para basılması da İslam'ın özünde ikonoklastik olmadığını göstermektedir. (Şekil 2.132)

⁴⁰⁹ Bkz (391) ARNOLD, 127.

⁴¹⁰ Eva BAER, "The Human Figure in Early Islamic art", 32.

⁴¹¹ David T. RICE, *Islamic Painting: A Survey*, 12

⁴¹² <https://www.flickr.com/photos/36338186@N05/4160505965/in/photostream/>

⁴¹³ Sarwat OKASHA, *The Muslim Painter and the Divine*, 32.



Şekil 2.132. “Ayakta duran Halife figürlü altın dinar”⁴¹⁴
Halife Abdülmelik zamanı; H 76, 695/96; Suriye’de basılmış? British Museum, Londra

Eldeki veriler, İslam dini açısından asıl sorunun imge olmadığını; imgelerle ilgili anlayışın, putlara karşı olmayı sahiplenmenin yansıması olduğunu düşündürmektedir. Nitekim, Kabe Müslümanların eline geçince, içi ve çevresindeki putlar yıkılırken, İbrahim’in kurban ettiği koça ait olduğuna inanılan boynuzların kutsal sayılıp saklandığı yazılmış⁴¹⁵; İslam’ın putlara karşı olduğunu vurgulayan figürlü imgeler yaptırılmıştır.⁴¹⁶ (Şekil 2.133)



Şekil 2.133. Biruni’nin “Kitab el-Âsâr il-bâkiye ‘an il-kurûn il-Hâliye” eserinin kopyasındaki “İbrahim Putları Yıkarken” minyatürü⁴¹⁷; kağıt üzeri boya; 1307-1308; yapım yeri? Edinburgh University Library

⁴¹⁴ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/g/gold_dinar_with_a_standing_cal.aspx

⁴¹⁵ G.R.D. KING, “The Paintings of the Preislamic Ka’ba”, 219.

⁴¹⁶ David J. ROXBURGH, “Concepts of the Portrait in the Islamic Lands...”, 119-120.

⁴¹⁷ <https://www.pinterest.com/pin/511932682613947920/>

Böylece, Müslüman din ve devlet otoritelerinin, imgelerin Allah ile eşdeğer sayılmamasını yeterli görmeyip; başka bir dinle ilişkilendirilebilir kapsamlarda yer almamalarını da önemseydiği; Hıristiyanlık başta olmak üzere başka bir dine dönüş olasılığına karşı önlem olarak, imgelerle putperestlik arasında bağlantı olduğunu iddia edip, İslam kurumlarının hakimiyetini pekiştirmek için imge düşmanı tavrı aldıkları ortaya çıkmaktadır. Ancak İslam hükümdarlarının neredeyse tümü, özel yaşantılarında figüratif sanatları hoş görmekle kalmayıp, özellikle teşvik etmiştir. Ama din, devletin temel dayanağı ve varlık sebebi olduğu ve farklı dinlerin tehdidi hissedildiği sürece, gerçekçi tarzdaki imgeler, hükümdar saraylarının içinde hapis kalmış görünmektedir.

İkonoklazmin, Bizans İmparatorluğu'nda ilk kez Müslüman Araplara karşı mücadele sırasında ortaya çıkması ve sonra Avrupa'da Reform hareketleri sırasında hortlaması da önemlidir. Hıristiyanlar da ikonoklazmden stratejik silah olarak yararlanmış; ilkinde Bizans hükümdarı, tebaası arasında taraftar toplayan İslam'a karşı putperest olmadığını kanıtlamak; ikincisinde, Katolik kilise karşıtları, inançlarının üstünlüğünü vurgulamak için imgelere düşman tavrı almıştır. Şekil 2.134, Avrupa ikonoklazmine örnektir.



Şekil 2.134. Avrupa ikonoklazmine örnek: Utrecht St. Martin Katedrali Altarı⁴¹⁸
16. yüzyıl Reform hareketleri sırasında ulaşılabilen bütün yüzler harap edilmiştir

⁴¹⁸ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:UtrechtIconoclasm.jpg>

Bu bulgular, ikonoklazmin asıl kaynağının, uygulayan hangi dinden olursa olsun; imgelere değil, imgelerle ilişkili kabul edilen 'öteki'lere karşı düşmanlık olduğunu düşündürmektedir. Sorun, imgeler değil; imgelerle ve imgelerle ilgili tutumla ne anlatılmak istendiği konusundaki farklar olmuştur. Din devletlerinde, iktidar grubu farklılıkları hoş görebildiği ve kendini tehdit altında hissetmediği ölçüde; imgeleri de hoş görmekle kalmayıp, desteklemiştir. Kısaca ikonoklazm, hemen daima, imgeler bahane edilerek 'öteki'lerle savaşılmalarının aracı olmuş görünmektedir. Hristiyan ve Müslüman ikonoklazmi birlikte incelendiğinde; iki din arasında pek çok benzerlik varken farklılıklara odaklanılmasının, özellikle din temelli devlet yapılarının yerleştirilmek veya kuvvetlendirilmek istendiği anlarda arttığı ve 'öteki'ler ne kadar düşman görülürse, onlarla ilgili imgelere ve/veya imge anlayışına da o kadar düşmanlık gösterildiği ortaya çıkmaktadır. Nitekim Oleg Grabar da, "Dini imgelere karşı Müslüman muhalefetinin, Hristiyanlık'ta imgelerin büyük önemi ile ilgili olduğu da öne sürülebilir ve aslında Müslümanların yarışamadıkları bir din değiştirme ve eğitime yöntemine karşı tepkisine bakıyor olabiliriz" demiştir.⁴¹⁹ Manicilik dinine ait eserlerin Müslüman Arap idareler tarafından yok edilmesi de, Mani taraftarlarının artışa geçtiği 10. yüzyılda olmuş ve kendilerine zulmedilmesine eşlik etmiştir.⁴²⁰ Aynı şekilde, Avrupa'da İslam eserlerine karşı ikonoklazmin doruğa vardığı zaman, İspanya'da Katolik idarenin yeniden tesis edilmeye çalışıldığı 15. yüzyıl olup, Müslümanlara yapılan zulme eşlik etmiştir.⁴²¹

İslam dininin özünde ikonoklastik olmadığına belki de en iyi kanıtı Hazreti Muhammed tasvirleri olup; uzun bir geçmişe sahiptir. Christiane Gruber, bu tasvirlerin "gerçeğe benzer" ("veristic"), "ışıklı" ("luminous") ve "yazılı" ("inscribed") şeklinde üçe ayrılabilceğini; İslam dininin anlatılmasının gerekli görüldüğü 13.-14. yüzyılların gerçeği andıran betimlemelerine karşın, giderek daha soyut ve yazılı betimlemelerin öne çıktığını açıklamıştır.⁴²²

⁴¹⁹ Oleg GRABAR, *Late Antique and Medieval Art...*, 147-184, alıntı için Bkz 180-181.

⁴²⁰ Bkz (391) ARNOLD, 61-62.

⁴²¹ James MINAHAN, *One Europe, Many Nations*, 44.

⁴²² Christiane GRUBER; "**Between Logos (Kalima) and Light (Nūr)...**"

Şekil 2.135’de; Peygamber’in yağmurdan zedelenen Kabe’deki Siyah Taş’ı kimin yerine koyacağı konusundaki tartışmayı, dört kabilenin de birlikte kaldırabilmesi için bir halının üzerine yerleştirerek çözmesi resmedilmiştir.⁴²³



Şekil 2.135. “Muhammed Kabe’de Siyah Taş’ı Yerine Yerleştirirken”⁴²⁴
Rashid ad-Din’in “Jami at-Tawarikh” eserinden bir minyatür; Edinburgh Üniversitesi
Arapça Ms No. 20; Hicri 710 / Miladi 1310-1311 tarihli.

İslam dininin ne kadar ikonoklastik olduğunu; daha doğrusu, olmadığını; asıl sorunun, imgenin neyi içerdiği, neyi ifade ettiği, kimin tarafından ve ne amaçla kullanıldığı olduğunu, yine Peygamber’i betimleyen bir imge ile açıklayarak sözü bitirelim. Christiane Gruber’in, Charlie Hebdo saldırısından sonra İslam’da Peygamber tasvirlerinin yasak olup olmadığı konusunda başlayan tartışmayla ilgili olarak yazdığı, “How the Ban on Images of Muhammad Came to Be” (“Muhammed İmgeleriyle İlgili Yasak Nasıl Ortaya Çıktı”) başlıklı makalesinde dikkat çektiği imge, Amerikan Yüksek Mahkemesi duvarında yer almakta olup; Hazreti Muhammed’i tarihin büyük kanun koyucuları arasında temsil eden bir kabartma heykeldir.⁴²⁵ (Şekil 2.136)

⁴²³ Bkz (391) ARNOLD, XV, 93-94.

⁴²⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mohammed_kaaba_1315.jpg

⁴²⁵ Bkz (10) GRUBER.



Şekil 2.136. Adolph Weinman tasarımı duvar kabartması genel görünümü (üstte) Hz. Muhammed temsili (altta; detay); 1935; Amerikan Yüksek Mahkemesi; Washington⁴²⁶

⁴²⁶ Bkz (10) GRUBER.

Christiane Gruber, 1997'de Amerikan-İslam İlişkileri Konseyi'nin Amerikan Adalet Bakanı'ndan, söz konusu imgenin kaldırılmasını istediğini ancak Yüksek Mahkeme binasına zarar vermenin yasaya aykırı olduğu gerekçesiyle reddedildiğini; 2000 yılında ise Kuzey Amerika İslamî Fıkıh Konseyi Başkanı ve Suudi Arabistan'da hukuk profesörü olan Taha Jaber el-Alwani'nin, eseri övüp, ortadan kaldırılması gerekmediğini bildiren bir fetva yayınladığını açıklamıştır. Gruber'in aktardığına göre; el-Alwani, önce geleneksel İslam hukuku tartışmaları yardımıyla İslam'da imgelere karşı kesin yasaklar olmadığını ortaya koyduktan sonra; "Yüksek Mahkeme Salonu'nda gördüğüm, Amerikan Müslümanlarından takdir ve şükran dışında bir şey gerektirmemektedir. Bu, Amerika'nın en yüksek mahkemesinin mimarı ve diğer mimari karar-verenlerinin, İslam'a karşı pozitif bir jestidir. Allah'ın izniyle, bu ülkede İslam ve Müslümanları saran talihsiz yanlış bilgilendirmeyi azaltmaya yardım edecektir" demiştir. Gruber, el-Alwani'nin açıklamasından da hareketle, yazısını şöyle bitirmiştir: {Daha önce...aralarında ünlü Sünni aydınlar da olan İslamî Hukuk alimleri, Muhammed'in temsilcileri dahil olmak üzere imgeleri, kesin olarak yasaklamamıştır. Demek ki Peygamber tasvirleri üzerinde, uzun süredir ve değişmez özellikte bir "yasak" olduğu fikri, kitlesel medyanın kolaylaştırdığı, hakaret eden karikatürlerin hızlandırdığı ve Suudi petrodollarının sismik etkisiyle dünyanın her yerine yaydığı, çağdaş bir icattan başka bir şey değildir. }⁴²⁷ Doğru söze ne denebilir?

Bir sonraki bölüme, Fatih'in öyküsüne geçmeden, "Türk-İslam-Osmanlı Sanatında Portre" başlıklı bu bölümde, Osmanlı sanatına değinilmemesini açıklamak gerekir. Bunun nedeni; 15. yüzyılda doruğa ulaşan İran ve Moğol minyatür sanatına kıyasla, Osmanlıların geride kalması ve Osmanlı resminin temellerinin Fatih'in zamanında atılmasıdır. Julian Raby, Fatih'in yönetiminden önceye ait tek resimli kitabın, 1416'da Amasya'da yazılan Ahmedî'nin İskendername'si olup, halen Fransa'da bulunduğunu belirtmiştir.⁴²⁸ Dolayısıyla, portre, Osmanlı'da Fatih ile başlamıştır...

⁴²⁷ Bkz (10) GRUBER.

⁴²⁸ Julian RABY, **El Gran Turco: Mehmed the Conqueror...**, 149-150.

2.5. Fatih Sultan Mehmet'in Hayatı, Kişiliği ve Eserleri

**“...Kimse aradığım yollarda
Kimsesizlik kimsem oldu
...Kimse aradığım yollar
Kimsesiz kimselerle doldu”
Avnî⁴²⁹**

Hayattayken düşmanları kadar en yakınındakilerin de yüreklerine korku salan; gazabından ne kardeşi, ne veziri kurtulabilen Fatih Sultan Mehmet'in Avnî mahlasıyla yazdığı şiirler, bir an için bambaşka bir Mehmet'i görmemizi sağlayan bir kapı aralar: Duyarlı, yalnız, kimsesiz bir adam... O'nun öyküsü, sonunu getirdiği Bizans İmparatorluğu ve yeniden yarattığı Bizans başkenti Constantinopolis ile iç içedir. Ama tıpkı Constantinopolis'in öyküsünün, kurucusu I. Constantine'den çok önce, Roma devletinin ilk kuruluşuyla başlaması gibi; II. Mehmet'in öyküsü de kendi doğumundan çok önce, Osmanoğullarının tarih sahnesine çıkmasıyla başlar. Osmanoğulları ise Türk-İslam uygarlıklarından etkilenmekle birlikte; neredeyse ilk anlarından itibaren Bizans ile etkileşerek, Bizans'a göre duruş alarak ve Bizans karşısında güçlenerek varlık bulmuştur. Bu nedenle daha önce Bizans'ın öyküsü özetlenmiştir. Şimdi ise, sıra, bir diğer hazin öyküye; zamanının en korkulan hükümdarının kendini kimsesiz hissetmesiyle son bulan öyküsüne sıra gelmiştir... Osmanoğulları ile söze girelim...

Önce bir hatırlatma: Bizans İmparatorluğu'nu sonlandıran Fatih olsa da, çok daha önce olan bir olay, Selçukluların 1071'deki Malazgirt zaferi, Bizans'ın Anadolu'daki topraklarını kaybetmesindeki en önemli etkenlerden biri olmuş ve Türklerin Anadolu'ya yayılmasının önünü açmıştır.

⁴²⁹http://img.antoloji.com/i/sair/pdf/9/avn%EE_fatih_sultan_mehmet__7159_80786.pdf
http://img.antoloji.com/i/sair/pdf/9/avn%EE_fatih_sultan_mehmet__7159_80786.pdf

Bizans için 1071, öncesi ve sonrasıyla kritik bir yıl olmuştur. Bu dönemi George Ostrogorsky şöyle anlatır: “General Romanus Diogenes... 1068’de İmparator olarak tanınır... Hemen Selçuklulara karşı mücadeleyi üstlenir ancak dağılma çok ilerlemiştir ve... sinsi entrikalarla baltalanır. Romanus... çoğu yabancı paralı askerlerden oluşan bir ordu toplar... ve ilk iki seferi biraz başarılı olur ancak üçüncüsü... yıkıcı bir yenilgiyle sonuçlanır. Malazgirt’te... 1071’de sayıca üstün ancak... disiplinsiz Bizans ordusu, Alp Arslan’ın kuvvetleri tarafından yok edilir ve İmparator esir alınır. Romanus esirken Selçuklularla... anlaşma imzalar ancak bu arada tahttan indirilmiştir... iç savaş çıkar... Romanus kör edilir... ve kısa süre sonra ölür. Malazgirt’teki yenilgiyi korkunç bir trajediye dönüştüren aslında bu dehşet verici sonsözdür çünkü... anlaşma geçersiz olmuştur... Her şey tam bir kaos içindedir... Kudretli Türk sultanı karşısında, Constantinopolis’te... acınası bir kukla vardır; saray entrikacıları ve çok konuşan bilgilerle etrafı sarılı, zihinsel ve fiziksel olarak vaktinden önce yaşlanmış, içine kapalı bir kitap kurdu. Küçük Asya için umut yoktur. Selçuklulara yol açıktır ve ilerlemelerini durduracak ne istek ne de kuvvet yoktur. Yıkılma, Bizans dünyasının iki ucunda aynı anda olur... aynı yıl Bizans’ın İtalya’daki topraklarının Normanlar tarafından zaptı tamamlanır... hükümet [Papa’dan] yardım ister ve böylece papalığın Roma’nın egemenliği altında kiliseleri birleştirme gayretini kolaylaştırır... Aynı sırada Bizans’ın Balkanlardaki otoritesi sarsılır... Dış sorunlara ek olarak ciddi bir ekonomik kriz gelişir... isyanlar kaçınılmaz hale gelir.”⁴³⁰

Paniğe kapılan Bizans’ın yardım isteği üzerine Papa II. Urban, 1095’de ilk Haçlı Seferi çağrısını yapar. Görünürde Bizans’a yardım ve kutsal sayılan Kudüs’ün geri kazanılması için başlatılan Haçlı Seferleri, Paul Johnson’un ifadesiyle, “misyoner girişimler değil, fetih savaşları ve sömürgeleştirmeye dair ilkel deneylerdir”⁴³¹ ve başlangıçta Bizans’ın Anadolu’nun bir kısmını yeniden ele geçirmesini sağlasalar da, asıl hedefleri ekonomik ve politik güç dengelerini Latin/Katolik ülkeler lehine değiştirmek olacaktır.

⁴³⁰ Bkz (247) OSTROGORSKY, 344-347.

⁴³¹ Bkz (174) JOHNSON, 241.

Nitekim Papalık orduları bu süreç içinde Haçlı Eyaletleri gibi yeni bir hükümlanlık kurmuştur. Üstelik seferlerin hemen hepsinde, Bizans dahil orduların geçtiği tüm ülkeler ciddi zarar görmüştür. İlk Haçlı Seferi sırasında Bizans İmparatorunun, İznik'in yöneticileriyle gizlice anlaşıp kentin yağmalanmasını engellediği iddiası,⁴³² müzmin Latin-Bizans düşmanlığını derinleştirir; bu düşmanlık, 4. Haçlı Seferi'nde Constantinopolis'in harap edilmesine kadar varacaktır. Kısaca, Haçlı ordularının talan, yıkım ve vahşeti, Müslümanlarla sınırlı kalmamıştır. Bu durum, daha sonra aynı bölgelerde Türk ve Müslüman idaresinin kabulünü kolaylaştırmakla kalmamış; çağımıza kadar izleri süren Hıristiyan-Müslüman düşmanlığını perçinleyen en önemli etkenlerden biri olmuştur. Thomas Asbridge'in, 1099'de Kudüs'ün alınmasıyla sonuçlanan ilk Haçlı seferi hakkında, dönemin Batılı yazarlarının ifadelerinden hareketle söyledikleri, bu gerçeğin anlaşılmasını kolaylaştırabilir: "Kudüs'ün yağmalanması sadece tüyler ürpertici bir vahşetle karakterize değildi. ...şiddetin ortasında şövalyelerin akli hemen ganimete yöneldi. Kudüs'ün 15 Temmuz 1099'daki düşüşü, Kutsal Şehir'i kanla yıkanmış bıraktı, sokakları parçalanmış cesetlerle dolu, havası ölümün bozuşmuş kokusuyla ağırlaşmış. Katliam o kadar büyüktü ki yaz ortası güneşinde çürümeye bırakılmış cesetlerin fazlalığı, Latinleri hastalıktan boğmakla tehdit ediyordu. 'Ölü Müslümanlar kapıların önüne çekildi ve evler kadar büyük tepeler halinde yığıldı. Böyle bir pagan katliamı görülmüş ya da duyulmuş değildir çünkü piramitler gibi yığınlar halinde yakıldılar ve Tanrı'dan başkası orada kaç kişi olduğunu bilemez'. ...Yeni Kudüs Patriki... dini intoleransa özellikle yatkındı... Ermeniler, Koptikler, Jakobitler, Nestorianlar gibi... Doğulu Hıristiyanlar, kısa sürede Müslümanların idaresi altındayken 'özgür bırakılmış' bir Kudüs'ten daha iyi durumda olmuş olduklarını acı bir şekilde keşfettiler."⁴³³ Edward Peters ise, I. Haçlı Seferine katılanların aç kalınca öldürdükleri kişileri yemeye kadar varan davranışlarını açıklayan tarihi kayıtlardan alıntı yapmıştır.⁴³⁴

⁴³² John M. RIDDLE, **A History of the Middle Ages**, 277.

⁴³³ Thomas ASBRIDGE, **The First Crusade**, 317, 320, 322.

⁴³⁴ Edward PETERS, Ed., **The First Crusade**, 84.

Gerçi Niall Christie, Müslüman yazarların Haçlıların kurbanlarını yemelerinden bahsetmediklerini bildirmiş ve bilmemelerine yorumlamıştır.⁴³⁵ Neredeyse sağ kalan kimse olmaması, tüm olanların bilinmemesine neden olmuş olabilir. Ancak Haçlı ordularının geçtikleri yerlerdeki eylemleri, Müslüman olan ve olmayan halkın toplumsal hafızasından silinmemiş ve Müslüman-Hıristiyan karşıtlığının kökleşmesine katkıda bulunmuştur. Paul Johnson, bu seyri şöyle özetlemiştir: “Başından itibaren... Haçlı Seferleri dinle ilgili olduğu kadar ırkla... ilgili olmuştur... Özellikle Yahudiler nefrete layık bulunmuştur: Romalıların ilk Hıristiyanlara kıymasına yardım ettiklerine ve İslamî fetihleri desteklediklerine inanılmıştır. Yahudi toplumlar terörize edilmiş... ve güruh bazen açıkça katliama girişmiştir. Büyük çoğunluk Balkanlar ve Anadolu’dan geçmiştir. Müslümanlarla Hıristiyanlar arasında ayırım yapmamış gibidirler. Böylece İznik çevresinde... çok sayıda Latin olmayan Hıristiyan katledilmiştir. Koyu tenli kişiler ve hatta kıyafeti... farklı olanlar tehlikeye girmiştir. Kudüs’ün düşmesini... Müslüman ve Hıristiyanların uzun süreli iğrenç katliamı izlemiştir. Bu olay, Haçlılara karşı İslamî tutumun sertleşmesinde kritik rol oynamıştır... Caesarea 1101’de alındığında birliklere... talan izni verilmiş... Müslümanlar Ulu Camii’de öldürülmüştür, benzer bir katliam Beyrut’ta olmuştur. Böyle olaylar... Haçlı Seferleri’ne damgasını vurmuştur. Mısır’da 1168’de... katliamlar olmuş... ölenlerin arasında çok sayıda Koptik Hıristiyan yer almış; sonucu, her dinden ve (her ırktan) Mısırlıyı Haçlılara karşı birleştirmek olmuştur. Tabii Haçlı nefreti, en çok Müslümanlara yönelmiştir... Ancak baştan itibaren Haçlılar, Bizanslılardan da... nefret etmeyi öğrenmiş ve sonunda 1204’de Constantinopolis’e saldırıp ‘Tanrı, Papa ve İmparator onuruna’ ele geçirmiştir... Uluslararası haçlı seferlerinin sonuncusu,⁴³⁶ 1365’de çoğunlukla Hıristiyan olan İskenderiye kentinin anlamsız talanı ile kendini tüketmiştir: Müslümanlar ve Yahudilerin yanı sıra yerli Hıristiyanlar da katledilmiştir...

⁴³⁵ Niall CHRISTIE, **Muslims and Crusaders**, 19.

⁴³⁶ Haçlı Seferleri bu tarihte bitmemiş ancak geniş çaplı katılım olmamıştır. Papalığın Haçlı Seferi düzenleme gayretleri, 1517’de Yavuz Sultan Selim’e karşı X. Leo’nun çağrısına kadar devam edecektir; Bkz: Keneth M. SETTON, **The Papacy and the Levant**, Vol III, 172-197.

Haçlıların ırkçılığı, yabancı kültürün herhangi bir işaretine karşı gösterilmiştir. Tripoli düştüğünde... 1109'da İslam dünyasının en mükemmeli olan Banu Ammar Kütüphanesi yok edilmiştir. Genel olarak Haçlı Seferleri'nin etkisi, İslam'ın entelektüel kapsamını baltalamak... ve Müslümanları çok daha az hoşgörülü yapmak olmuştur: Haçlı Seferleri İslam'ı fanatik bir duruşa taşlaştırmıştır.⁴³⁷ Bu noktada, bizzat kendi kaynaklarının da açıkladığı üzere, Araplar tarafından Müslümanlığın yayılmasının da savaş ve şiddet içerdiğini⁴³⁸ ve Avrupalılarla Arapların ilk karşılaşmasının da askeri nitelikte olduğunu⁴³⁹ da hatırlamak gerekir. Ancak Batılı ve Doğulu kaynaklar, Müslüman Arap ve Türklerin özellikle Hristiyanları hedef almadığını; Müslümanlığa dönerek veya haraç vererek hükümleri altına girmeyi kabul edenlere şiddet uygulamaktansa buyrukları haline getirmeyi tercih ettiklerini belirtmektedir.⁴⁴⁰ Haçlı Seferleri, Asya ve Afrika toplumlarının Avrupalı Hristiyanları 'düşman' olarak algılamasında büyük önem taşımıştır. Dinin, siyasi bir güç odağına dönüşmesinin dikkat çekici bir örneği olan Haçlı Seferleri; Arap ve Türk fetihlerine karşı gelişmeye başlamışsa da, şiddetleriyle karşıt örgütlenmelerin ortaya çıkışını kolaylaştırmıştır. Dayanakları, Hristiyan düşünür Augustine'in "haklı savaş" kavramı olmuştur. Augustine, vasıflı bir yetkili tarafından meşru biçimde duyurulan bir 'haklı neden' uğruna, 'doğru niyet' ile hareket eden Hristiyanların şiddetinin dine aykırı olmadığını savunmuştur.⁴⁴¹ Haçlı Seferleri sırasında, iki ögenin daha kabulüyle, "kutsal savaş" kavramı geliştirilmiştir: İlki, şiddetin tek başına 'kötü' olmadığı; ikincisi, İsa'nın dileklerinin politik düzenle ilgili olduğudur. Böylece, hastasını iyileştirmek için uzvunu kesen cerrah durumundaki gibi; haklı bir nedenin, şiddeti kötü olmaktan çıkardığı kabul edilmiş; İsa adına Papalar ve diğer kilise görevlilerinin yönettiği evrensel bir Hristiyan devletini kurmak için Haçlı Seferlerinin haklı ve gerekli kutsal savaşlar olduğu savunulmuştur.⁴⁴²

⁴³⁷ Bkz (174) JOHNSON, 245-247.

⁴³⁸ Robert G. HOYLAND, *In God's Path*.

⁴³⁹ Paul COBB, *The Race for Paradise: An Islamic History of the Crusades*, 16.

⁴⁴⁰ Ira M. LAPIDUS, *Islamic Societies to the Nineteenth Century*.

⁴⁴¹ John M. MATTOX, *St Augustine and the Theory of Just War*, 44-91.

⁴⁴² Jonathan RILEY-SMITH, *The Crusades: A History*, XXX.

Haçlı Seferleri, her etkinin karşıt tepkisini yaratması gibi, orduların geçtiği topraklarda yaşayan halkta giderek artan ‘Hıristiyan tehdidi’ algısına yol açmıştır. Bu algı, sadece Müslümanlarda değil; Haçlı ordularının gazabına uğrayan, Museviler gibi diğer din mensupları ve Katolik olmayan Hıristiyanlarda da gelişmiş ve Türk-İslam fetihlerini kolaylaştıran bir etken olmuştur. Fatih Sultan Mehmet’in hayatı ve eylemleri de, Haçlı Seferlerinin Anadolu’nun hafıza ve bilinçaltına kazıdığı korku ve düşmanlıktan ayrı düşünülemez; üstelik o seferler Osmanoğullarının tarihinin başında itibaren atalarının öyküsünün bir parçası olmuşken... Osmanoğullarının öyküsü ise, Selçukluların hem başarıları hem de başarısızlıklarından etkilendiği için, şimdi Selçuklular üzerinde kısaca durulacaktır.

Selçukluların tarihi, iki ana başlık altında incelenir. İlki, “Büyük” ya da “İran Selçuklu Devleti” dönemi olup, 1038-1157 arasını kapsar. Selçukluların ilk devletlerini bugünkü İran’da kurmaları ve Fars uygarlığının yazısı gibi pek çok kültürel öğesini benimsemelerinden ötürü bu adlandırma yapılmıştır. Büyük Selçuklu Devleti, Gazneliler (977-1186) ve Karahanlılar (992-1212) sonrası kurulan üçüncü Türk-İslam devletidir. Kurucusu, Hazar denizi çevresindeki Oğuz Yabgu Devleti’nde bir komutan olan Selçuk Bey’dir. Oğuz Yabgu Devleti, önce Hazarlara bağlı olarak Hazar deniziyle Aral gölü arasında ve etrafında yaşayan Şamanist Oğuzların, 950 yılı civarından itibaren bağımsız hale gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Büyük Selçuklu Devleti’nin kuruluşu ise, Selçuk Bey’in Oğuz Yabgu Devleti hükümdarı ile anlaşmazlığa düşerek; ailesi ve ordusunun bir kısmıyla bugünkü Kazakistan’da olduğu sanılan Cend bölgesine göç edip, İslam dinini benimsemesiyle başlamıştır. Selçuk Bey, Müslümanların, Müslüman olmayanlara haraç vermeyeceğini söyleyerek Oğuz Yabguluğu’na haraç vermeyi reddedip bağımsızlığını ilan etmiş; İslam dinini, devletin kimlik-belirleyici unsuru haline getirmiştir. İlk Karakanlılar ve Samanilere asker vererek arazi kazanan Selçuklular; Samani yönetiminde söz sahibi olmaya yönelmiş; o devletin yıkılışının ardından daha da güneye göç etmiştir. Selçuk Bey’in oğlu Arslan Bey, Selçukluları kuvvetlendirmiş ancak Gazneliler tarafından tutuklanıp 1032’de ölmüştür.

Selçukluların örgütlü devlet düzenine geçişleri, Arslan Bey'in oğulları Tuğrul Bey (1038-1063) ve Çağrı Bey (1038-1060) sayesinde gerçekleşmiştir; ikisi, ilk Büyük Selçuklu yöneticileri kabul edilmektedirler. Selçuklular; Gaznelilere karşı, en önemlisi 1040'daki Dandanakan savaşı olmak üzere pek çok zafer kazanmış; sonra, sınırları kuzeyde Gürcistan, güneyde Abbasi Devleti, batıda Bizans İmparatorluğu'na varan çok geniş bir imparatorluk yaratmayı başarmıştır. Selçuklulara karşı Gürcistan ve Bizans birleşmiş ancak 1048'de Pasinler ovasındaki savaşı kaybetmeleri Selçuklulara Doğu Anadolu yolunu açmıştır. Bu askeri başarı, Türklerin Anadolu'da kalıcı yerleşimler kurmalarındaki dönemeçlerden biri olmuştur.

Kuruluşundan itibaren İslam dininden siyasi varlık ve toplumsal birlik sağlamak için güç alan Selçukluların en önemli büyüme hamlelerinden bir diğeri, yine dinle ilgili olmuştur. İslam dünyasının önderi olan Sünni Abbasi Halifesinin, Şii bir hanedanlığın baskısı altında olduğunu anlayarak 1055'de Bağdat'a giren Tuğrul Bey; halifeyi kurtarıp dinî otorite olarak tanımış ancak kendisini de dünyevi işlerin otoritesi olarak kabul ettirmiştir. Abbasi Halifesi ile sağlanan bu anlaşma ve güç paylaşımı, diğer İslam topluluk ve devletleri nezdinde Selçukluların saygınlık ve etkinliğini arttırmış ve Tuğrul Bey'in en önemli siyasi başarısı olmuştur. Tanımlanan güç ortaklığı, Anadolu'da İslam dininin ve özellikle Sünni mezhebinin hakim olmasında rol oynamıştır.⁴⁴³

Tuğrul Bey'in 1063'deki ölümünden sonra, yerine geçen Alp Arslan'ın 1071'de Malazgirt'te Bizans ordusunu yenmesiyle, Anadolu'nun Türkler tarafından fethi önündeki son engel kalkmıştır.⁴⁴⁴ Bu nedenle 1071, Türklerin Anadolu'ya giriş tarihi olarak kabul görmüştür; ama daha önce de söz edildiği gibi, son yıllarda Türkî boyların çok daha önce Anadolu'ya gelmeye başlayıp, Sümer gibi antik uygarlıklarının kuruluşuna katkıda bulunmuş olabileceklerine dair veriler artmaktadır. Yine de Selçukluların "Türk" kimliğini benimseyerek Anadolu'da devlet kurmuş olmaları tarihsel önemini korumaktadır.

⁴⁴³ Christian LANGE – Songül MECİT, Eds., **The Seljuqs: Politics, Society and Culture**.

⁴⁴⁴ David NICOLLE, **Manzikert 1071: The Breaking of Byzantium**.

Selçuklulardan önce de Anadolu'ya başta Hunlar olmak üzere Türk akınları yapıldığı ve Bizans ordularında Oğuz ve Peçenek Türkleri olduğu bilinmektedir. Ancak Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun Bizans karşısındaki başarısı, Anadolu'daki güç dengelerini kalıcı olarak Türk-İslam egemenliği yönünde değiştirmiştir. Andrew Peacock, dinsizlere karşı cihat arzusunun değil; göçebe yaşamın gereklerinin Selçukluların Anadolu'ya girmesine neden olduğunu; Anadolu ekonomisi ve nüfusunun gerilemekte olmasının da bunu kolaylaştırdığını belirtmiştir.⁴⁴⁵ Selçukluların zorla din değiştirmek politikası gütmedikleri; aksine Müslüman olmayanlardan daha fazla vergi alarak dinlerini sürdürmelerini hoş gördükleri anlaşılmaktadır. Selçukluların bu bakış açısı, tıpkı Sünni mezhebi benimsemeleri ve saray çevresinde İran dili ve kültürüne değer vermeleri gibi, Osmanlılar tarafından devralınacaktır...

Selçuklu zaferleri sonrasında Anadolu topraklarında gerek Selçuklu komutanları, gerekse diğer Türk boyları tarafından pek çok Türk beyliği kurulmuştur. Böylece Büyük Selçuklu Devleti'nin kendisi kısa, ama etkileri uzun süreli olmuştur. Anadolu derinlerine akınlar yapılmış; özellikle Alp Arslan'ın oğlu I. Melik Şah döneminde sınırlar çok genişletilmiştir. Melik Şah'ın 1092'de öldürülmesi gerilemeyi başlatmış; merkezi devlet otoritesi yok olurken, Anadolu'ya gelen ilk Haçlı orduları, karşılarında direnecek örgütlü bir güç bulamayarak Kudüs'e kadar talan ve katliamlarını sürdürebilmiştir. Büyük Selçuklu devletinin 1128'de Karahitay'lılara yenilerek en verimli topraklarını kaybetmesi sonucunda gelişen ekonomik durgunluk, göçebe Oğuzların isyanlarına neden olmuş; son hükümdar Ahmed Sencer'in 1157'deki ölümüyle Büyük Selçuklu Devleti yıkılmıştır.

Selçuklu tarihinin ikinci dönemi, "Anadolu Selçuklu Devleti" olarak adlandırılır. Alp Arslan'ın Malazgirt'ten sonra Harzemşahlar üzerine yürümeyi seçip, komutan ve atabeylerini Anadolu içlerine ilerlemekle görevlendirmesi; Büyük Selçuklu Devleti dağılırken, çoğu Selçuklu kökenli olan başka Türk-İslam devletlerinin kurulmasıyla sonuçlanmıştır.

⁴⁴⁵ Andrew C.S. PEACOCK, **Early Seljuq History: A New Interpretation**, 99-164.

Böylece Saltuklu, Mengücekoğulları, Danişmentiler ve Artuklu beylikleri kurulmuş; Kutalmışoğlu Süleyman da 1074'de İznik'i ele geçirerek, 1308'de Moğol egemenliğine girene kadar varlığını sürecek olan Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuştur.⁴⁴⁶ Anadolu Selçuklu Devleti Moğollar tarafından yıkıldıktan sonra, Anadolu'da pek çok beylik ortaya çıkmıştır. Osmanoğulları'nın ortaya çıkışı ise halen tartışılmaktadır; Selçuklulara bağlı uç beyleri olarak ortaya çıktıkları düşünülse de, başlangıçta Moğolların uyrukları olmuş olabilecekleri de öne sürülmüştür.⁴⁴⁷ Anadolu Selçuklu Devleti yıkıldıktan sonra Anadolu'da sonunda en geniş toprakları elde eden ve en uzun süren devleti kuracak olan beylik, Osmanoğulları olmuştur.

Halil İnalçık, Osmanlı İmparatorluğu'nun kökenini oluşturduğunu düşündüğü, 13. ve 14. yüzyıl Anadolu'sunun özgün politik, kültürel ve demografik gelişmelerini şöyle özetlemiştir: "Müslüman Yakın Doğu'nun 1220'lerden itibaren Moğollar tarafından işgali bu gelişmelerin ilk evresini mimler. Moğolların 1243 tarihli Köseadağ Savaşı'ndaki zaferinden sonra Anadolu Selçuklu devleti, İran'daki İlhanlıların uyruğu oldu. Moğol istilalarının anlık sonucu, Türkmenlerin batıya göçüdür... Batı Anadolu'da Bizans ile Selçuklu Devleti arasındaki sınır bölgeye yoğunlaştılar... Moğollara karşı sık sık isyanlar oldu ve bastırıldı. Sınır bölgesi, Moğollardan kaçanlar... için bir sığınak ve... yurdundan olmuş köylü ve kentlilerin yeni bir hayat ve gelecek aradığı bir yer oldu... Sınırın Bizans tarafındaki zengin ovalarda yerleşme fırsatı arayan huzursuz sınır göçmenleri, insanları Bizans'a karşı gazâ için kışkırttılar... Savaşçı Türkmenleri örgütleyen... liderler, 1260-1320 arasında Bizans'tan kopardıkları Batı Anadolu topraklarında bağımsız devletler kurdular. Dönemin Bizanslı tarihçisi Pachymeres, Constantinopolis'i [4. Haçlı Seferi sırasında işgal eden Latinlerden] ancak 1261'de geri alan Paleologus [hanedanının] Balkan meselelerine öncelik verip... Asya'daki sınırlarını ihmal ettiğini ve böylece Türkmen girişlerine yolu açtığını kaydetmiştir."⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ <http://www.etarih.net/tr/selcuklutarihi/anadoluselcuklubeylikleri.html>

Songül MECİT, **The Rum Seljuqs: Evolution of a Dynasty**.

⁴⁴⁷ Baki TEZCAN, **Writing History at the Ottoman Court**, 23-38.

⁴⁴⁸ Bkz (130) İNALCIK, loc. 185-199

Selçuklular gerilerken; güçlenen Osmanlıların kurucusunun, ilkin Kuzeybatı Anadolu'da Söğüt etrafında yerleşen bir Oğuz kabilesinin lideri olan Ertuğrul Bey'in oğlu Osman Bey olduğu kabul edilir. Caroline Finkel, Osmanlı Devleti'nin kuruluş tarihinin; o yıl ünlü bir savaş, bağımsızlık ilanı veya kale zaptı olmadığı halde; Hristiyan takviminde olduğu gibi, İslami takvimde de bir yüzyıl geçişi olan 699-700 yılına denk geldiği için genelde 1299 olarak gösterildiğini öne sürmüştür. Finkel, otoritelerini yerleştirmeye çabalayan ilk Osmanlıların, devletlerinin kuruluş tarihinden çok, onu yönetme hakkıyla ilgilendiklerini belirtmiş ve 15. yüzyılda aktarılmaya başlanan Osmanlı İmparatorluğu kuruluş mitini şöyle açıklamıştır: {Bir gece, ... Osman, Edebali adlı bir kutsal adamın evinde uyuyordu ki onun göğsünden bir ayın yükseldiğini ve kendininkine gelip sindiğini gördü. Sonra kendi karnından bir ağaç boy verdi ve gölgesi bütün dünyayı kapladı... Osman uyanınca bu hikayeyi kutsal adama anlattı ve o da "Osman, oğlum... Allah sana ve soyuna imparatorluk makamını verdi ve kızım Malhun da eşin olacaktır" dedi.} ⁴⁴⁹ John Freely, Richard Knolles'in 1609-1610 tarihli "The Generall Historie of the Turkes" başlıklı eserinde, bir Oğuz Türkü olan Ertuğrul'dan, yarı göçebe halkıyla birlikte kışın köyünde, yazın dağlarda, çevredeki Hristiyanlar ve diğer Türkler ve Sultan ile iyi ilişkiler içinde olan bir lider olarak bahsettiğini belirtmiştir. ⁴⁵⁰ Knolles, muhtemelen Osmanlı tarihçilerini kaynak almış ve "Sultan" ile Selçuklu Sultanını kastetmiştir. Karşıt olarak; Baki Tezcan, kuruluş dönemlerinde Osmanoğullarının o sırada Anadolu'ya hakim olan Moğollar ile kendilerini akraba gördüklerini; ancak Ankara Savaşı'nda Timur'a yenildikten sonra Moğol kökenli olma iddiasından vazgeçip; Anadolu'daki Türkmen kabilelerin daha çok kabul edeceği, Türk ve Sünni Müslüman olan Selçukluları model alan yeni bir tarih yazdıklarını öne sürmüştür. Tezcan, böylece Osmanlı Sarayı'ndaki tarih yazarlarının amacının, makalesinin yer aldığı kitabın adına uygun şekilde, "geçmiş düzeltmek" ve "geleceği biçimlendirmek" olduğunu savunmuştur. ⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Caroline FINKEL, *Osman's Dream*, 2.

⁴⁵⁰ Bkz (131) FREELY, loc. 125-134.

⁴⁵¹ Bkz (447) TEZCAN, 24.

Kuruluş tarihleri tam bilinmese ve efsaneyle karışık olsa da, Osman ve Ertuğrul'un birer efsane olmadığı, "Ertuğrul'un oğlu Osman" yazısını taşıyan ve şimdiye dek Osman'ın zamanına ait bulunan tek kalıntı olup, İbrahim Artuk tarafından varlığı duyurulmuş paradan anlaşılmaktadır.⁴⁵² (Şekil 2.137) Caroline Finkel, erken Osmanlı toprak kayıtlarının, Osman ile aynı zamanda yaşamış bir Şeyh Edebali olduğunu da gösterdiğini aktarmıştır.⁴⁵³



Şekil 2.137. "Osman bin Ertuğrul" yazılı sikke⁴⁵⁴
İbrahim Artuk tarafından İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunmuştur; tarihsizdir

John Freely, dönemin Bizanslı tanıklarından yalnızca Pachymeres'in Osman Gazi'den "Atman" adıyla söz ettiğini ve dönemin Bizans İmparatoru olan II. Andronicus Palaiologus'un gönderdiği kuvveti 1302'de [bugünkü İzmit yakınlarındaki] Baphaeus'ta yendiğini açıkladığını belirtmiştir.⁴⁵⁵ Halil İnalçık, bu zaferin Osmanlı tarihçileri tarafından daha Osmanoğulları kurulurken İmparatorluk yönetmelerinin meşruiyetine kanıt gösterildiğini⁴⁵⁶ ve Osmanlı devletinin kuruluş tarihinin 1302 kabul edilmesi gerektiği savunmuştur.⁴⁵⁷ Osman Gazi'nin Bizans ordusunu yenmesi, çevresine toplananları arttırmış; Bilecik dahil Kuzeybatı Anadolu'daki topraklarını arttırmasını sağlamıştır.

⁴⁵² Bkz (449) FINKEL, 7.

İbrahim ARTUK "**Osmanlı Beyliği'nin Kurucusu Osman Gazi'ye Ait Sikke**"

⁴⁵³ Bkz (449) FINKEL, 12.

⁴⁵⁴ <http://www.hakikat.com/dergi/211/hyilmaz211.html>

⁴⁵⁵ Bkz (131) FREELY, loc. 134.

⁴⁵⁶ Halil İNALCIK, **The Ottoman Emirate 1300-1389**, 78.

⁴⁵⁷ <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24986660/>

Böylece, Osmanoğulları'nın öyküsünde, baştan itibaren bir yandan kimlik ve geçmişlerini belirli etnik (Moğol veya Türk) ve dinî (Sünni Müslüman) referanslara dayandırarak, iktidarlarını meşru kılma çabası; diğer yandan pek çok etnik ve dinî grubu kabullenme özelliği olmuştur. Hiyerarşik yapısına ve şiddetten arınmış olmamasına rağmen; bu asimilasyon yeteneği, özellikle kentlerde daha çok izlenecek olan kozmopolit bir anlayışa neden olacak; 'Osmanoğulları' olmaktan, 'Osmanlılar' olmaya geçilecektir.⁴⁵⁸ Asimilasyon tek taraflı da olmayacak; daha önceki pek çok uygarlık gibi, Osmanlılar da asimile ederken biraz da asimile olacaktır. Bu durum, önce Selçuklu, sonra Bizans uygarlıklarıyla ilgili olarak görülecektir...

Halil İnalçık, Osmanlıların yayılma politikalarını şöyle açıklamıştır: "Gazâ ya da Kutsal Savaş, Osmanlı devletinin kuruluş ve gelişmesinde önemli bir etkendi. Sınır boylarında toplum, sürekli Kutsal Savaş ve Dârüislâm'ın – İslam'ın alanının – bütün dünyayı içermesine kadar sürekli yayılması ideali ile aşılanmış, belirli bir kültürel kalıba uyuyordu. Hinterlandın, dini Ortodoksluğu, skolastik teolojisi, yapay bir edebi dille oluşturulmuş saray literatürü ve şeriat kanunları ile birlikte olan gelişmiş uygarlığı; sınır topraklarında yerini, heretik dini mezhepler, mistisizm, epik edebiyat ve geleneksel hukuktan oluşan popüler kültüre bırakıyordu... Sınır toplumu hem hoşgörülü hem de karmaşıktı. Ortak bir geçmiş, Bizans sınır birlikleri olan akritai ile Müslüman gâzîleri yakın temasa getirdi. Yunan bir sınır lordu olup, İslam'ı kabul eden ve Osman Gazi'nin askerleriyle işbirliği yapan Mihal Gâzî, asimilasyon sürecinin ünlü bir örneğidir. Kutsal Savaş'ın niyeti, inanmayanların dünyasını, dârülharbi, yok etmek değil, kontrol etmektir... İslam, Hristiyan ve Yahudilerin hayatlarını ve topraklarını, itaat etmeleri ve haraç ödemeleri karşılığında garanti ediyordu... Osmanlı İmparatorluğu böylece gerçek bir Sınır İmparatorluğu olacaktı, bütün mezhep ve ırklara aynı davranarak, Ortodoks Hristiyan Balkanları ve Müslüman Anadolu'yu tek bir devlet halinde birleştiren kozmopolitan bir devlet."⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Ulrike FREITAG - Nora RAFI, Eds., **Urban Governance Under the Ottomans.**

⁴⁵⁹ Bkz (130) İNALCIK, loc. 207-229.

Halil İnalçık'ın Osmanlıları romantize ettiği söylenebilir. Ancak kısa sürede çok güçlenen Osmanlılar, gerçekten de aralarına veya buyruklarına girenlere çekici şartlar sunmuş görünmektedir. Nitekim İnalçık'ın, "Kutsal Savaş ve kolonizasyon... Osmanlı zaferlerinin dinamik öğeleriydi; zaptedilen bölgelerde[ki] yönetsel ve kültürel formlar Yakın Doğu politikaları ve uygarlığından köken almıştı"⁴⁶⁰ demesi, Osmanlıların güçlenmelerinin sadece askeri zaferlerle değil; kültürel uyum, diğer deyişle asimile etme ve edilme ile de ilgili olduğunu desteklemektedir.

Osman Gazi'nin 1324'deki ölümünden sonra yerine geçen Orhan, 'Sultan' ünvanını kullanan ilk Osmanlı olmuş; ilk Osmanlı başkenti olan Bursa'nın yanı sıra, İznik'i de ele geçirmiştir. Caroline Finkel'in ifadesiyle, "İznik'in kaybı, İmparator Andronicus'un imparatorluğundan geri kalanı... askeri yöntemlerle... koruyamayacağını anlamasını sağlamış ve 1333'de... Orhan ile buluşmaya gitmiştir... Bu ilk diplomatik karşılaşma... Bizans'ın Anadolu'daki... kısıtlı topraklarını tutmasına izin verilmesi karşılığında Osmanlılara ödeme yapmaya razı olmasıyla sonuçlanmıştır."⁴⁶¹ Orhan'ın 1337'de İzmit'i de ele geçirmesiyle Kuzeybatı Anadolu'nun hemen tümü Osmanlı hükmüne girmiştir. Bizans bu esnada bir yandan taht kavgalarıyla ilgili iç savaş, diğer yandan Bulgar ve Karesi saldırıları ve İtalyan entrikaları ile mücadele etmiştir. Hatta Caroline Finkel, 1337'de Galata'daki Cenevizlilerin Orhan'la temasa geçip, Bizans başkentine saldırı planını desteklemeyi vaat ettiklerini yazmıştır.⁴⁶² Böylece daha Orhan zamanında Osmanlıların Constantinopolis'i almalarının beklendiği anlaşılmaktadır. Bizans, tehlikeyi nihayet fark edince, kavgalı tahtın tartışmalı adaylarından VI. John Cantacuzenus, 1346'da Orhan'la barış anlaşması yapıp, kızıyla evlendirmiştir. "Historia" adlı tarihçesi, Bizans'ın son, Osmanlıların başlangıç döneminin önemli Batı kaynaklarından biri olan VI. John Cantacuzenus⁴⁶³, Osmanlılara Trakya'da kalıcı yerleşme kapısını açan kişi de olacaktır...

⁴⁶⁰ Bkz (130) İNALCIK, loc. 236.

⁴⁶¹ Bkz (449) FINKEL, 12-14.

⁴⁶² Bkz (449) FINKEL, 14.

⁴⁶³ Bkz (131) FREELY, loc. 155.

VI. John Cantacuzenus'un etkisi şöyle olmuştur: Önce, çağrısı üzerine Orhan, oğullarından Süleyman'ı Cantacuzenus'un Trakya'daki seferlerine yardıma göndermiştir. Cantacuzenus'un, 1352'de bugünkü Gelibolu yakınlarındaki Bolayır'daki bir kaleyi korumak üzere paralı asker olarak işe aldığı Türklerin Süleyman'a bağlılıklarını sunmalarıyla, kale Osmanlıların eline geçmiştir. Süleyman'ın 1354'de meydana gelen depremde terk edilen Gelibolu ve çevresine el koymasıyla da Osmanlıların Trakya'ya yerleşmesi perçinlenmiştir. John Freely, Floransalılara ait bir kaynakta Osmanlıların ilk kez bu depremden sonra Constantinopolis'i kuşatıp, alamadıklarının yazıldığını belirtmiştir.⁴⁶⁴ Böylece Osmanlıların Constantinopolis'i alma hayalinin daha kuruluş aşamasında başladığı söylenebilir ki ileride bu hayalin tarihi ve efsanevi kökeni açıklanacaktır...

Orhan, Osmanlılar tarafından alınan ilk Türk beyliği olan Karesioğulları Beyliği'ni de iç çatışmalarından faydalanıp topraklarına katmış; Batı Eretne Beyliği'nden de Ancyra (bugünkü Ankara) kentini almıştır.⁴⁶⁵ Halil İnalçık, "Batı Anadolu'nun Gazi yönetimleri kısa sürede Selçuklu Sultanlığı'nın gelenek ve kurumlarını benimsedi. Eski Selçuklu sınır bölgeleri... Selçuklu uygarlık merkezleri oldu"⁴⁶⁶ dedikten sonra, Orhan'ın kültürel faaliyetlerinden örnekler vermiştir: "Orhan, ...1327'de Bursa'da ilk gümüş sikkelerini bastırды ve 1331'de İznik'te bir medrese kurdu; 1340'da Bursa'da bir ticaret merkezi yarattı... Arap gezgin İbni Batuta 1333 civarında Bursa'yı... 'mükemmel pazarları ve geniş yolları olan büyük bir şehir' olarak tarif etti." Orhan'ın oğullarından I. Murat, 1361'de Edirne'yi almış⁴⁶⁷; ağabeyi Süleyman daha önce öldüğü için, babasının ölümüyle 1362'de iktidara gelmiştir. Edirne'yi başkent yapıp, Balkanlar ve Yunanistan'a ilerleyen; Anadolu'da Türk beyliklerini ele geçirmeyi sürdüren I. Murat, 1373'de isyan eden oğlu Savcı'yı öldürterek ilk evlat katlettiren Osmanlı sultanı olmuştur.⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Bkz (131) FREELY, loc. 155-163.

⁴⁶⁵ Bkz (131) FREELY, loc. 146, 171.

⁴⁶⁶ Bkz (130) İNALCIK, loc. 229.

⁴⁶⁷ Bkz (130) İNALCIK, loc. 236, 278

⁴⁶⁸ Bkz (449) FINKEL, 19.

I. Murat'ın 1389'da I. Kosovo Savaşı'nı kazanması, Osmanlıların Balkanlara yerleşmesinde kritik rol oynamış; ancak savaş sonunda bir Sırp askeri tarafından öldürülmesi, oğlu I. Beyazıt'a iktidar yolunu açmıştır. I. Beyazıt, hem iktidar uğruna kardeşini katleden ilk Osmanlı hükümdarı; hem de I. Murat tarafından, Balkan seferlerinde alınan esirlerle başlatılan Yeniçeri ordusunu, düzenli olarak seçilen Hıristiyan gençlerin Müslümanlığa döndürülüp yetiştirilmesini içeren "devşirme" sistemiyle örgütleyen kişi kabul edilmektedir.⁴⁶⁹ Yeteneklerine göre Sadrazamlık dahil her kademeye yükselebilen devşirmelerin, imparatorluğa pek çok olumlu hizmeti olmuştur. Ancak aileleri ve geçmişlerinden koparıldıkları için sadece Padişaha bağlı olması beklenen devşirmelerin çoğunluğu haklı ya da haksız ihanetle suçlanmış; iktidarı ele geçirebilecek bir diğer Türk ailesinin gelişmemesi için idarecilerini ve ordusunun en seçkin üyelerini yabancılardan 'devşiren' ve böylece bir aristokrasinin gelişmesini önleyen Osmanlı hanedanı, sonunda yine de korktuğuna uğramış ve Anadolu'dan başlayan bir Türk isyanıyla yıkılmıştır. Üstelik, uğruna Anadolu'yu ve halkını ihmal ettiği, Avrupa ve Afrika'daki topraklarının tamamına yakını kaybederek...

I. (Yıldırım) Beyazıt, Balkanlarda fetihler yaptıktan sonra; desteğiyle iktidara geldiği halde aleyhinde anlaşmalar yapmaya kalkan Bizans İmparatorunu cezalandırmak için 1394'de Constantinopolis'i kuşatmış ve kenti ele geçirmesinde yararı olacağını düşünerek, Anadolu Hisarı'nı inşa ettirmiştir. Osmanlıların Balkan akınları karşısında, 1396'da Macarlar öncülüğünde bir Haçlı ordusu toplanmış ancak I. Beyazıt tarafından yenilmiştir.⁴⁷⁰ Yıldırım Beyazıt'ın Constantinopolis kuşatması, amcası Süleyman'inkinden çok daha etkili olmuş ve II. Mehmet için sadece özenilecek bir örnek olmakla kalmayıp; fethinin temelinde yer alacak çok derin bir iz bırakmıştır: Constantinopolis halkındaki Osmanlı korkusu. Bu korku daha sonraki kuşatmalar sırasında halkın davranışlarında belirleyici bir unsur olacaktır...

⁴⁶⁹ Bkz (131) FREELY, loc. 171-188.

⁴⁷⁰ Bkz (130) İNALCIK, loc. 394-408; (131) FREELY, loc. 197-206.

Aslında Constantinopolis'i Yıldırım Beyazıt'ın kaç kez ve ne zaman kuşattığı tartışmalıdır. Haldun Eroğlu, Osmanlı kaynaklarında 1391'deki bir kuşatmadan da bahsedildiğini açıkladıktan sonra, 1395 ve 1396'de iki ayrı kuşatma olduğunu belirtmiştir.⁴⁷¹ Nevra Necipoğlu⁴⁷², George Ostrogorsky⁴⁷³ ve Dionysios Bernicolas-Hatzopoulos⁴⁷⁴ ise 1394-1402 arasında 8 yıl süren, karadan ve denizden abluka şeklindeki bir kuşatmadan söz etmiştir. Necipoğlu, ablukaya bağlı yoksullaşma ve açlık nedeniyle şehri terk edenlerin yarattığı nüfus kaybını açıklarken; Bernicolas-Hatzopoulos, veba salgınlarıyla da kırılan halkın durumunu şöyle özetlemiştir: "...Artık [Bizans] için nihai kaderinden kaçmak için çok geçti. 1394-1402'nin olayları, onun zaafalarını ve her şeyden çok, sadece askeri ve finansal destek için değil, gıda için de Batı'ya bağımlılığını gösteriyor. Şehir nüfusu, kuşatma ve sonuçlarından, özellikle açlıktan ve başkentin artık koruma sağlayamayacağı inancından, o kadar terörize olmuştu ki, Türklerle sonraki çatışmalarda halk tekrar tekrar panik halinde kenti terk etti. Eski Constantinople ile birlikte tanımlanan güvenlik hissi, 1394-1402 trajedisiyle yok oldu. Dahası, bu kuşatmadan Bizanslılar ve Türkler tarafından öğrenilen dersler unutulmadı... Böylece, düşmanlık yenilenir yenilenmez, Türkler masif saldırılarla bastırdı... Bizanslılar, kuşatmanın sefaleti ve korkusunu acı bir şekilde tecrübe etmiş olarak, düşmanın planlarını bozup... uzun süreli askeri hareketleri ve ablukayı önlemeye çalıştı. Bu amaçla, hem olası taht heveslilerini destekleyerek diplomasi uyguladılar hem de saldıranlara karşı şiddetli askeri eylemler yaptılar. Bu taktik, politik olarak stabil olmayan Musa'ya karşı iyi çalışsa da, 1422'de ancak işe yaradı ve... 1453'de tamamen iflas etti."⁴⁷⁵ (Sözü edilen, Şehzade Musa'ya ait 1411 ve II. Murat'a ait 1422 tarihli Constantinopolis kuşatmaları daha sonra açıklanacaktır.) I. Beyazıt'ın Constantinopolis kuşatması, Timur'un Anadolu'yu işgal etmesi üzerine onunla savaşmak üzere güçlerini geri çekmesiyle son bulmuştur.

⁴⁷¹ Haldun EROĞLU, "Osmanlıların 1453 Öncesi İstanbul Kuşatmaları"

⁴⁷² Bkz (277) NECİPOĞLU, *Byzantium Between the Ottomans and the Latins*, 149-183.

⁴⁷³ Bkz (247) OSTROGORSKY, 549, 550-554.

⁴⁷⁴ Dionysios BERNICOLAS-HATZOPOULOS, "The First Siege of Constantinople..."

⁴⁷⁵ Bkz (474) BERNICOLAS-HATZOPOULOS, 51.

Yıldırım Beyazıt, 1402'de Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilip, tutsak düşmüştür. Kısa süre sonra gerçekleşen ölümüyle, Osmanlı Devleti neredeyse yok olduğu bir döneme girmiştir. Osmanlı toprakları, Moğollar tarafından Anadolu beyliklerine uyruk olmaları karşılığında dağıtılmış; Balkanlar, Osmanlı'dan bağımsız hale gelmiştir. Yaklaşık 11 yıl süren ve "Fetret" olarak bilinen, savaş ve kargaşayla geçen bu dönem sırasında 1411'de Yıldırım Beyazıt'ın oğullarından Musa başarısız bir Constantinopolis kuşatması yapmış⁴⁷⁶; sonunda kardeş kavgasından galip çıkan, 1413'de hakimiyeti ele geçiren I. Mehmet olmuştur⁴⁷⁷. İşte tam bu sırada, Osmanlı tarihçileri, Anadolu Türk-İslam beyliklerinin saygısını kazanabilmek için, geçmişlerini Selçuklu/Türk-Sünni/İslam çizgisinde yeniden yazmıştır.

I. Mehmet'in, Fetret döneminde kaybedilmiş Anadolu ve Balkan topraklarını geri almaya çalışmakla geçen iktidarı, 1421'de ölümüyle son bulmuştur. Oğlu II. Murat'ın 17 yaşında başlayan iktidarının ilk yılları, Bizans İmparatoru tarafından desteklenen, aralarında kardeşlerinin de olduğu rakipleriyle mücadeleyle geçmiş; bu nedenle 1422'de Bizans'ı cezalandırmak için Constantinopolis'i kuşatmış ancak Anadolu'daki isyan üzerine sonlandırmak zorunda kalmıştır. Böylece bu da, Osmanlı hanedanının bir diğer başarısız Constantinopolis kuşatması olmuştur.⁴⁷⁸ Taht kavgası bitince II. Murat, Anadolu ve Avrupa'daki hakimiyet alanını genişletmeye yönelmiştir.

II. Murat'ın üçüncü oğlunun 1432'de doğmasıyla, bir sonraki Osmanlı hükümdarının öyküsü başlamıştır... O, "Fatih" ünvanını kazanmasını sağlayan Constantinopolis fethi kadar; Osmanlı geçmişinde eşi olmayan tuhaf bir zamanın, iki hükümdarlı bir dönemin başrol oyuncularından biri olmasıyla da tarihe geçecek olan, II. Mehmet'tir. Bu nedenle, bundan sonrası, iki hükümdarın ortak öyküsüdür... Ancak II. Mehmet'in öyküsüne başlamadan önce, eldeki en ayrıntılı biyografisinin, pek çok satırından olumsuz önyargısı açıkça hissedilen Franz Babinger'e ait olduğunu belirtmek gerekir.

⁴⁷⁶ Bkz (247) OSTROGORSKY, 557.

⁴⁷⁷ Bkz (131) FREELY, loc. 214-231.

⁴⁷⁸ Bkz (247) OSTROGORSKY, 559; İNALCIK (130) loc. 462-470.

Gerçi Babinger, II. Mehmet için "...cesur planları, gençlere özgü ataklık ve gözü peklikle birlikte, yaşı için olağandışı... yargılama [kabiliyeti] gösteriyordu ve kısa sürede askeri yetenek ile politik sezgi ve yeti bakımından... üstün olduğunu açıkça belli etti" demiştir.^{479*} Ancak pek çok karalayıcı yargıyı da kaynak ve delil göstermeksizin sıralamaktan kaçınmamıştır. Örneğin, {...sözde şeytani kişilik denilen enigmayı temsil eden tarihi figürlerden biriydi. Onda, pek çok büyük adamda olduğu gibi, insan, kendi yasalarına göre işleyen bir "doğal güç" görmeye meyleder. Hareket eden kendisi değil de... bu güç olduğu için, böyle bir adama ahlaki kıstaslar uygulamak anlamsızdır. "Gerçekte" - bu yarı gerçek Goethe'ye aittir – "sadece gözlemcinin bir vicdanı vardır; eylem adamında... [vicdan] yoktur." Ancak, Hegel'in dediği gibi, bireyin kendi amaçları hakkındaki bilgisi, ahlakın gerçek kapsamını oluşturuyorsa... Mehmet[’e bakan] Batılı gözlemci, kaçınılmaz olarak... dehayı bütün ahlaki değerlendirmelerden muaf tutan görüş ile dehadan en fazla ahlak bekleyen görüş arasındaki çelişki ile karşı karşıya kalacaktır. Kaderin ona verdiği rolü değerlendirirken... Mehmet belli ki sadece ilk görüşü tanırdı}^{479**} demiştir. Bu sözlerin temelinde, ahlakın ve ahlaki değerlendirmenin "Batılı" ve "Batılı olmayan" şeklinde ayırt edilebileceği kabullenmesi vardır. Babinger, öznesini tanımaya ve tanıtmaya çalışmak yerine, "vicdanı olan" Batılı bir gözlemci olarak, vicdanının olmadığını varsaydığı Fatih'i yargılamayı üstlenmiştir. Fatih'i deha olarak gördüğünü ifade etse de; eylemlerini ahlaken değerlendirmeyi gereksiz bulacağını iddia ederek, dehasını da tartışmalı kılmak istemiştir. Franz Babinger'in II. Mehmet'e karşı aşırı duygusal tepkisi, "Mehmet'in, tesiri altında kalmak şöyle dursun, herhangi bir kadını uzun süre sevdiğine dair... inandırıcı işaretimiz yoktur. O kadınlara ve oğlanlara, bildiğimiz gibi, bir oyalanma ve zevk kaynağı olarak baktı. Daha yüksek duygular hissedebildiğini varsaymak için hiçbir gerekçe yoktur. Başkalarına karşı tutumu, sadece onların kendi amaçlarına faydalarıyla belirlenen... soğuk ve hesapçı bir adamdı" diyebilmesinden anlaşılmaktadır.^{479***}

⁴⁷⁹ Bkz (1) BABINGER, *: 75; **: 432; ***: 427.

Bahsi geçen, bir kadının “tesiri altında kalmak” meselesi, Fatih’e yakıştırılan ancak kanıtlanmamış bir olaya; tutkuyla bağlandığı bir cariye'nin tesirinde kalmadığını ispatlamak için askerlerinin önünde öldürmesi öyküsüne atıfta bulunmaktadır ki; Babinger bunun “Kazak lider Stenka Razin ile ilgili halk şarkısında en tanınan ifadesini bulan efsane ile çarpıcı bir benzerlik” gösterdiği için tarihselliğinin “şüpheyeye açık” olduğunu belirtmiştir. Ama yine de, bu olayın 1455’de olmuş olabileceğini iddia etmiş ve kanıt olarak, tarihçi Mustafa Ali’nin Fatih için o sırada “pek çok geceyi güzel gözlü, peri gibi esir kızlarla sefahat içinde ve gündüzlerini meleklerle benzeyen içoğlanları ile içerek geçirdi”⁴⁸⁰ demesini yeterli bulmuştur! Ancak Mustafa Ali’nin Fatih’ten çok sonra yaşadığını; iddialarının görgü tanıklığına dayanmadığını; yükselme hırsıyla geçen ömrünü, kendi ifadesiyle “başkalarının kusurlarını açık eden bir hikaye-taşıyan”, eleştirmenlerine göre ise ihbarcı, rüşvetçi ve yozlaşmış bir “hikaye-taşıyan karga” olarak tamamladığını dikkate almamıştır.⁴⁸¹ Dahası, Babinger, cariye'nin öldürülmesi rivayetinin kaynağının Angiolello olabileceğini söylemiştir ki, Fatih’in sarayında yaşadığı iddia edilen Angiolello’nun güvenilirliği, kendisine atfedilen “Historia Turchesca” adlı eserin dedikoducu anlatımı kadar, yazarının kim olduğuna dair belirsizlikten⁴⁸² ötürü çok tartışmalıdır. Angiolello konusu ileride ayrıntılı olarak işlenecektir.

Babinger’in taraflı yaklaşımı, aynı özelliği başkalarını övmek, Fatih’i ise yermek için kullanmasından da anlaşılabilir. Örneğin, “Fatih’i, Batılı hümanist bir ruhla hareket eden bir Rönesans prensi olarak karakterize edebilmek... romantik gayret ve kahraman tapınması gerektirir...” yorumundan sonra, klasik dönem kahramanlarının “şan özlemi” için “en asil ve derin eylem sebebi” tanımını yapmış ancak Mehmet için “bütün eylemleri... düşünce ve tutkuları... şan özleminden ilham almıştı” diyerek, bu defa “şan özlemi” sahibi olmasını olumsuz bir özellik gibi sunmuştur.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Bkz (1) BABINGER, 428.

⁴⁸¹ Cornell H. FLEISCHER, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire*, 146,147.

⁴⁸² Ion URSU, Ed., *Donado da Lezze: Historia Turchesca (1300-1514)*, Önsöz kısmı.

⁴⁸³ Bkz (1) BABINGER, 501-502.

Franz Babinger'in kaynaklarının eksik, yanlış ya da taraflı olabileceğine aldırılmadan kaleme aldığı anlaşılan Fatih kitabı; sonuçta bilimsel ölçütlere uygun bir biyografiden ziyade, önyargı ve duygularının biçimlendirdiği öznel bir eser olmuştur. Ancak kitabının belki daha da rahatsız edici olan yönü, kaynakların açıklanmasındaki yetersizliktir. Babinger kaynaklarını belirtmekten genelde kaçınmış ya da muğlak şekilde ima etmiş; her okurun her zaman hangi eserden bahsettiğini bilmesi gerektiğini kabul eden bilgiç ve üstünlük taslayan bir ifade tarzını seçmiştir. Eser, ilk yayınlandığı 1953 yılından sonra çeşitli dillerde tekrar tekrar yayınlanmış ancak Babinger, 1967'deki düzeltmeli İtalyanca baskıda bile söz verdiği notlar ve kaynaklar yayınına gerçekleştirilmemiştir.⁴⁸⁴ Bu nedenle, pek çok iddiasının hangi yazarın hangi eserinin hangi bölümünden kaynaklandığı ya da kendi hayal gücü ve yorumu dışında dayanağı olup olmadığı belli değildir. Babinger'in eserleri, özellikle Fatih biyografisi, aralarında Halil İnalçık'ın⁴⁸⁵ da yer aldığı pek çok bilim insanı tarafından bilimsel hataları nedeniyle de eleştirilmiştir. Ancak, tüm zaaflarına rağmen, Babinger'in kitabı II. Mehmet hakkındaki en kapsamlı biyografi olma özelliğini 2015 itibarıyla korumaktadır. Bu nedenle, çalışmamızda da dikkate alınmış ancak William Hickman tarafından açıklayıcı ve yer yer düzeltici dipnotların eklendiği, Ralph Manheim tarafından yapıp 1978'de yayınlanan İngilizce tercümesi tercih edilmiştir. Hickman, kitabın ilk haline mümkün olduğunca sadık kaldıklarını belirtmiş ancak "Editör, yazarın [Babinger'in] sık sık ifade ettiği kişisel görüşlere, özellikle [Mehmet'in kişiliği ile ilgili] son bölümdekilere katılmadığını özellikle belirtmek ister" demek gerektiğini duymuş ve dikkatli okuyucunun Babinger'in anlatısında var olan ve birbiriyle bağdaşmayan verilere ayırım yapmadan güvenmesinden kaynaklanmış olabilecek olan tutarsızlığı fark edebileceğini belirtmiştir.⁴⁸⁶ Kanımca bu cümleler, Editör Hickman'ın, Babinger'in metnindeki tutarsızlıklara bilimsel etiğin izin verdiği ölçüdeki bir nezaketle dikkat çekmek isteğini yansıtmaktadır.

⁴⁸⁴ William C. HICKMAN, **Mehmed the Conqueror**, XI.

⁴⁸⁵ Halil İNALCIK, "**Mehmed the Conqueror (1432-1481) and His Time**".

⁴⁸⁶ Bkz (484) HICKMAN, XIV.

Franz Babinger (1891-1967) hakkında biraz bilgi vermek, Fatih'le ilgili araştırmalar için devam eden öneminin anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Babinger'in Osmanlı tarihine ilgisi, 1915'de I. Dünya Savaşı sırasında Türkiye'deki Alman karargahında üstlendiği görev dolayısıyla İstanbul ve Çanakkale'de bulunmasıyla başlamış görünmektedir. Savaşa dair yazıları "Frankfurter Zeitung" gazetesinde yayınlanmış; Çanakkale'de Mustafa Kemal ile tanışıp irtibat subayı olarak görevlendirildiğini iddia etmiştir. Ancak Semavi Eyice, "rütbesi asteğmen veya teğmen olan bir gencin Mustafa Kemal'e ne kadar yaklaşmış olduğu bilinmemektedir" sözleriyle, bu iddiaya kibarca karşı çıkmıştır. Babinger, 1920'lerden sonra Orientalist anlayışla akademik çalışmalara başlamış; Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde "Yakındoğu Tarih ve Medeniyeti ve Türkoloji Enstitüsü"nü kurmuştur. Türk tarihiyle ilgili başlıca kitapları arasında, "Stambuler Buchwesen im 18. Jahrhundert" ("XVIII. Yüzyılda İstanbul Kitapçılığı", Leipzig, 1919); "Schejch Bedr ed-Din, der Sohn des Richters von Simaw" ("Simavna Kadısının Oğlu Şeyh Bedreddin", Berlin, 1921); "Hans Dernschwams Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien" ("Hans Dernschwam'ın İstanbul ve Anadolu Seyahatnamesi", Münih-Leipzig, 1923); "Die Frühosmanischen Jahrbücher des Urudsch" (Oruç Bey'in "Tevarih-i Al-i Osman"ının tıpkıbasımı, Hannover, 1925) ve "Anatolische Skizzen und Reisebriefe von A. D. Mordtman" ("A. D. Mordtman'ın Anadolu'dan Skeçleri ve Seyahat Mektupları", Hannover, 1925) yer almakta; en önemli iki kitabı ise "Die Geschichtsschreiber der Osmanen und ihre Werke" ("Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri", Leipzig, 1927) ve yukarıda taraflı oluşundan söz edilen "Mehmed Der Eroberer und seine Zeit" ("Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı", Münih, 1953) sayılmaktadır. Babinger, bir Osmanlı kanunnamesi ile Kıvami'nin "Fetihname-i Sultan Mehmed" başlıklı kitabı gibi eserlerin tıpkıbasımını da gerçekleştirmiş; "Vier Bauvorschläge Lianardo da Vinci's an Sultan Bajezid II" ("Sultan II. Beyazıt'a Leonardo da Vinci'nin Dört Proje Teklifi") başlıklı olanın yanı sıra, kimileri Gentile Bellini ve Fatih ile ilgili olan çok sayıda makale de yazmıştır.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Semavi EYİCE, "BABİNGER, Franz", 390-392; Bkz (484) HICKMAN, XII.

Semavi Eyice, Franz Babinger'in Fatih biyografisiyle ilgili eleştirisini şöyle ifade etmiştir: {Birçok büyük yanlışlık ihtiva eden eserin en şaşırtıcı yönü Fatih'in şahsiyetiyle ilgili satırlardır. Babinger bu kısımları yazarken Türk hükümdarını kötülemek için yabancıların vaktiyle ona yakıştırdıkları dedikodu türünden söylentileri, gerçek olup olmadıklarını araştırma gereği duymadan aynen kitabına dercetmekten kaçınmamıştır. Bu hususta kendisine yöneltilen tenkitleri de hiçbir zaman ciddiye almamış, bunları gereksiz birer gayretkeşlik olarak görmüştür. Halbuki eserin kaynakları, içinde gösterilmediği gibi vaad edildiği halde ayrı bir cilt halinde de yayımlanmamıştır. Bu durumun ilim ciddiyetiyle bağdaştırılamayacağı aşikardır. Nitekim onun bibliyografya referanslarını bazan işine geldiği şekilde kullanma gibi ilim ahlakına aykırı düşen bu tavrı Osmanlı tarihçileriyle ilgili eserinde de P. Wittek tarafından tesbit edilmiştir... Babinger, ömrü boyunca Türk tarihiyle uğraşmış olduğu halde nedense Türkler'i pek sevmemiş ve fırsat düştükçe bunu belirtmekten çekinmemiştir. Osmanlı tarihçileriyle ilgili eserinde Türkler'i "çoban millet"...olarak nitelemesi, ...fetih olayı için "kan gölü" terimini kullanması bunun sadece iki örneğidir.} Ancak Eyice, bu eleştirilerine rağmen, Babinger'e hakkını teslim etmek gereğini duymuş ve "Bununla birlikte Babinger'in yaptığı araştırmalar, yayımladığı kronikler ve eski Alman seyahatnameleriyle Türk tarihine hizmet ettiği inkar edilemez" demiştir.⁴⁸⁸ Çalışmamızda Babinger'in kitabıyla ilgili atıf ve alıntılar da işte bu hizmet dikkate alarak yapılmış, ancak eleştirel olarak değerlendirilmelerine ve başka kaynaklarla kıyaslanmalarına gayret edilmiştir. Özellikle Halil İnalçık'ın Babinger'in Fatih biyografisiyle ilgili gözden geçirme yazısı bu açıdan çok yararlı olmuştur. İnalçık, yazarın muhtemelen yararlandığı kaynakları tespit ettiği gibi, dikkate almadıklarına da yer vermiştir. İnalçık, Babinger'in söz verdiği gibi kaynaklarını içeren ikinci bir cilt yayınlaması için beklenirken kitabın ayrıntılı bir gözden geçirmesinin geciktiğini bildirmiş; ancak aynı dönemi inceleyen kişiler için kitapta kullanılan ve kullanılmayan kaynakların tespitinin çok zor olmadığına olan inancını ifade etmiştir.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Bkz (487) EYİCE, 391-392.

⁴⁸⁹ Bkz (485) İNALCIK, 408.

Halil İnalçık'ın değerlendirmesine göre, Babinger, Fatih biyografisi için “Ducas, Sphrantzes, Chalcondyles, Kritovoulos, G.M. Angiolello ve Ragusa, Venedik, Vatikan arşivlerindeki belge koleksiyonları şeklindeki en iyi bilinen kaynakların yanı sıra, Jirecek, Kretschmayr, Von Pastor, Zinkeisen, and Jorga'nın klasik eserlerini” kullanmıştır. Ancak İnalçık, “Neden dönemin en temel Osmanlı kaynaklarından bazılarını tamamen görmezden geldiğini açıklamak kolay değildir” dedikten sonra, bu eserlerin uzun süredir basılı olduğunu ve hatta Babinger'in Osmanlı tarih yazarları hakkındaki kitabında da tarif edildiklerini belirtmiştir. İnalçık'a göre, Babinger'in başlıca Osmanlı kaynakları Neşri, Sadeddin ve Oruç'un eserleri ve adsız kronikler olup; yeterince yararlanmadığı ya da hiç kullanmadıkları arasında Tursun Bey'in “Tarih-i Ebu'l-Fatih”, Enveri'nin “Düstürname”, Kemal Paşazade'nin “Tevarih-i Al-i Osman” ve İdris-i Bitlisi'nin “Heşt Behişt” adlı eserleri ve Ruhi'ye atfedilen tarihçe bulunmaktadır.⁴⁹⁰ Konumuz içinde yer yer adları geçeceği için, şimdi bu yazarlar ve eserleri hakkında kısa kısa bilgiler verilecektir.

Ducas (Doukas), Bizanslı soylu bir aileye mensup bir tarihçi olup; muhtemelen 1400 civarında dedesinin iç savaşta kıyıya uğramamak için kaçtığı Anadolu'da Türkler arasında doğup büyümüştür. Cenevizlilerin hizmetinde bulunmuş; Constantinopolis'in düşmesinden sonra Lesbos adasına kaçarak, yöneten aile adına Osmanlı sarayına elçilik yapmıştır. Bizans tarihinin 1341-1462 arası dönemini, önceki kaynaklardan da yararlanarak yazan Doukas, Constantinopolis'in düşüşüne tanık olmamış ama olanlarla görüşerek, ağıt niteliğinde bir öykü yazmıştır. Ortodoks olsa da, Latin kilisesiyle birleşmeyi savunmuş; Constantinopolis'in düşmesini, birleşmenin zamanında yapılmamasına bağlamış ve birleşme olursa kentin bir Haçlı seferiyle kurtulabileceğine inanmayı sürdürmüştür. Fatih'ten “dinsiz hükümdar” ve “soyumuzun yeminli düşmanı ve yok edicisi” diye söz eden Doukas'ın eseri, İtalyanca çevirisinin de olması sayesinde 15. yüzyıldan itibaren Batı'da etkili olmuştur.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Bkz (485) İNALCIK, 408-410.

⁴⁹¹ Bkz (2) ANGOLD, 65, 69-70; [http://en.wikipedia.org/wiki/Doukas_\(historian\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Doukas_(historian)).

George Sphrantzes, muhtemelen 1401-1478 arasında yaşamış; son Bizans İmparatoru'nun yakın çevresinde bulunmuş; Fetih'e tanık olup, esir düşmüş ancak kısa süre sonra özgür kalmıştır. Kalan Palaiologos üyelerinin hizmetine girmiş, sonra keşiş olup anılarını yazmıştır. Doukas'ın aksine; Sphrantzes, iki kilisenin Floransa'da alınan birleşme kararının, uygulanamasa da Osmanlıları endişelendirip Constantinopolis'i kuşatmalarına neden olduğuna inanmıştır. Michael Angold'a göre; anıları umutsuzluk ve acıyla doludur, kentlin düşüşünü mahşerin habercisi gibi gördüğünü hissettirir ve kendi kuşağının düşüncelerini yansıtır.⁴⁹² Marios Philippides ve Walter Hanak ise Sphrantzes'in kuşatmaya bizzat tanık olan tek Yunan yazar olmasına karşın, çok kısa değinmesine dikkat çekmiştir. Gerçekten de yazıları, "şehit" olarak tanımladığı son İmparatoru anarken bile, söylediklerinden çok söylemedikleriyle yüklüdür: "29 Mayıs Salı, günün erken zamanında, Sultan kentimizi aldı. Bu zaptetme zamanında merhum efendim ve imparator, Lord Constantine, öldürüldü. Ben o saatte yanında değildim ama emirleri uyarınca Kentin başka bir kısmını gözden geçiriyordum." Nitekim, Philippides ve Hanak, "sessizliği ve imparatorluk emriyle kentlin başka bir yerine gönderildiğine dair muğlak referansı şüphe yaratmaktadır ve bazı araştırmacılar bu ifadede kaçtığına dair belirsiz bir itiraf görür" demiştir.⁴⁹³

Laonikos Khalkokondyles, (Chalcocondyles, Chalcondyles), 1430-1470 arasında varlığı bilinen Atinalı bir tarihçidir. Öyküsü net değildir. On kitaplık tarih eseri, Bizans İmparatorluğu'nun son iki yüzyılının büyük kısmını ele alır. Babası, önceki Floransalı yöneticinin dul eşiyle birlikte Atina'nın yönetimine talip olarak; II. Murat'a elçi sıfatı ve bahşiş teklifiyle başvurmuş ancak reddedilip, hapsedilmiş; sonra bırakılmıştır. Babasının daha sonra da elçi gönderildiği sanılmaktadır. Kendisi de Osmanlılara elçi gitmiş olabilir. Yazılarından II. Mehmet'in oğullarının 1457'deki sünnet törenine katılmış ve Osmanlılarla görüşmüş olabileceği sonucu çıkarılmıştır.⁴⁹⁴

⁴⁹² Bkz (2) ANGOLD, 65, 64-70; http://en.wikipedia.org/wiki/George_Sphrantzes

⁴⁹³ Marios PHILIPPIDES - Walter HANAK, **The Siege...**46, 48.

⁴⁹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Laonikos_Chalkokondyles

William Miller, Khalkokondyles'in II. Murat'ın katibi olduğu ve 1444 Varna seferine eşlik ettiği iddialarının, kendi yazılarıyla desteklenmediğini söylemiş; diğer Bizanslı tarihçilerden farkının, Yunan İmparatorluğu'nu yazmaktansa, yerini alan genç ve güçlü Türk İmparatorluğu'nun yükseliş ve gelişmesini yazmayı tercih etmek olduğunu belirtmiştir. Miller, Khalkokondyles için "Ortaçağ'ın Herodot'u" olarak "ırksal nefretin o kadar şiddetle yandığı bir dünya bölgesi için ender bir tarafsızlıkla, ulusunun en büyük düşmanının kökeni, örgütlenmesi ve zaferini tarif ederken, öyküsünü Yunan İmparatorluğu'nun sınırları ötesine uzattı" demiş ve eserini, "Yunan bakış açısından Avrupa'nın gözden geçirilmesi" olarak yorumlamıştır.

Ancak, Miller'in Khalkokondyles için yaptığı "tarafsız" yorumu, kendisinin ne kadar tarafsız olmadığını gösteren cümlelerinin ışığında değerlendirilmelidir. Miller'e göre, Khalkokondyles, "Truva'da başlayan... ve Sevres anlaşmasıyla neredeyse bitirilen yıkıcı... Yunan-Barbar düellosunun... tarihçisi" olup; eseri, "...Yunan İmparatorluğu yerine Türk konacak olsa, bizimkine çarpıcı bir benzerlik gösteren bir döneme ışık tutabilir. Çünkü... düşüşünü gözlediği Yunan ve Slav devletleri yeni bir hayata uyanırken, zaferini tarif ettiği Türkiye... Balkan yarımadasına kamp kurmak için ayrıldığı kıtaya geri dönmüştür." Miller, Osmanlıların Avrupa'daki altı yüzyılı aşkın varlıklarını, "Balkan yarımadasında kamp kurmak" olarak küçümsemiş; Truva'da "Yunan-Barbar düellosu"ndan söz ederken, Truva'yı yıkanların Yunanlılar olduğunu unutarak trajikomik duruma düşmüştür. Yazısı tarafsızlığıyla adeta bilimsel olmamanın uygulamalı örneği gibidir; Osmanlı-Türk düşmanlığının derecesi, "Bizans sınırında... şimdi Yunan birlikleri Kemalistlere karşı sınır oluşturdular" demesinden de anlaşılabilir.⁴⁹⁵ Dolayısıyla Miller'in Khalkokondyles için "tarafsız" demesinin değeri yoktur. Miller, hemen hemen aynı dönemde Osmanlı İmparatorluğu ile etkileşime giren ve konumuz için çok özel önemi olan bir diğer İngiliz, Henry Layard ile oluşturduğu zıtlık nedeniyle ilginç bir örnektir.

⁴⁹⁵ William MILLER "The Last Athenian Historian: Laonikos Chalkokondyles", 37-39,48.

Khalkokondyles'in tarafsızlığı tartışılabilir olsa da, Michael Angold, Constantinopolis'in düşmesiyle ilgili bir kayıp hissini ifade etmeyişiine dikkat çekmiştir. Bu ilginç saptama, Khalkokondyles'in gençliğinden beri Türklerle birlikte yaşamış ve 1453'den sonra Constantinopolis'te çalışma olanağı bulmuş olmasıyla ilgili olabilir. Khalkokondyles'in, Helen dehasına uymadığını düşündüğü Bizans kimliğini anlamsız bulduğu da öne sürülmüştür.⁴⁹⁶ Khalkokondyles'in eseri, Constantinopolis'in fethinden sonra Avrupa'da Türklerin kökeni ve yükselişlerinin nedenleri konusunda uyanan meraklı hitap etmiş; 'Oğuz kökenli Osmanoğulları' öyküsünü yaymıştır.

Halil İnalçık'ın tespitlerine göre Franz Babinger'in Fatih biyografisi için yararlandığı bir diğer Batılı yazar olan Michael Kritovoulos (1410-1470 civarları); Yunan bir politikacı ve tarihçi olup, adı Critobulus, Critoboulos ve Kritoboulos gibi farklı şekillerde yazılabilmektedir. Kritovoulos da Constantinopolis'in düşmesine bizzat tanık olmamış; Fetih'ten sonra Constantinopolis'e gelerek çalışma imkanı bulmuş; Fatih Sultan Mehmet'in tahta ikinci kez çıkmasından sonraki ilk 17 yılını anlatan kısmi biyografisini içeren 5 kitaplık bir tarih eseri yazmıştır. Eserin İngilizce çevirisini yapan Charles Riggs, "Yunanlıları yenen bir adamı kahraman haline getirdiği" için Modern Yunan Tarihçileri tarafından aşağılansa da, Kritovoulos'un "bir tarihçinin gerçek dehası ve takdire değer bir tarafsızlık" ile yazdığı yorumunu yapmıştır.^{497*} Eserin ana metninden önce, Kritovoulos'un Fatih Sultan Mehmet'e ithaf yazısı ve amacına dair açıklamaları vardır. "Yüce İmparator, Kralların Kralı, Mehmed, talihli olan, galip olan, ganimetleri kazanan, muzaffer olan, yenilmez olan, deniz ve karanın Efendisine, Tanrı'nın izniyle, hizmetkarlarının hizmetkârı, Adalı Kritovoulos[ta]" diye başlayan eserde, Mehmet'in başarılarının "Makedonyalı İskender'den az olmadığını" söylemiş ve "eylemleri, sözlerle ve bilgelik ve görkemle birleştiren bir kral" olduğu için, erdem ve başarılarını Yunanca yazmanın doğru olacağına karar verdiğini açıklamıştır.^{497**}

⁴⁹⁶ Bkz (2) ANGOLD, 69-70, 77.

⁴⁹⁷ Bkz (15) KRITOVOULOS, *: vii-viii; **: 3-4.

Kritovoulos, “belki pek çok onurlu Arap ve Pers bunları daha iyi kaydedebilir... ama bu Yunan dilinde yazılmış bir eserin yerini tutamaz... çünkü... böylece sadece Yunanlıların değil, bütün batılı ulusların ortak gurur ve merakı olacaktır”^{498*} diyerek, amacının Fatih’i Batılıların anlayacağı dille Batılılara anlatmak olduğunu vurgulamıştır. Böylece modern tarihin en erken reklam yazarlığı tekliflerinden birini kaleme almış görünen Kritovoulos’un aşırıya kaçan övgü ifadeleri ve faydalı olma çabası muhtemelen beklediği sonucu vermiştir: Eserin ilk kitabının sonuna doğru, fetihten sonraki günlerde, yaşadığı İmbros da dahil olmak üzere Ege’deki üç adayı Sultan’a teslim etmek üzere bir heyet gönderdiğini; ancak Lemnos’luların korkup kaçtıklarını; bunun üzerine onları yüreklendirip, Filo kumandanı Hamza’ya gizli bir görevli ve hediyeler göndererek adalara saldırmaması için anlaştığını ve onun aracılığıyla da Sultan’a elçiler ve hediyeler gönderdiğini anlatan Kritovoulos, adaların idaresinin Enos ve Mitylene yöneticilerine bırakıldığını belirtip^{498**}, maksadının anlaşılmasını beklemiş ve gerçekten de daha sonra İmbros adası yöneticiliğine getirilmiştir. Ancak eserin tamamı okunduğunda, övgüden çok yergi olduğu; tanık olmadığı halde kentin düşmesinden sonra talan ve harap edildiğini, halka zulmedildiğini ve Fatih’in bile kadın ve oğlanları ödül olarak aldığını^{498***} yazdığı ve asıl kahramanının son Bizans İmparatoru olduğu anlaşılabilir. Bu nedenle eserin tümünün ya Fatih’e okunmadığı ya da tercüme edilmediği akla gelmektedir. Kritovoulos’un tarafsız olmaktan ne kadar uzak olduğu, 4. Haçlı Seferinde Constantinopolis’e sadece maddi zarar verildiğini iddia edip, “halk zarar görmedi ve tacize uğramadı” diyebilmesinden de anlaşılabilir!^{498****} Kritovoulos, Fatih’in askeri başarılarına odaklanarak, Osmanlıların yükselişini ve Bizans’ın düşmesini anlatmış; Yunanlıların kaybını ilahi takdir olarak yorumlayarak kuvvet dengelerindeki değişimi kabullenmiştir. Görmediği olayların anlatımındaki samimiyet eksikliği, Michael Angold’un onun eserinde de, tıpkı Khalkokondyles’inki için gözlediği gibi, bir kayıp hissi olmadığını söylemesine neden olmuş olabilir.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Bkz (15) KRITOVOULOS, *: 4; **: 86-87; ***: 82; ****: 79.

⁴⁹⁹ Bkz (2) ANGOLD, 69.

Charles Riggs, Kritovoulos'un Osmanlılardan "Araplar ve Persler" olarak söz ettiğini belirtmiştir.^{500*} Aslında Kritovoulos, Osmanlıların tarihlerinin Arap ve Persler tarafından daha iyi bilinebileceğini söylemiştir. Ama Osmanlıların Perslerden geldiklerini de iddia etmiştir.^{500**} Kritovoulos'un özgün eserinin Topkapı Sarayı'nda, Fatih için yazılan Yunanca kitaplar arasında ve bu iddianın da kitabın başında yer alması; Fatih'in bu iddiayı onayladığını ve Osmanlıların o sırada kendilerine Pers kültürünü benimsemiş olan Selçukluların izindeki bir geçmişi yakıştırdıklarını düşündürmektedir.

Babinger'in yararlandığı Angiolello'nun eseri Fatih portreleri bölümünde eleştirilecektir. Halil İnalıcık'a göre, Babinger'in kullandığı diğer kaynaklara gelince; başta Venedik ve Vatikan olmak üzere Avrupa arşivlerinde Osmanlılarla ilgili toplantı kayıtları ve elçi mektupları gibi pek çok belge olduğu bilinmektedir.⁵⁰¹ Yararlandığı yazarlardan, Konstantin Jirecek (1854-1918) Balkan tarihi uzmanı ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan 1878 Berlin Anlaşması ile ayrılmaya yönelen Bulgar eyaletinin ilk bakanlarından biri; Heinrich Kretschmayr (1870-1939), Venedik tarihi konusunda uzman bir Avusturyalı tarihçi; Ludwig van Pastor (1854-1928) Papalık tarihi konusunda uzman bir Alman tarihçi; Johann W. Zinkeisen (1803-1863), Osmanlı Tarihi konulu eseri, Erhan Afyoncu öncülüğünde Türkçe'ye kazandırılmış olan bir Alman tarihçi; Nicolai Jorga (1871-1940) ise Balkan tarihi konusunda çalışmış bir tarihçi ve politikacıdır. Jorga, Osmanlı İmparatorluğu'nun Bizans uygarlığını miras aldığını ancak İslam'ın ödün vermemesi gibi nedenlerden ötürü gerilemesinin kaçınılmaz olduğunu savunmuştur.⁵⁰²

İnalıcık'a göre Babinger, Tursun Bey'in "Tarih-i Eb'ül-Feth"; Enveri'nin "Düstürname", Kemal Paşazade'nin "Tevarih-i Al-i Osman" ve İdris-i Bitlisi'nin "Heşt Behişt" adlı eserlerinden ve Ruhi'den yeterince faydalanmamıştır.

⁵⁰⁰ Bkz (15) KRITOVOULOS, *: viii; **: 13.

⁵⁰¹ Suraiya FAROQHI, **Approaching Ottoman History**; http://hazine.info/http://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Josef_Jirec%C4%8Dek

⁵⁰² <http://en.wikipedia.org/wiki/>

Tursun Bey, 1420'lerde doğmuş; sarayda çalışmış, Constantinopolis kuşatmasını izlemiştir. Eserini, oğlu II. Beyazıt zamanında yazdığı için, Fatih'i övme zorunluluğu ile hareket etmemiştir. Kemal Paşazâde'nin, Tursun Bey tarihini başka kaynaklardan aldığı bilgilerle geliştirerek yazdığı "Tevârîh-i Âl-i Osman" adlı eseri ise, İnalçık'a göre II. Mehmet döneminin en önemli tarihidir. İnalçık, doğru kronolojik bilgilerinden ötürü Ruhi'nin de önemli olduğunu ancak Babinger'in yararlandığı Neşri'nin eserinin ("Cihannüma"), Aşık Paşazade tarihini, Ruhi ve Osmanlı takvimlerinden yaptığı alıntılarla kronolojik bakımdan daha da karışık hale getirdiğini belirtmiştir.⁵⁰³

Gerçek adı bilinmeyen Enveri'nin "Düstürname"si, Fatih döneminde ortaya çıkmış, Osmanlıların geçmişini Selçuklulara ve Oğuzlara dayandıran manzum bir eserdir.⁵⁰⁴ İdris-i Bitlisi'nin "Heşt Behişt" ("Sekiz Cennet") adlı eseri ise, Tursun Bey'in tarihi gibi, II. Beyazıt döneminde, Farşça yazılmıştır. II. Beyazıt dahil ilk sekiz Osmanlı hükümdarı ve devirlerinden bahseden eserin 7. ketibesi Fatih ile ilgilidir. Muhammed Yıldırım'a göre, "İran edebi tarihçiliğinin" örneği olmasından ötürü, "telifiyle birlikte... Osmanlı tarih yazıcılığında farklı bir devir ve üslup" başlamıştır; artık elde olmayan bazı kaynaklardan yararlanılarak yazılmış olmasından dolayı da önemli kabul edilmektedir.⁵⁰⁵ Bu eserlerden de yararlanmayan Babinger, İnalçık'a göre, Neşri ve adsız kroniklerin yanı sıra, Hoca Sadeddin ve Oruç Bey'den yararlanmıştır. Kronikler, özellikle siyasi tarih bakımından önemli kabul edilmektedir.⁵⁰⁶ Oruç Bey tarihi de II. Beyazıt zamanında yazıldığından, II. Mehmet dönemi için verdiği bilgiler doğru sayılmaktadır.⁵⁰⁷ Ancak, Hoca Sadeddin'in, "Tac üt-tevarih" ("Tarihlerin Tacı") adlı eseri Osmanlıların ortaya çıkışından, I. Selim dönemini sonuna kadarını anlatsa da, II. Mehmet'ten çok sonra yazıldığı için dönemine tanıklık etmez.⁵⁰⁸

⁵⁰³ Halil İNALCIK, "Tursun Beg, Historian of Mehmet the Conqueror's Time".

⁵⁰⁴ Necdet ÖZTÜRK, *Düsturnâme-i Enveri*.

⁵⁰⁵ Muhammed İ. YILDIRIM, *İdris-i Bitlisi'nin Heşt-Behişt'ine göre Fatih Sultan Mehmed*.

⁵⁰⁶ Erhan AFYONCU, "Osmanlı Siyasî Tarihinin Ana Kaynakları: Kronikler".

⁵⁰⁷ Necdet ÖZTÜRK, *Oruç Beğ Tarihi*.

⁵⁰⁸ <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/515879/Hoca-Sadeddin>

Özetle, hala Fatih'in en geniş biyografisi olmaya devam eden eserin yazarı olan Franz Babinger'in genel olarak Osmanlı-Türk-İslam karşıtı yazarları referans aldığı ve Osmanlı kaynaklarından yeterince yararlanmadığı söylenebilir. Araştırmamızda, İnalçık'ın uyarıları doğrultusunda, Babinger'in dikkate almadığı eserlerden ve/veya onlara dair incelemelerden de yararlanılmaya gayret edilmiştir.

Günümüzde, pek çok değerli Türk ve yabancı bilim insanınının 1953'den sonra gerçekleştirdiği çalışmalar ve yeni ortaya çıkarılan kaynaklar yardımıyla, Babinger'in eksik ya da yanlış sunduğu konularda doğru verilere ulaşmak kolaylaşmıştır. Yine de, Fatih Sultan (II.) Mehmet'in, içten olmayan övgülerle dehasına; kanıtı olmayan karalamalarla da anısına hakaret etmeyen biyografisi hala yazılmayı beklemektedir...

Sultan II. Mehmet, 30 Mart 1432'de, sırasıyla 1420 ve 1425'de doğduğu sanılan Ahmet ve Alaeddin Ali'den sonra, II. Murat'ın üçüncü oğlu olarak Edirne'de doğmuştur.⁵⁰⁹ Annesinin kim olduğu halen bilinmemektedir. Franz Babinger, bir vakıf senesinde "Hatun bin Abdullah" olarak bahsinin geçtiğini ve o tarihte Bursa'da yaşadığını bildirmiştir. "Abdullah'ın kızı olan hatun" anlamına gelen bu adlandırma, annesinin kendi adını açıklamamaktadır. Müslümanlığa geçene "Allah'ın kulu" anlamına gelen "Abdullah" adının verilmesinden yola çıkan Babinger, II. Mehmet'in annesinin aslen Müslüman olmadığı yorumunu yapmıştır. Bu görüş, II. Murat'ın Fatih'in annesiyle evlendiğine dair kayıt olmamasıyla desteklenmektedir; çünkü İslam hukukuna göre Müslümanlar köle yapılamaz ve dolayısıyla cariye değil, ancak eş olarak alınabilirdi.⁵¹⁰ Babinger, Fatih'in annesinin Stella adında bir İtalyan olduğuna dair bir rivayetten söz etmiş ve bu adın o dönemde Yahudilere verilmesinden yola çıkarak, Yahudi olabileceğini de öne sürmüştür.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Bkz (1) BABINGER, 11; (131) FREELY, loc. 257-266;

Gabor AGOSTON - Bruce MASTERS, **Encyclopedia of the Ottoman Empire**, 364.

⁵¹⁰ William G. CLARENCE-SMITH, **Islam and the Abolition of Slavery**.

⁵¹¹ Bkz (1) BABINGER, 11-12.

Babinger, Fatih'in annesinin, "Hüma" adıyla anılır hale geldiğini; Pers Kralı Xerxes'in annesinin adının da Hüma olduğunu belirtmiştir.⁵¹² Mustafa Armağan'ın, Bursa'daki bir mahkeme kaydında annesinin "Hüma Hatun" olarak belirtildiğini aktarması⁵¹³, bu adın benimsendiğini desteklemektedir. Dilek Batislam'ın açıklamalarına göre Farsça olan "hüma"; üzerinden geçtiği, gölgesini düşürdüğü ya da başına konduğu kişiye; taç, makam ve kutluluk getireceğine inanılan efsanevi bir kuş, bir "devlet kuşu" demektir ve Türk lehçelerinde Kumay ve Umay gibi karşılıkları vardır⁵¹⁴; böylece Türklerin Tanrıça Umay inancıyla da örtüştüğü anlaşılmaktadır. Belli ki halk, kökeni ne olursa olsun, çocuğu devletin başına geçen bu adsız kadını sevmiş ve "Hüma" saymıştır. Babinger, babası ve büyükbabasından çok farklı olan Mehmet'in, karakterini annesinden almış olması gerektiğini öne sürmüştü ve "II. Mehmet'in anne tarafından soyu hakkında hiçbir şey bilmesek de, Türk, Slav, Bizans, Frank, Pers ve muhtemelen Arap kanı karakterlerinin tuhaf ve renkli bir kalıtıma yol açtığı konusunda kuşku olamaz" diyebilmiştir!⁵¹⁵ Oysa ki Mehmet, atalarının tekrar tekrar surlarına dayandığı Constantinopolis'i fethiyle onlara benzemekle kalmayıp, hayallerini gerçekleştirmiştir...

II. Mehmet'in ilk yıllarının Edirne sarayında geçtiği sanılmaktadır. Hundi ya da Daye Hatun olarak bilinen bir sütanesi olup; Mehmet'in ona çok değer verdiği, ileri yaşlarında camiler vakfedecek kadar zenginleşmesinden anlaşılmaktadır. Şehzadelerin halk ve ordu isyanlarından uzakta, Anadolu'da güven içinde eğitilip, yönetim deneyimi kazanması için benimsenen gelenek uyarınca; II. Mehmet, 1434'de iki yaşındayken, küçük ağabeyi Alaeddin Ali ile birlikte, 14 yaşındaki büyük ağabeyi Ahmed'in Sancakbeyi olduğu Amasya'ya gönderilmiştir. Ancak 1437'de, o sırada 17 yaşında olan Ahmed'in nedeni bilinmeyen ölümünün ardından; Mehmet, Amasya Sancakbeyi olurken; Alaeddin Ali Manisa'ya aynı görevle alınmıştır. O tarihte henüz 5 yaşında olan II. Mehmet'in yerine danışmanlarının kararlar aldığına kuşku yoktur.

⁵¹² Bkz (1) BABINGER, 11.

⁵¹³ Mustafa ARMAĞAN, **Ufukların Sultanı Fatih Sultan Mehmed**.

⁵¹⁴ H. Dilek BATİSLAM, "**Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg**".

⁵¹⁵ Bkz (1) BABINGER, 11-12.

İki yıl sonra, 1439'da II. Mehmet'in hayatında önemli rolleri olacak olan kişiler, babası tarafından göreve getirilecektir: Muhtemelen Yunan kökenli olan Başvezir İshak Paşa aniden ikinci vezirliğe indirilecek; yerine ailesi kuşaklar boyu Osmanlı hanedanına hizmet etmiş bir Türk olan Çandarlıoğlu Halil Paşa getirilecek; üçüncü vezirliğe ise yine Yunan kökenli olan Zağanos Paşa atanacaktır. Bu görevlendirmeler, uzun süredir var olan ve daha sonra ölümcül sonuçlar yaratacak olan bir çatışmayı; Türklerle, devşirmeler arasındaki rekabeti, devletin en üst kademelerine taşıyacaktır. Mehmet ve Alaeddin Ali, 1439'da sünnet törenleri için Edirne'ye çağırılmış ve hemen ardından görev yerleri karşılıklı olarak değiştirilmiştir.⁵¹⁶ Bundan sonra ise II. Murat ve oğulları için pek çok yönü hala gizemini koruyan çok sıkıntılı bir dönem başlayacaktır.

II. Murat, 1421'de başlayan iktidarının ilk yıllarında rakipleriyle mücadelesini fırsat bilenlerin ele geçirdiği toprakları geri almak için uzun süre uğraşmıştır. Önce Anadolu'da, sonra Avrupa'da Wallachia (Eflak) ve Arnavutluk topraklarını kendisine bağlamış; sonra Selanik'e odaklanmıştır. Selanik, ilkin I. Murat döneminde 1387'de Osmanlılar tarafından alınmış; ancak Fetret döneminin kardeş kavgaları sırasında, amcalarından Süleyman tarafından desteği karşılığında Bizans'a geri verilmiş olan bir kenttir. Ancak Selanik'i koruyamayacağını gören Bizans, 1423'de kenti Venediklilere satmıştır. Selanik'in geri alınması girişimlerine Venedik, Aydınöğullarıyla ittifak içine girerek tepki verince, Osmanlılar Aydınöğulları beyliğine son vermiş; ardından Anadolu'daki Menteşe ve Germiyanöğulları dahil çeşitli beylik ve kabilelere hakim hale gelmiştir. Sonra tekrar Selanik'e yönelen II. Murat'ın Fatih doğmadan kısa süre önce 1430'da Selanik'i geri alması, Osmanlıları doğrudan Venediklilerle karşı karşıya getirecektir ama iki devletin mücadelesi aslında çok daha önce başlamıştır.⁵¹⁷ Fatih Sultan Mehmet portrelerinin yapılmasıyla yakından ilgili olan Osmanlı-Venedik ilişkileri konusuna ileride dönülecektir.

⁵¹⁶ Bkz (1) BABINGER, 14-16.

⁵¹⁷ Halil İNALCIK, **Venezia**, 83-90; http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Thessaloniki.

II. Murat'ın Selanik'i ele geçirmesi; Bizans'ı Osmanlılara karşı Avrupa'dan yardım alabilmek için, birbirlerini karşılıklı olarak aforoz ettikleri 11. yüzyıldan beri süren Yunan Ortodoks - Latin Katolik kiliseleri bölünmesine son vermek üzere Papalık kurumuyla uzlaşma arayışına yöneltmiştir. Böylesi bir uzlaşmanın yeni bir Haçlı seferiyle sonuçlanacağını farkında olan Osmanlılar, Avrupa'daki baskılarını daha da arttırmıştır. Böylece 1439'a gelindiğinde, iki kilise nihayet Papanın otoritesini ve Latin kilisesinin üstünlüğünü kabul etmek şartıyla birleşme kararı almış; Papa IV. Eugenius, Constantinopolis'in Osmanlılara bağımlı olmaktan çıkarılması için Haçlı Seferi çağrılarını çoktan başlamış durumdaydı.⁵¹⁸ Osmanlılar ise Sırbistan başta olmak üzere Avrupa'dan toprak kazanmış; II. Murat, Sırp Despotu'nun kızı Mara ile evlenmişti. Mara, II. Mehmet için ikinci kez iktidara gelişinden sonra Avrupalılarla diplomatik ilişkilerinde önemli bir arabulucu olacaktı.⁵¹⁹

Macaristan'ın iç karışıklıklarından faydalanan Osmanlılar, 1440'da Belgrad'ı almaya çalıştı ancak başaramadı ve ciddi akınlara maruz kalmaya başladı. Avrupa'da Haçlı Seferi hazırlıkları son aşamaya gelirken; Macarlarla Anadolu'daki düşmanları Karamanoğulları arasında varılan anlaşma Osmanlıları iki cephede savaş arasına sıkıştırdı. Karamanoğlu İbrahim Bey, 1443'de aniden saldırıya geçince, II. Murat, oğlu Alaeddin Ali ile birlikte onu yendi ve tekrar uyruğu haline getirdi. Bundan sonrasını ise Babinger şöyle anlatır: "Bu noktada gizemi büyük olasılıkla hiç açığa çıkarılamayacak olan tuhaf bir trajedi oldu. Kara Hızır Paşa, Ali Çelebi'nin ardından Amasya'ya gönderildi. Gece saraya sızıp, prensi yatağında boğdu... Prens altı yaşındaki ve onsekiz aylık iki oğlu da öldürüldü... Ali Çelebi'nin yerine Amasya sancakbeyi olarak Lala Şahin Paşa'nın oğlu Mehmet Paşa getirildi... En sevdiği oğlu olduğu söylenen Ali Çelebi'nin ani ölümünün haberi Murat'ı derin acı ve kaygıyla doldurdu, ya da, en azından Osmanlı ve Batılı kaynaklar bize öyle söylüyor."⁵²⁰

⁵¹⁸ Bkz (131) FREELY, loc. 248-257.

⁵¹⁹ Bkz (493) PHILIPPIDES – HANAK, 86.

⁵²⁰ Bkz (1) BABINGER, 18-23.

Babinger, Alaeddin Ali'nin öldürülmesiyle ilgili ifadelerinin kaynağını açıklamamıştır. Ancak, Halil İnalçık'ın, II. Mehmet'e iktidar yolunu açan olayla ilgili bu iddialara karşı çıkmaması ve “çok sevilen ve takdir toplayan bir şehzade idi” dediği Alaeddin'in ölümü için, “Çok geçmeden Sultan'ın bütün şevk ve cesaretini kıran başka bir haber, Amasya'dan şehzâde Alâeddin'in ölümü haberi gelecektir. İşte II. Murad'ı, oğlu Mehmet Çelebi lehine tahttan feragate sevkeden buhranlı devre böyle başladı”⁵²¹ demekle yetinmesi, bu defa Babinger'in haklı olabileceğini düşündürmektedir. Dolayısıyla, ya o sırada 39 yaşında olan II. Murat'ın, 18 yaşında olduğu sanılan oğlu Alaeddin'in “cesaret ve ilerigörürlüğü” ve “büyük hayranlık uyandıran... dikkat çekici derecede güçlü fiziği”nden⁵²² tedirgin olup öldürttüğü; ya da öldürülmesine engel olamadığı akla gelmektedir. Her iki durumda da bu olayın II. Mehmet'te derin izler bırakmış olması çok muhtemeldir: Babasını; oğullarını rakip görüp, ortadan kaldıran veya korumayı başaramayan biri olarak görmeye başlamış olabilir. Bu konuda duyarlı bir yorum, Emine Özcan'a aittir: “II. Mehmed'in... felsefeye... olan merakının birtakım mutsuzluklar, hayal kırıklıkları ve buhranlarla... beslenmiş olabileceği” kanısında olan yazar, “...meraklı, zeki ve eleştirel yaradılışı, karşılaştığı çeşitli trajedilerle sarsılıp içine döndüğünde, diyalektik bir itkiyle... kendini yeniden inşa etmiştir” demiştir. Babinger ve İnalçık'ın yazılarından hareketle, “...Şehzâde Mehmed'in... babasının gönlünde özel bir yeri yoktur. Dahası, Şehzâde Alâeddin Ali'nin Sultan II. Murad'ın gözdesi olması... onun dik başlı kişiliğinin inşâsında etkili olmuş olabilir” görüşüne varan Özcan, babalarının Alaeddin'e düşkünlüğünün kanıtı olarak, vasiyetinde onun yanına gömülmek istemesini örnek verip; “Benden sonra evlâdımdan ve ensâbımdan fi'l-cümle soyumdan sopumdan her kim ölecek olursa benim yanımda komayalar, katıma getirmeyeler” demiş olmasını göstermiş ve “Sultan Murad'ın bu ağır sözleri kuşkusuz, II. Mehmed'i de kapsayan bir soyutlama psikolojisiyle kaleme aldırılmıştır” yorumunu dile getirmiştir.⁵²³

⁵²¹ Halil İNALCIK, **Fatih Devri üzerinde Tetkikler ve Vesikalar I**, 55-57.

⁵²² Bkz (1) BABINGER, 23.

⁵²³ Emine S.ÖZCAN, “**Fatih Sultan Mehmed'in Hikmete Sığınması Üzerine**”, 21,23,24.

II. Murat, Emine Özcan'ın alıntı yaptığı vasiyetini, Alaeddin'in ölümünden birkaç yıl sonra yazdıracaktır. Dönemin şartları, II. Mehmet ve/veya destekçileriyle iktidar mücadelesi içinde olduğunu ve belki de kendi hayatının devamından endişe duyarak vasiyetini hazırlattığını düşündürmektedir. Ama konu bütünlüğünü bozmamak için, ileride dönmek üzere, şimdi öykümüze devam edelim...

Alaeddin Ali'nin öldürülmesiyle, bebekliğinden beri zaman zaman birlikte olduğu; hatta aynı sırada sünnet edildikleri için belki de arkadaşlık edebildiği, yakınlık kurabildiği tek kardeşini de yitiren II. Mehmet'in bu konuya tepkisi hakkında bilinen bir kayıt yoktur. Ancak bu olayın dünya tarihi açısından önemi; geride kalan en büyük oğul olarak Osmanlı tahtının varisi konumuna yükselmesine neden olmuş olmasıdır. Emine Özcan bu kritik olayın II. Mehmet'in hayatındaki yerine şu sorularıyla dikkat çekmiştir: "...ağabeyisi Şehzâde Alâeddin meçhul bir şekilde öldürülmemiş olsaydı, onun hayat ile olan ilişkisi nasıl gelişecek ve devam edecekti? ...yaşamını tümüyle Manisa'daki sarayında geçirmiş bir emîr olsaydı neler değiştirdi? Örneğin, günümüze kadar gelmiş olan dîvanına... din felsefesi ya da benzer mevzûlara dâir eserler de eklenir miydi acaba?"⁵²⁴ Bunları hiç bilemeyeceğiz artık; ama, tahta başka bir kardeşi geçmiş olsaydı nefesi daha çocukken kesilip, tarihin unuttuğu bir ayrıntıya dönüşen nice şehzadeden biri olacağını düşünmek aşırıya kaçmak olmasa gerek... Ama II. Mehmet, babasının olmasa da, efsanelerdeki Hüma'nın gözdesiydi ve onun kanatlarıyla tarihin unutulmazları arasına taşınacaktı, acı çekerek ve gerektiğinde çektirerek...

Babinger, Alaeddin öldüğünde 11 yaşında olan Mehmet'in derhal Manisa'dan Edirne'ye çağrıldığını; "o zamana kadar babası için büyük bir neşe kaynağı olmuş görünmeyen" ve "tez canlı, isyankar ruhu ve en hafif uyarıya boyun eğmeyi... reddetmesi, eğitilmesini... çok güç kılan" çocuğa hocalar tayin edildiğini ancak etkili olamadıklarını aktarmıştır.⁵²⁵

⁵²⁴ Bkz (523) ÖZCAN, 22.

⁵²⁵ Bkz(1) BABİNGER, 23.

Sonunda, Babinger'e göre, "bütün gayretler genç Mehmet'i çalışmaya ikna etmekte başarısız kalınca ve din ilkeleri ile Kuran okuma eğitimini reddedince"; II. Murat, Kahire'de hukuk ve Kuran eğitimi aldıktan sonra Bursa'daki medresede hocalığa başlayan ve "isyankar prensi kendi iradesine göre eğbilecek enerji ve saygınlıkta" olan Ahmet Gürani'yi çağırmış; eline "bir sopa ve oğlan aksi çıkarsa kullanması için özel izin" vermiştir. Babinger'in Fatih'e duyduğu antipati, çocukken dövülmesinin öyküsünü, hangileri olduğunu açıklamadığı "eski kaynaklarda" öyle geçtiğini bahane ederek, uzun uzadıya anlatmasından hissedilmektedir: { Değnek elinde, diye kaynaklar devam eder, molla prene gitti. "Babanız" dedi, "beni sizi eğitmek, ama dinlemezseniz de dövmek için gönderdi." Mehmet bu sözlere gülünce Molla Gürani ona öyle bir dayak attı ki oğlan sonsuza dek karşısında korkuyla durdu. Kısa sürede Kuran'ı öğrenmişti. }⁵²⁶ John Freely, bu öykünün kaynağının Taşköprüzade olduğunu belirtmiştir.⁵²⁷ Eğer böyleyse, II. Mehmet'in ölümünden sonra, 1495'de dünyaya gelen Taşköprüzade tanık olduğu bir olayı aktarmamıştır ve tanık olanlar (olmuşsa) onlardan öğrenmiş olması da düşük bir olasılıktır. Nitekim, Molla Gürani de Taşköprüzade doğmadan ölmüştür.⁵²⁸ Taşköprüzade'nin bu rivayeti yazmasının nedeni, kendi eserlerinden yola çıkılarak tahmin edilebilir: Tayyip Gökbilgin'e göre, Taşköprüzade, bireylerin "anlayış ve olgunluklarının yaradılış itibâriyle başka başka olup türlü derecelerde bulunduğu"; yeteneklerinin aynı şekil ve derecede olmadığı ve "mukadder olan payeden başka bir payeye yükselme[yeceği]" kanısındadır.⁵²⁹ Dolayısıyla, II. Mehmet'in karakterinde, "kendisi için mukadder" mertebeye ulaşmasını sağlayacak özellikler aramış ve onlara işaret ettiğini düşündüğü bir rivayeti belki de abartmış da olabilir. İlginç olan, Büyük İskender'in de Plutarch tarafından, yine kendisi tanık olmadan isyankar, atak, eğitilmesi zor ve sadece Aristoteles'e hoca olarak saygı duymuş biri olarak anlatılmış olmasıdır.⁵³⁰

⁵²⁶ Bkz (1) BABINGER, 24.

⁵²⁷ Bkz (131) FREELY, loc. 306.

⁵²⁸ Esin KAHYA, "Ondört ve Onbeşinci Yüzyıllarda Bursa'da Bilim Hayatı", 5.

⁵²⁹ Tayyip GÖKBİLGİN, "Taşköprü-Zâde ve İlmî Görüşleri I", 129.

⁵³⁰ PLUTARCH, *The Life of Alexander the Great*.

II. Mehmet'in, Büyük İskender'den çok etkilendiği ve kütüphanesinde bir tarihçesinin bulunduğu bilinmektedir.⁵³¹ İlk (kısmi) biyografisini yazan Kritovoulos'un kendi başarılarının Büyük İskender'den az olmadığını söyleyerek beğenisini kazandığı da dikkate alındığında, Mehmet'in hayatına dair anlatıların gerek Osmanlı gerek Batılı yazarlar tarafından İskendervari özelliklerle süslenmesinin alışkanlık haline gelmiş olabileceği akla gelmektedir. II. Mehmet'in Molla Gürani ile ilişkisi de bu süslemeden payını almış olabilir çünkü kendisine yapılanları unutmadığı, affetmediği ve yıllar sonra bile olsa mutlaka cezalandırdığı bilinmektedir. Oysa ki Mehmet Molla Gürani'yi çok sevip saymış görünmektedir. Nitekim Molla Gürani ömrünü refah içinde geçirip, kadıaskerlik ve şeyhülislamlık dahil üst düzey görevlere gelmiş ve Mehmet'ten çok sonra vefat etmiştir.

Fahri Kayadibi'nin aktardığına göre, Osmanlı sarayında aydın, bilgin, şair, müziksever, hattat ve sanatkar şehzadelerin yetişmesi için ciddi ve disiplinli bir sistemin geliştirilmesine II. Murat öncülük etmiştir. Bu sayede II. Mehmet; Molla Hüsrev, Hoca Zade, Hızır Bey Çelebi, Ali Tusi, Molla Zeyrek, Sinan Paşa, Molla Lütfi, Fahreddin-i Acemi ve Hoca Hayreddin gibi hocalardan dini bilimlerin yanı sıra; felsefe, matematik, tarih, coğrafya ve askerlik eğitimi almış; Arapça, Farsça, Latince, Yunanca ve Sırpça öğrenmiştir.⁵³² Öğrenmeye olan tutkusu ömrünce süren Mehmet'in Batılı hocaları da olup, Fetih öncesinin gerilimli günlerinde bile antik kahramanların hayat öyküleri ve eylemlerini incelemeye devam ettiği kayıtlara geçmiştir.⁵³³

Edirne'de iktidara hazırlanmaya başlanan II. Mehmet'in tam da bu sıralarda defterine işlemiş olabileceği yazı ve resimler, karakteri ve ruh haline ışık tutan ipuçlarıyla yüklüdür. Süheyl Ünver tarafından ortaya çıkarılan defter⁵³⁴; Mehmet'in sanat mesenliği konusundaki en geniş kapsamlı eserin yazarı olan Julian Raby tarafından ayrıntılı olarak incelenmiştir.⁵³⁵

⁵³¹ Bkz (1) BABINGER, 499-500.

⁵³² Fahri KAYADİBİ, "Fatih Sultan Mehmet Döneminde Eğitim ve Bilim", 5.

⁵³³ Julian RABY "Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II", 242.

⁵³⁴ Bkz (8) ÜNVER.

⁵³⁵ Bkz (428) RABY.

Süheyl Ünver'in 1961'de yayınladığı "Fatihin Çocukluk Defteri" adlı kitabı, şu satırlarla başlar: "Takriben her beş senede bir... anlamağa çalışarak elime aldığım bir defter var. İlk görüşüm bende hiçbir tesir bırakmadı. Zira 1940 dan önce idi. Bu tarihte İstanbul Kütüphanelerinde ve müzelerinde bulunan... yazmaları... gözden geçirmeğe başlamıştım... 1945 senelerinde idi ki bu defteri bir daha gördüm. İçime bir şüphe kurdu girdi... Ne olabilirdi? Hem de zamanın kağıtları üzerine. Şüphemi ortaya koysam benden müsbet delil isteyecekler. Ah bu yalnız müsbet delillerin peşinde koşmak ile neler kaybettirdiğimizin farkında olmayız."⁵³⁶ Ünver, kişisel ve dogmatik hükümlerden kaçınmak, ancak bilimsel açıklamayla varılan hükümlerden da yoksun kalmamak gerektiğini belirtip; 1950 ve 1956'da tekrar incelediği defterle ilgili bilgileri ve Fatih'e atfetmesinin nedenlerini açıklamıştır. Ünver'den öğrendiğimiz üzere; Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde 2324 numarayla kayıtlı defter; daha önce Zülvecehyn Kütüphanesi'nde⁵³⁷ bulunup, oraya da Hazine'den gelmiştir; II. Abdülhamit zamanında ciltlenmiştir; beyaz, mühreli, daha büyük olup, ciltlenirken 21.5 x 28.5 cm boyutlara indirilen; aherli olarak terbiyelenmediği için, is ve zambak karışımı mürekkebin içine işlediği; II. Murat zamanında İtalya'dan getirtilen tipteki ve çoğu aynı filigranı taşıyan kağıtlardan oluşmaktadır. Söz konusu filigranın II. Murat döneminin tapu ve evkaf defterlerinde de olması ve Floransa'da yapılan kağıtların filigranlarına benzemesi, Ünver'in zaman tayininde önem taşımıştır.⁵³⁸ Raby de filigranın 15. yüzyılda Avrupa'da yaygın olan "mont" tipinde olduğunu bildirmiştir.⁵³⁹ Ünver, defterin müsveddelik kalitedeki kağıtlarının baş ve son taraflarında küflenme olduğunu ancak önem verilip ciltlendiğini vurgulamış ve içindekileri şöyle açıklamıştır: Fatih'in tuğrası ve tuğra denemeleri; II. Murat ve Fatih dönemi eserlerinde görülen tipte çiçek ve rumi motifleri; baykuş, kartal, leylek, efsanevi kanat çizimleri; Türk ve Yunan alfabesi; fallı ilgili nokta ve çizgiler; Farsça beyitler ve portreler.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Bkz (8) ÜNVER, 3.

⁵³⁷ Yıldız Sarayı Kütüphanesi.

⁵³⁸ Bkz (8) ÜNVER, 4-7.

⁵³⁹ Bkz (428) RABY, 195.

⁵⁴⁰ Bkz (8) ÜNVER, 5.

Süheyl Ünver; Fatih ve babasından öncesi ve sonrasına ait çizgi ve not içermediğini belirttiği defterdeki portreleri, “Hristiyan portreleri” ve “sarıklı yüz çizgileri ve baş etütleri” olarak ayırmış; ilkinin, sarayda rehine tutulan Rumeli prensleri ve beylerinin oğullarının kaleminden çıkmış olabileceğini ancak sarıklı ve sakallı tiplerin Fatih tarafından yapıldığının tahmin edilebileceğini öne sürmüştür.⁵⁴¹ Ancak, kanımca, Şekil 2.138’den de anlaşılabilir üzere, üslup olarak iki tip portre tipi arasında anlamlı bir fark yoktur. Dahası, (eğer yapmışlarsa) rehine çocukların çizim ve yazılarının Hazine’de saklanıp II. Abdülhamid dönemine kadar ulaşmaları ve ciltlenmeye layık bulunmaları ya da Mehmed’in tuğrasını defalarca çizmeye çalışmaları çok akla yatkın değildir. Dolayısıyla, Ünver’in sözleriyle, “çok çocukça ve o nispetde acelece velâkin çok kudretli” olan ve “yüzlere verilen dikkatli intibalar” bakımından “harikulâde” olan desenler, aynı elden çıkmış olmalıdır. Defterin günümüzün bilimsel olanaklarıyla incelenmesiyle, yapılış tarihi ve içindekilerin farklı ellerden çıkıp çıkmadığının tespiti mümkün olabilir.



Şekil 2.138. Fatih Sultan Mehmed’e atfedilen resimlerden detaylar⁵⁴²
Orijinalleri: Kağıt üzerine mürekkeple çizim; 15. yüzyıl; Topkapı Sarayı Müzesi

⁵⁴¹ Bkz (8) ÜNVER, 6.

⁵⁴² Resimler, daha iyi görülebilmeleri için Photoshop programıyla belirginleştirilmiştir.
Kaynak: <http://panoramikmuze.com/basin-odasi/haberler-ve-duyurular/2013/04/02/fatihin-%C3%A7ocukluk-defteri.aspx>

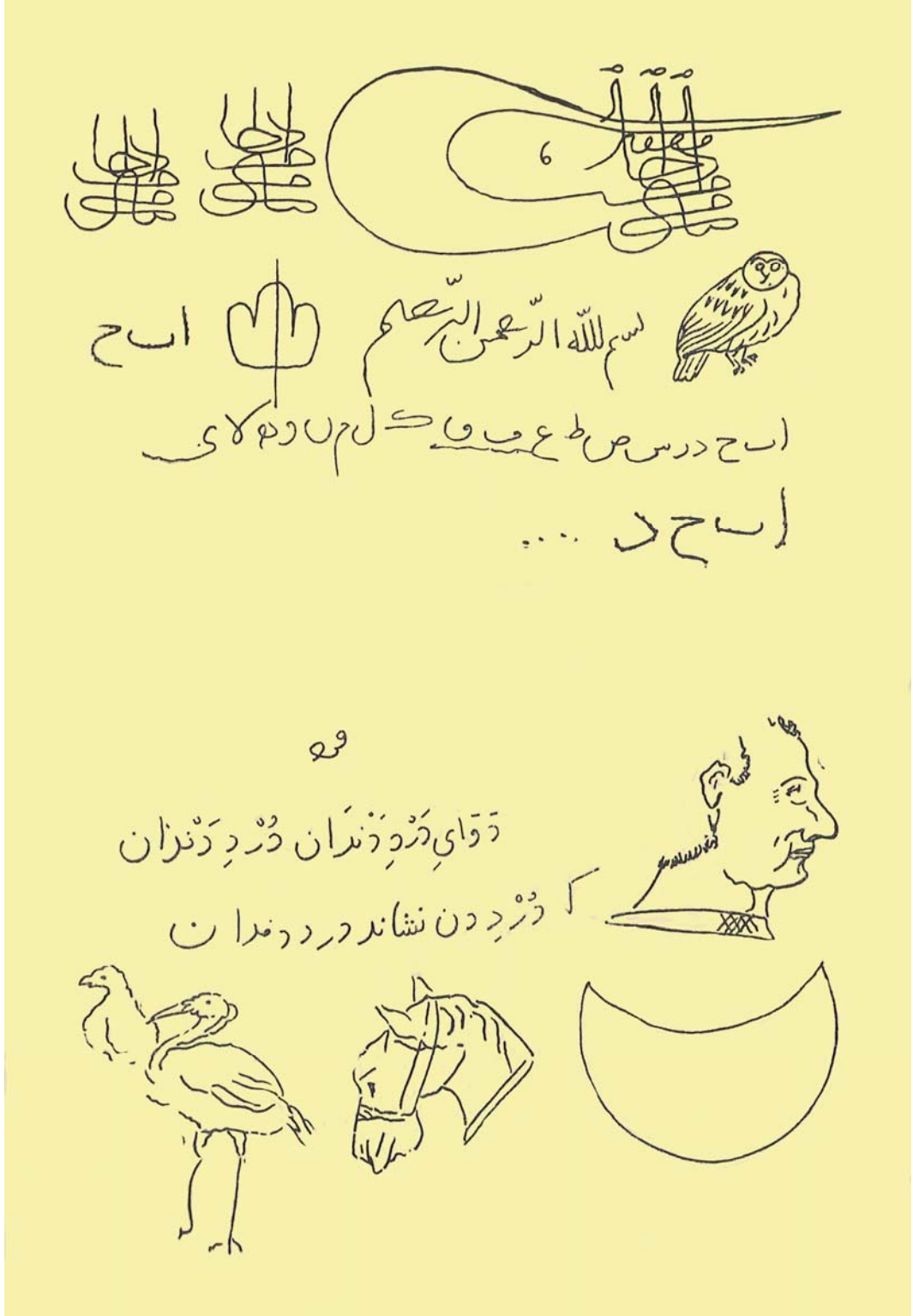
Julian Raby de defterin II. Mehmet'e ait olduğunu düşünmüş; 1450'lerde geliştirilen kurallara uymamalarından ve Paul Wittek'in tuğra analizlerinden yola çıkarak 1440'lara ait saydığı tuğraların, Mehmet'in alıştırmaları olduğunu öne sürmüştür. Raby için, Mehmet'in "okul defteri", "15. yüzyılda Osmanlı sarayındaki kültürel gelenekler karmaşasına işaret etmektedir". Görüşünü desteklemek için, Raby; fol. 48r, 83v'daki⁵⁴³ tuğraların, Osmanlıların Orta Asya kökenini; fol. 31r, 33r, 47v, 95v'daki Arap alfabesi, 27v'daki "Bismillah" ve 28r, 83v'daki Farsça beyitlerin, sırasıyla, Arap, İslam ve Pers bağlantılarını; 36v, 83v'daki gizemli "sigla" işaretinin ise Batı Avrupa etkisini yansıttığını öne sürmüştür. Raby'e göre, çiçek motifleri ve arabeskler, İran-Türk ve Moğol sanatını, fol. 36v'daki işaret ise Türk damgalarını çağrıştırmakta; 60v'daki şeytan başı, İran-Türk resim geleneğine aitken; 1r, 3r, 4r, 5r, 9r, 20r, 21r, 32v, 33r, 37v, 44v, 47v, 60v, 61v, 66v ve 78v'daki portreler ile 68v'daki kadeh, Avrupa etkisini kanıtlamaktadır.^{544*}

Diğerlerinin yerlerini tek tek belirtmesine karşılık, Raby'nin defterde yer aldığını iddia ettiği tek bir desenin yerini ve özelliğini açıklamaması ilginçtir. Kendi ifadesiyle, "El yazmasının geniş kapsamı, okul çağındaki bir oğlanın aklını meşgul eden bir skeçle tamamlanmıştır – seks."^{544**} Şekil 2.139-2.142'de, Süheyl Ünver'in Fatih Sultan Mehmete affettiği kitaptan verdiği yazı ve resim örnekleri olup, birinde (Şekil 2.141) sol alt-ortada fallik bir imajı andıran bir desen vardır. Ancak aynı zamanda dilini çıkarmış bir yılanı da andırmaktadır. Nitekim desenin üst tarafında bir yaprak olup, bir yılanın gizlendiği dallar arasından aniden çıkması da tasvir edilmek istenmiş olabilir. Aynı sayfada, sağ üstteki çiçek motifinin sayfa kenarına bakan tarafında da benzer bir öge vardır.

Söz konusu defterde şeytan figürünün de yer alması, resmi yapan(lar)ın, cennet, cehennem ve günah kavramlarıyla ilgilendiğini düşündürmektedir.

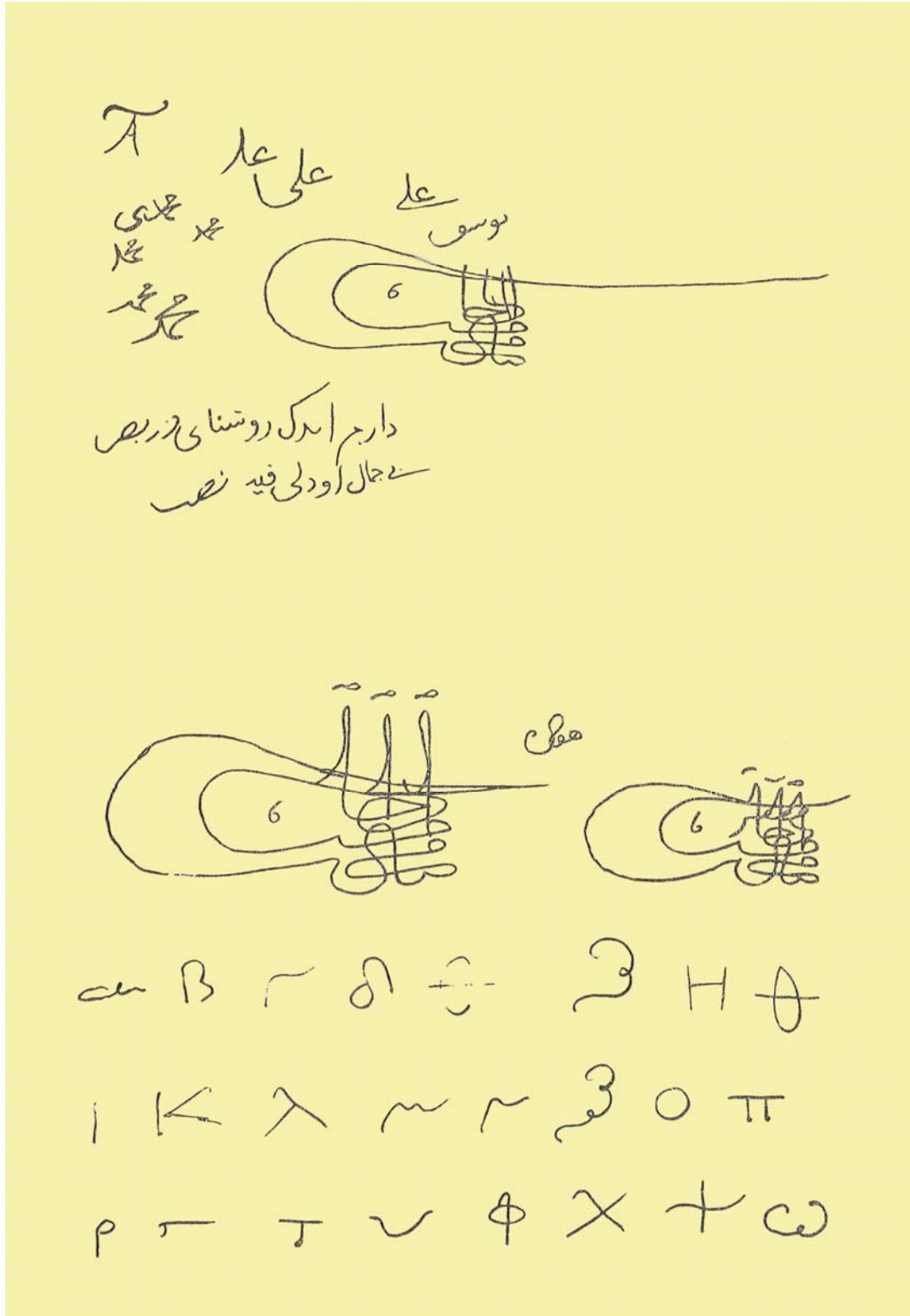
⁵⁴³ Fol. r"-"Fol. v": "Folio recto" (sayfanın ön yüzü) - "Folio verso (arka yüzü) için kısaltmadır.

⁵⁴⁴ Bkz (428) RABY; *: 195-197; **: 198.



Şekil 2.139. "Fatih'in Çocukluk Defteri"nden bir sayfa (1)⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Bkz (8) ÜNVER, 11. (Görüntü, ISAM Kütüphanesi'nin temin ettiği taramanın tarafımdan Photoshop ile artefaktlarından arındırılıp, arka planına hafif renk verilmesiyle elde edilmiştir)



Şekil 2.140. "Fatih'in Çocukluk Defteri"nden bir sayfa (2)⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Bkz (8) ÜNVER, 12. (Görüntü, ISAM Kütüphanesi'nin temin ettiği taramanın tarafımdan Photoshop ile artefaktlarından arındırılıp, arka planına hafif renk verilmesiyle elde edilmiştir)



Şekil 2.141. “Fatih’in Çocukluk Defteri”nden bir sayfa (3)⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Bkz (8) ÜNVER, 13. (Görüntü, ISAM Kütüphanesi'nin temin ettiği taramanın tarafımdan Photoshop ile artefaktlarından arındırılıp, arka planına hafif renk verilmesiyle elde edilmiştir)



Şekil 2.142. "Fatih'in Çocukluk Defteri"nden bir sayfa (4)⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Bkz (8) ÜNVER, 16. (Görüntü, ISAM Kütüphanesi'nin temin ettiği taramanın tarafımdan Photoshop ile artefaktlarından arındırılıp, arka planına hafif renk verilmesiyle elde edilmiştir)

Sözü edilen defter; yazı denemeleri, at ve yırtıcı kuş desenlerinin çokluğu ve belki fallik olabilecek imgesiyle; muhtemelen ergenliğe yeni giren; yaşına özgü merakları duyan; heyecanlı, çok yönlü ve sabırsız bir delikanlıya ait gibidir. Eğer Ünver ve Raby'nin bütün görüşlerine katılır ve defterin II. Mehmet'e ait olduğunu kabul edersek; sayfalarında, bir yandan geleceğinin hayalini kurup, Padişah olunca atacağı imzanın alıştırılmalarını yapmasının ve farklı kültürleri öğrenmeye çalışmasının; diğer yandan babasının ancak ağabeyi ölünce kendisini hatırlamasıyla, iktidar çekişmeleri içindeki sancılı bir ortamda çabuk büyümek zorunda kalmasının yansımalarını bulabiliriz. Hatta, ileride hayal ettiği her şeye sahip olsa bile, kendisini “kimsesiz” hissetmekten vazgeçemeyecek olan yalnız bir ruhun sıkıntılı arayışları gibi de yorumlayabiliriz. Ancak bütün bunlar sadece bizim hayalgücümüzün eseri de olabilir. Defterin Fatih'e ait olduğu kanıtlanmadığı sürece, başka olasılıkların da akılda tutulması ve araştırmanın devam etmesi gerekir. Aslında defteri ilk bulan Süheyl Ünver de bazı desenlerin saraydaki rehine Hristiyan çocuklara ait olabileceğini düşünmüştür. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, rehine çocukların işlerinin uzun süre saklanmış olması beklenmez. Ama sarayda yükselen devşirmelerden biri veya birden fazlasının yazı ve resimleri toplanıp ciltlenmiş olabilir. Peki Ünver, değerli bir nakkaş da olduğu halde, neden üslup ve çizgi farkı olmayan desenlerin bir kısmının Mehmet tarafından “yapıldığı tahmin edilebilir”^{549*} demiştir? Kanımca Ünver, kitabının başında itiraf ettiği gibi, yeterli müspet delili olmadığı halde; kendi ifadesiyle “fenni bir izah ile bir insanın görgüsü derecesine göre bu gibi altruizme kaçabilen” bir “hüküm”^{549**} ile defteri, hayranlık duyduğu belli olan Fatih'e yakıştırmıştır. Belki de O'na ait olabilecek bir eseri bulmayı o kadar istemiş ve o kadar özlemle aramıştır ki, defteri bulunca arayışının sonuç verdiğine inanması kolaylaşmıştır. Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz; ancak daha sonra da II. Mehmet portrelerini incelerken de arayanın, aradığını bulduğuna önce kendisini, sonra dünyayı inandırmasının başka örneklerini göreceğiz...

⁵⁴⁹ Bkz (8) ÜNVER, *:6; **: 3.

Mehmet'in Edirne'de yetiştirilmeye başlandığı dönem, babasının en kaygılı zamanına denk gelmiştir. Tuna nehrini geçen bir Hıristiyan ordusunun Osmanlı topraklarına doğru ilerlediğini duyan II. Murat; Mehmet'i Veziri Çandarlı Halil ile bırakıp yola çıkmış; ancak Osmanlılar 1443-1444 arasında Polonyalılar, Macarlar ve Transilvanyalılar tarafından iki kez yenilgiye uğratılmıştır. İki taraf da ağır kayıplar verip ülkelerine dönmüştür. Aynı dönemde daha önce II. Murat'ın yanında rehin olarak yetişip, takdirini kazanan ve Müslüman olup İskender Bey adını alan Arnavut George Castrioti da bir isyan başlatmıştır. Üstelik, II. Murat tarafından Nis'teki Osmanlı ordusuna yardım için takviye birliklerle gönderilmiş; sonra yandaşlarıyla ayrılıp, Sultan'a ait olduğunu iddia ettiği bir belgeyle bir Osmanlı kalesini savaşımadan teslim almış; ardından Hıristiyanlığa geri dönerek Arnavutları Osmanlılara karşı örgütlemiştir. II. Murat'ın gönderdiği ordu, Arnavut isyanını bastıramamış ve böylece 1444'de Osmanlılar kendi yetiştirdikleri, artık Skanderbeg olarak bilinen Arnavut önderine de yenilmiştir. Karamanoğullarının yeniden isyana hazırlandığının da öğrenilmesiyle, II. Murat düşmanlarıyla uzlaşmak gereğini duymuş ve Haziran 1444'de Polonyalılar, Sırlar, Macarlar ve Transilvanyalıların temsilcileriyle on yıllık bir barış imzalamıştır. Böylece Karamanoğulları ile başa çıkabilecek fırsatı bulup, Anadolu'ya dönmüş; bu kez Karamanoğlu İbrahim Bey teslim olup, tekrar uyruk olmayı kabul etmiştir. Babası, Anadolu'ya geçerken II. Mehmet'i kendi yerine, Çandarlı Halil'in rehberliğinde olmak üzere, vekil bırakmıştır.⁵⁵⁰ II. Mehmet bu sırada ilk iktidar kriziyle karşılaşmıştır ki; dini görüşleriyle de ilgili olduğu ve zor durumlarda aldığı kararlar hakkında bilgi verdiği için üzerinde durulmaya değer bir olaydır. Babinger, krize neden olan kişi ve olayları şöyle anlatmıştır: "Ondördüncü yüzyıl sonlarına doğru... kurulan bir Şii tarikatı, Hurufiler⁵⁵¹, Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılır. Zamanla dini görüşleri büyük ölçüde Bektaşî dervişleri tarafından benimsenir. Mehmet,

⁵⁵⁰ Bkz (131) FREELY, loc. 314-339; (1) BABINGER, 30.

⁵⁵¹ Hurufilik, adını "harfler" anlamına gelen Arapça "hurûf" kelimesinden alan ve kutsal metinlerde harf ve sözcüklerin sayısı, sırası ve dizilişleriyle ilgili gizli şifreler olduğuna inanan bir tarikattir. Bkz: <http://tr.wikipedia.org/>

öğretilerine ilgi duyar ve.... taraftarlarına kişisel olarak koruma sağlar. Bu, Edirne'nin dini liderleri, en çok da kendisi de İran'lı olan Müftü Fahreddin için skandaldır. O sırada şehirde birkaç bin taraftarı olan zındığa karşı harekete geçmeye karar veren Müftü, Sadrazam'e danışır... [Çandarlı] Halil Paşa misyoneri evine davet edip görüşlerine özel ilgi duyduğunu söyler... Durumdan şüphelenmeyen misyoner görüşlerini ortaya koyar ki... Müftü saklandığı yerden fırlar ve onu yakalamaya çalışır. Zındık, sultanın sarayına kaçmayı başarır ve Fahreddin onu oraya kadar izler. Olayların gelişiminden sıkıntıya düşen Mehmet Çelebi daha önce koruduğu adamı Müftü Fahreddin'e teslim eder. İranlının kaderi belirlenmiştir. Müftü camiye gider ve... dindarları, tehlikeli zındığı... öldürmeye yardım eden herkese öteki dünyada ödül vaad ederek galeyana getirir. Öfkeli kalabalık odun toplarken, İranlı, ibadet yerine sürüklenir. Muhtemelen alevler bedenini sarmadan ölmüştür. Rivayete göre, müftü... ateşi coşkuyla bizzat besler... İranlının takipçileri de aynı akıbete uğrar.”

Anlatılanlar sırasında Mehmet'in henüz on iki yaşında olduğu hatırlanırsa, gizlice anlaşılacak Hurufi dervişe tuzak kuran güçlü Vezir ve Müftü cephesine direnememiş olmasını çok kınamak mümkün değildir. Diğer yandan, alışılmışın, genelde kabul edilenin ötesine bakmak isteği ve yeteneğinin çok erken yaşta ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Babinger dahi, bu olayla ilgili yorumunda, “Mehmet'in daha çocukken, İranlılara ve özgür düşünenlere karşı, sonraki yıllarda Ortodoks⁵⁵² din adamları ve yerlilerin tepkisini çekecek olan sevgisini gösterdiği sonucunu çıkarabiliriz” demiştir. Babinger'e göre, Mehmet ile danışmanları arasındaki ilişkiler daha o zamandan çok gergindir ve birkaç hafta sonra Edirne'de çıkan yeniçeri isyanını da Halil Paşa örgütlemiş olabilir. Söz konusu isyanda ücret artışı isteyen yeniçerilerin isyanında kentin önemli kısmı yakılıp pek çok kişi ölmüş; olaylar ancak Mehmet'in isteklerini kabul etmesiyle durdurulabilmiştir.⁵⁵³

⁵⁵² Burada “Ortodoks” ile, iktidarca resmen benimsenip “doğru” sayılan Müslüman mezhebi kastedilmektedir. Osmanlı hanedanı için bu, Sünni mezhebi olmuştur.

⁵⁵³ Bkz (1) BABINGER, 34-36.

Babinger, yeniçerilerin öfkesinin, Mehmet'in özel danışmanı ve aslen Hıristiyan olan Şehabettin Paşa'ya yöneldiğini ve Şehabettin'in kurtulmak için saraya sığındığını; Türk olan Halil Paşa'nın genç Mehmet'e "ihtar" olsun diye yeniçerileri kışkırttığı iddialarının doğru olabileceğini söylemiştir. Kısaca, Mehmet; Hurufiler olayında din adamları; yeniçeriler olayında ise devlet adamları arasındaki iktidar kavgasının ortasında kalmıştır. Bu noktada, yeniçerilerin de devşirme olmaları nedeniyle, Osmanlı İmparatorluğundaki devşirme-Türk çatışmasına bakmak gerekir. Ailelerinden küçük yaşta alınan, Müslümanlığa döndürülüp, aile kurmaları yasaklanan devşirmelerin, başka bağları kalmadığı için sadece sultana bağlılık göstermeleri beklenmiş; yeteneklerine göre devlet ve ordu kademelerinde yükselmelerine imkan tanınmıştır. Bu sistemi geliştiren Osmanlı hanedanının temel hedefi, özellikle Türk ve Müslüman olan başka bir ailenin kendisine rakip çıkmasını önlemek olmuştur. Ancak, Osmanlı tarihinde yeniçeri isyanları bitmek bilmemiş; ne geçmişleri, ne gelecekleri olmayan bu yalnız savaşçılar, belki de kimin emrine girerlerse ondan sonrasını tanımadıkları için, başta iktidar değişimleri sırasında olmak üzere sık sık kanlı ayaklanmalar yapmıştır. Fatih, daha çocukken omuzlarına yüklenen ilk vekaletinden itibaren yeniçerilerin sevmediği bir yönetici olmuş; onlarla ilk karşılaşmasında yine kendisinden yaşlı ve güçlü olanlara boyun eğmek zorunda kalmıştır. Sert ve otoriter kişiliğinin gelişiminde çocukken yaşadığı bu olaylarda düşürüldüğü aciz durumun da rolü olmuş olabilir çünkü görünüşe bakılırsa, Mehmet, iktidarın en ilkel anlamıyla ifadesi olan dersi almıştır: "Yenemezsen, yenilirsin." Ya da, "Mutlak güç sahibi olamazsan, yok edilirsin."

Mehmet, Edirne'de oyunlar ve isyanlar ile uğraşırken; Karamanoğulları sorununu çözen II. Murat dönüş yolculuğuna geçmiştir. Çandarlı'dan oğlunun ne başkentle, ne de yaklaşan Haçlı ordusuyla başa çıkabilecek durumda olmadığına dair bilgiler aldığı da sanılmaktadır. Ordusunun bir kısmını Gelibolu'dan geçirirken, kendisi muhtemelen para karşılığı yardım eden İtalyanlar sayesinde gizlice Constantinopolis yukarısından boğazdan geçip, Edirne dışında kısa süre konaklayıp yoluna devam etmiştir.

Murat Avrupa’da ilerlerken; fırtına nedeniyle Papalık filosunun Marmara’ya girememesi ve Bizans İmparatoru VIII. John. Palaiologos’un Osmanlıları kızdırmamak için Avrupalılara yardım sözünü tutmaması Haçlıların aleyhine olmuştur. İki ordu sonunda Kasım 1444’de bugünkü Bulgaristan’ın Varna kenti yakınlarında karşılaşmış ve sonuç Haçlılar için tam bir bozgun olmuştur. Osmanlılar ile barış imzaladıktan çok kısa süre sonra Türkleri Avrupa’dan kovmaya yemin eden Polonya-Macaristan-Hırvatistan Kralı’nın öldürüldüğü; II. Murat’ın en güçlü rakiplerinden biri olup, daha önce kendisine karşı zaferler kazanmış olan Transilvanyalı John Hunyadi ve seferin örgütlenmesi için en çok uğraşan kişilerden olan Kardinal Cesarini’nin ancak kaçarak kurtulabildiği Varna Savaşı’nı; Babinger, “sadece Osmanlı değil, Batı tarihinin en belirleyici olaylarından biri” olarak tanımlamış ve etkisini şöyle açıklamıştır: “Hristiyanların Osmanlıları sürmek umuduna ciddi bir darbe vurulmuştu. Yıllarca, Avrupa Hristiyanlığı üzerinde cesaretsizliğin kasvetli örtüsü serili kaldı. Haçlı ordusunun yenilgisi, Polonya kralı King Ladislas’ın [daha önce yaptığı barış anlaşmasını hiçe sayarak] İncil üzerine ettiği günahkar yemine karşı ilahi bir ceza olarak görüldü. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu ile komşu ülkeler korkudan felç oldu. Felaket haberi üzerine, Bizanslı VIII. John... hediyelerle sultanın gönlünü alma telaşına girdi... Sadece Yunanistan’ın güneyinde Türkleri yenme umudu yaşıyordu. Orada yorulmak bilmeyen Constantine... Murad’a karşı bu savaşı desteklemişti”.⁵⁵⁴ Babinger’in sözünü ettiği Constantine, VIII. John’un kardeşi olup, ağabeyinin oğlu olmadığı için ölümü üzerine 1449’da XI. Constantine Palaiologos adıyla son Bizans İmparatoru olup, kentin düşüşüne kadar yönetimde kalacaktır...

Halil İnalçık’a göre, Varna savaşından önce; Franz Babinger’e göre ise kısa süre sonra, 1444 yılında II. Murat Osmanlı tarihinde örneği olmayan bir davranışta bulunarak, oğlu II. Mehmet lehine tahttan feragat etmiştir.⁵⁵⁵ Nedenleri hala tartışılan bu karar, Mehmet’in ilk kez on iki yaşında tahta çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu ilk iktidar deneyimi, yaklaşık iki yıl sürecektir...

⁵⁵⁴ Bkz (1) BABINGER, 37-41.

⁵⁵⁵ Bkz (1) BABINGER, 41; (521) İNALCIK, 55-67.

Caroline Finkel, oğlu Ali Alaeddin'in ölümünün II. Murat'ın son zamanlardaki sıkıntılardan biri olduğunu vurgulamış ve kararından hemen önce mezarını ziyaret etmesine dikkat çekmiştir.⁵⁵⁶ Emine Özcan da, Babinger ve İnalçık'ın yanı sıra; Oruç Beğ, Lütfi Paşa ve Hoca Saadettin'i referans göstererek, Alaeddin Ali'nin öldürülmesinin II. Murat'ı ne kadar üzdüğünü "O kadar ki bu ölüm, Sultan Murad'ın tahttan feragatine bile neden olacaktır" diyerek vurgulamıştır.⁵⁵⁷ Ancak II. Murat'ın beklenmedik kararı, iktidar çatışmalarından zarar görmemek ve taraftarlarını arttırmak isteğiyle de ilgili olmuş olabilir. Nitekim, Halil İnalçık'ın önerdiği gibi, Varna Savaşı'ndan önce tahttan çekilmişse, Haçlı ordusunun yaklaşması üzerine dönmesinin genel olarak istendiği ve belki de oğlu Alaeddin'i öldürten düşmanları var idiyse, bu arada bertaraf edildikleri düşünülebilir.

Halil İnalçık, II. Murat'ın, oğlu Alaeddin'in ölümünden sonra kalan yegane şehzadesi için tahtı garantiye almak isteyip, babası I. Mehmed'in barışçı siyasetine döndüğünü; zaten I. Beyazıt ve (daha sonra yapacaklarıyla göstereceği üzere) II. Mehmet gibi "fütühatçı" olmayıp, "zevk ve safaya düşkün", "ilim ve edebiyata büyük önem veren ince bir hükümdar", "şair" ve "hattat" olduğunu belirtmiş; Bizans sarayının sürekli olarak Osmanlı tahtında hak iddia yeni kişiler ortaya çıkarıp, desteklemesi nedeniyle oğlunu tahta getirmek istediğini düşünmüştür.^{558*} İnalçık, Osmanlı tarihine neredeyse lirik denebilecek bir romantizmle yaklaşırsa da, yine de bilimsel ilkeler gereğince baba ve oğul ile destekçileri arasındaki ilişkilerin çok daha karmaşık ve gerilimli olduğunu anlatan bilgiler de vermiştir. Örneğin Varna Savaşı öncesinde, Mehmet'in, Zağanos Paşa gibi taraftarlarının da etkisiyle, kendisi ordunun başına geçerken, babasından Edirne'yi korumasını istediğini; başkomutanlık konusunun birkaç gün tartışıldığını; II. Murat'ın bunu kabul etmediğini ancak Çandarlı Halil kendisine Padişah muamelesi yapsa da savaştan önce Edirne kentine girmekten kaçındığını aktarmıştır.^{558**}

⁵⁵⁶ Bkz (449) FINKEL, 44.

⁵⁵⁷ Bkz (523) ÖZCAN, 24.

⁵⁵⁸ Bkz (521) İNALCIK, *: 58-59, 69; **: 73-74.

Halil İnalçık, Babinger'in dikkate almadığı ya da farkında olmadığı kaynaklardan da yararlanarak, yukarıda sözü edilen ve II. Mehmet'i ilk kez yeniçerilerle karşı karşıya getiren isyanın da 1444'de değil, 1446'da olduğunu; 1444'deki yangınla karıştırılmaması gerektiğini belirtmiş; yeniçeri isyanının, II. Mehmet'in destekçisi Şehabettin Paşa'ya karşı Halil Çandarlı'nın bir darbesi olduğuna katılmıştır. İsyanın şiddeti, II. Murat'ı tahta dönmeye ikna etmiş; 1446'da kendisi Edirne'ye yerleşirken, Mehmet Manisa'ya gönderilmiştir. Baba ile oğul ve taraftarları arasındaki gerilimin sürdüğü, II. Murat'ın tahta tekrar çıkmadan önce 1446'da vasiyetini yazdırmasından ve ölümünden sonra bile Mehmet ile aynı yerde olmak istemediği anlamına gelen ifadesinden anlaşılmaktadır.⁵⁵⁹ Babinger de, Murat'ın vasiyetini yazdırmasının, oğlunun tahttan indirilmesi sırasında kendi hayatının tehlikeye gireceğini düşündüğünü gösterir gibi olduğunu öne sürmüştür.⁵⁶⁰

Böylece, II. Mehmet'in ilk iktidar dönemi, namına başarı olarak yazılabilecek bir eylemde bulunamadan son bulmuştur. Ama bunda şaşılacak bir şey yoktur. Nitekim Emine Özcan, yaşamına tanık olup yazmış olan Tarihçi Tursun Bey'in, II. Murat'ın on iki yaşındaki Mehmet'e iktidarı bırakmasıyla ilgili olarak şu dizeleri yazdığını aktarmıştır^{561*}:

*“Be kişi hey ne turfa iş ittün / İşün altun iken gümüş ittün
Getürüp on iki yaşar tanayı / Geçürüp yirüne kömiş ittün”*

Özcan, yine II. Mehmet'in çağdaşı tarihçilerden Oruç Bey'in, “Padişâhın olan bitenden, ancak babasının gizlice Edirne'ye ulaşmasının ardından haberi olmuş; ancak çaresiz kalıp bir şey diyememişti. II. Murad av adına ava çıkmıştır. O avdayken II. Mehmed tahttan indirildi ve Manisa'ya gönderildi” dediğini belirtmiş ve Hoca Sadettin'in verdiği bilgilerden yararlanarak, Oruç Bey'in “av adına ava çıkmak” ile, askerlere fikir danışılmasını, kısaca bir “fikir avı” anlatılmak istendiğini öne sürmüştür.^{561**}

⁵⁵⁹ Bkz (521) İNALCIK, 92-96, 102-103.

⁵⁶⁰ Bkz (1) BABINGER, 46.

⁵⁶¹ Bkz (523) ÖZCAN, *: 31, **: 35.

Ancak, baba-oğul arasındaki gerilim, “av”ın ‘taht’ ya da ‘tahttaki oğul’ olabileceğini de akla getirmektedir... Diğer yandan, Babinger, Bizanslı Tarihçi Khalkokondyles’in, Halil Paşa tarafından ava gönderilenin Mehmet olduğunu; o uzaktayken Murat’ın yeniçerilerin sevinç gösterileri içinde başkente girip yerine geçtiğini yazdığını belirtmiştir. Babinger’e göre, Murat’ın “nezaketi ve neşesi”; oğlunun, orduya hitap etmeyen “mağrur ve haşin tarzı” ile zıttı.^{562*} Ancak Babinger’in sonuçta en fazla on dört yaşındaki bir gençten bahsettiği hatırlanırsa, yine önyargılı davrandığı anlaşılabilir. II. Murat ve II. Mehmet’i iki zıt kutup gibi göstermek; babayı melek, oğlunu şeytan gibi sunmak, kendi çağlarından başlayarak Batılı yazarların genel alışkanlığı olmuş gibidir. Barış anlaşmaları yaptıkları Murat’ın kendilerine karşı pek çok askeri başarıyı kan dökerek kazandığını unutup, oğlunu kötülemeyi tercih etmişlerdir. Mesela Babinger, Khalkokondyles’e atıfla, II. Murat’ın II. Kosova savaşında liderlerini terk edip Osmanlılara teslim olan Eflaklıları hile yaptıklarından şüphelenip, silahsızken öldürülmelerini istemediği için önce silahlarını geri verdiğinden sonra biçtiğini öne sürmüştü^{562**}; ama yine de sık sık oğlundan daha iyi, uyumlu ve barışsever bir insan olduğunu vurgulamıştır! “Acımasızca isyankar kardeşlerini ortadan kaldırdı”^{562***} dediği II. Murat’ı, “savaşta tatmin bulmayan... sadık, dürüst, güvenilir bir adam”^{562****} olarak tanımlayabilmiştir. Belki oğulları Ahmet ve Alaeddin’i dahi öldürmüş olan II. Murat’a kıyasla, II. Mehmet’e duyulan tepkinin nedeni, ikinci iktidarında yapacağı Constantinopolis fethinin Batı için temsil ettiği anlamlarda saklı olabilir: Roma İmparatorluğu’nun son bulması ve daha da önemlisi, Hristiyan Avrupa içinde kalıcı olarak bir İslam uygarlığının yerleşmesi...

Halil İnalçık, baştan itibaren II. Mehmet’ten hoşnut olmayan yeniçerilerin, devletin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntı nedeniyle düşük gümüş kapsamlı para bastırmasından da etkilenmiş olabileceklerini söylemiştir.⁵⁶³ Ancak Mehmet’in paraları değersizleştirme kararı, danışmanları tarafından yönlendirilmiş olsa gerektir.

⁵⁶² Bkz (1) BABINGER, *: 45, 47; **: 56; ***: 9; ****: 5.

⁵⁶³ Bkz (521) İNALCIK, 95.

Mehmet'in tahttan indirilişi, kanımca sadece kendisi için değil, dünya tarihi için çok önem taşıdığı için, üzerinde durmakta yarar vardır. Bu olay, kendisini ispatlamak için eşi benzeri olmayan bir zafer kazanmak tutkusunun belki de en büyük ateşleyicisi olmuş olabilir. Dahası, tekrar tahta geldiğinde başarılı olamazsa, sadece tahtını değil, geleceğini ve hatta hayatını kaybedeceğini düşünmesine neden olmuş olabilir. Nitekim Süheyl Ünver, Mehmet'in tahttan indirilmesinden, tekrar çıkmasına kadar olan dönemi, tıpkı I. Beyazıt'tan sonraki kargaşa dönemi gibi "Fetret" olarak adlandırmıştır.⁵⁶⁴

Emine Özcan'ın aktardığına göre; Tarihçi Neşri, II. Murat'ın tekrar tahta çıkmasını, yeniçeri isyanından söz etmeksizin, Halil Paşa ve yandaşlarının oyununa bağlamış; Mehmed'e babasını nezaketen tahta oturmaya davet etmesini tavsiye edip, onun zaten kabul etmeyeceğini söylediklerini; Mehmet tavsiyelerine uyunca, istemez görünen II. Murat'ın Halil Paşa'nın ısrarıyla kabul edip, ertesi gün oğlunun Manisa'ya gönderilmesini emrettiğini; oynanan oyunu anlayan Mehmet'in Halil Paşa'ya "Eğer Allah-ü Te'alâ bana devlet verirse, ben dahi sana edem" dediğini yazmıştır. Özcan, Mehmet için "tahttan uzaklaştırılmış olmanın ruhunda yarattığı muhtemel buhranla" Manisa'ya döndüğü yorumunu yapmış ve orada, hepsinin adları bilinemese de, Molla Gürani ve Molla Hüsrev gibi seçkin hocalar yardımıyla kendini geliştirdiğini belirtmiştir.⁵⁶⁵

Zaten askeri, politik, ekonomik veya diplomatik bir başarıya ulaşabilecek yaş ve olgunlukta değilken, belki de sadece babasının iktidarını perçinlemek için getirildiği görevde yaşadığı travmalar, daha zayıf bir karakteri bir daha düzelemeyecek derecede yaralayabilirdi. Ancak Mehmet'in dehası belki de en çok burada kendisini gösterir: O; mahçup, güçsüz ve başarısız bir çocuk durumuna düşürülerek ayrılmak zorunda bırakıldığı tahta, Constantinopolis Fatihî olmak üzere dönecektir. Ve zamanı gelince, başta Çandarlı olmak üzere, kendisini tahtından ayıranlardan intikamını alacaktır...

⁵⁶⁴ Süheyl ÜNVER, *İlim ve Sanat Tarihimizde Fatih Sultan Mehmed*, 5.

⁵⁶⁵ Bkz (523) ÖZCAN, 35-36.

Halil İnalçık, II. Mehmet'in destekçilerinin, Çandarlı Halil'e karşı iktidar mücadelesi verenler olup; başlıcalarının Şehabettin Paşa, Zağanos Paşa, Turahan Bey, Saruca Paşa ve İbrahim Paşa olduklarını belirtmiştir. Özellikle Şehabettin ve Zağanos, onu "bütün zaferleri gölgede bırakacak, en büyük şan ve zaferi getirecek" olan Constantinopolis fethine yüreklendirmiştir.⁵⁶⁶

II. Mehmet'in tekrar tahta gelene dek, atak ve hırslı kişiliğini giderek daha çok hissettiren eylemleri olmuş; Babinger'e göre korsanlar göndererek Venediklilerin Ege'deki topraklarına saldırtmış; ganimet ve esir aldırmıştır^{567*}. İnalçık, bu iddiaları itiraz etmeksizin tekrarlamıştır. Babinger ayrıca Venedik Senato kayıtlarında Mehmet'in Manisa'da kendine ait bir hükümet kurduğunu belirtildiğini; "karada ve denizde kendi başına bir kanun" olarak tarif edildiğini; 1448-1449'da Ayasuluk'ta para bastırmasının da babasından bağımsız davrandığını gösterdiğini; paranın bir yüzünde yılan ya da ejderhayı andıran bir canavar; tarihi belirlenmemiş bir diğer parada ise aslan imgesi olduğunu söylemiştir.^{567**} Bu tespitler, Mehmet'in figüratif eserlere ilgisinin erken örnekleri olabilecekleri için de önemlidir. Şekil 2.143'de aynı dönemde Mehmet için basılmış stilize figürlü para örneği sunulmuştur.



Şekil 2.143. II. Mehmet için, babası iktidardayken basılan stilize şekilli para örneği⁵⁶⁸
Bakır mangır; 15 x15 mm; Bursa basımı; 1446-51 arası; Fitzwilliam Museum, Cambridge

⁵⁶⁶ Bkz (521) İNALCIK, 69-136, alıntı: 90.

⁵⁶⁷ Bkz (1) BABINGER, *: 50, **: 58-59.

⁵⁶⁸ http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&preref=106319&_function_=xslt&_limit_=50#1 (daha iyi görülmesi için arka plan Photoshop ile renklendirilmiştir)

II. Murat, ölene kadar Balkanlarda Osmanlı egemenliğini tehdit eden tehlikelerle mücadele etmiş; Mehmet de en önemlisi II. Kosova savaşı olmak üzere çeşitli çatışma ve kuşatmalara katılıp askeri deneyim kazanmıştır.⁵⁶⁹ Bu dönem içinde 1448'de, cariyesi Gülbahar'dan oğlu II. Beyazıt doğmuş; 1450'de Dülkadiroğlu Süleyman Bey'in kızı Sitti Hatun ile evlenmiştir. Çarpıcı bir gelişme ise, Bizans tahtının VIII. John'un ölümüyle boşalmasından sonra kardeşler arasındaki iktidar mücadelesinin II. Murat tarafından çözülmüş olmasıdır. Elçisi, Tarihçi Sphrantzes'in ilettiği isteği uygun gören II. Murat'ın desteğiyle, XI. Constantine, bilmeden Bizans'ın son imparatoru olmuştur!^{570*}

Mehmet annesini 1449'da kaybetmiş, 1450/51'de ikinci oğlu Mustafa dünyaya gelmiştir.^{570**} Böylece, 1451'de babasının aniden geliştiği için tartışılan ölümüyle tekrar iktidara gelen II. Mehmet'e on dokuz yaşında bir delikanlı gibi bakmamak gerekir. O, tahta çıkarılmanın görkemini de, indirilmenin utancını da yaşamış; savaflara ve kuşatmalara katılmış; anne ve babasını kaybetmiş; iki evlat sahibi olmuş ve dostunu, düşmanını tanıyıp, geleceğini düşünmek için çok zaman bulmuş olgun bir erkektir artık. Ve kalbinde yakıcı tek bir arzu vardır: Constantinopolis. Ancak arzularını gizlemeyi ve ertelemeyi de öğrenmiştir. Mehmet önce, yeniçerilerin isyan etmesini önleyen Çandarlı Halil sayesinde 18 Şubat 1451'de Edirne'de ikinci kez tahta çıkar. Hemen ardından Çandarlı'yı Başvezir yapar ve kritik bir dönemde karşısında olmamasını sağlar. Şehabettin Paşa ikinci veziri olur. Murat'ın son oğlu olan on beş aylık yarı kardeşi Küçük Ahmet'i öldürtür; bebeğin annesini, babasının vezirlerinden İshak Paşa ile evlendirip, İshak'ı Anadolu Beylerbeyi atayarak saraydan uzaklaştırır. Babasının naaşını İshak ile Bursa'ya göndertip, vasiyeti gereğince gömdürür. Babasının eşlerinden Mara'yı, Sırbistan'a hediyelerle geri gönderir ve dostane ilişkiler içinde kalarak, zaman zaman diplomatik amaçla yararlanır. İktidara gelmesi üzerine Avrupalı yöneticiler derhal iyi niyet elçileri gönderirler.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Bkz (521) İNALCIK, 107-109.

⁵⁷⁰ Bkz (1) BABINGER, *: 51, 56-57, **: 59-61.

⁵⁷¹ Bkz (521) İNALCIK, 110-111; (131) FREELY, loc. 435-469.

İlk gelen, Bizans heyetidir; rehin tuttıkları, I. Beyazıt'ın torunlarından Orhan'ı bırakmamaları karşılığında Osmanlıların ödeme yapmasını içeren bir anlaşma imzalarlar. Ancak Orhan'ın gündeme getirilmesi, Bizans için ölümcül bir hata olacaktır. Mehmet; Sırbistan, Venedik, Macaristan, Ragusa (bugünkü Dubrovnik), Rodos, Eflak, Boğdan ve Ceneviz ile de barış anlaşmaları yapar. Sonra, ülkesi ve sarayının idaresini gözden geçirir; ordu, hazine ve yasalarla ilgili yeni düzenleme ve görevlendirmeler yapar. Anlaşmalarla Avrupa sınırlarını güvenceye aldıktan sonra, yine isyan etmiş olan Karamanoğulları üzerine yürür ancak savaşmadan teslim olurlar. Dönüşünde yine yeniçiler ücret artışı isteyince önce kabul eder; sonra liderlerini dövdürüp, sürdürür ve örgütlenmelerini değiştirir; bu, yeniçerilerin Mehmet'e son baş kaldırışı olacaktır. Hazineyi zenginleştirecek önlemleri de alır ve silahlanmaya ağırlık verir.⁵⁷² Böylece Bizans'ı ele geçirmek için gereken bütün hazırlıkları tamamlamıştır. Bizans ise, Osmanlı toprakları içinde sıkışıp kalmış; neredeyse sadece Constantinopolis'e indirgenmiş durumdadır. (Şekil 2.144) Ama stratejik konumuyla askeri ve ticari gemilerin geçişini kontrol etmesi ve Osmanlı tahtını tehdit eden kişileri koruyup, zaman zaman üstlerine salarak iç savaşa neden olması nedeniyle, Osmanlıların baş sorunu haline gelmiştir.



Şekil 2.144. II. Mehmet ikinci kez iktidara gelmeden kısa süre önce Osmanlı toprakları⁵⁷³

⁵⁷² Bkz (131) FREELY, loc. 469-512.

⁵⁷³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d3/Eastern_Mediterranean_1450.svg/1081px-Eastern_Mediterranean_1450.svg.png

Bizans, çok geçmeden Mehmet'e Constantinopolis'i ele geçirebilmesi için kullanabileceği bahaneyi verir: Mehmet'in rakibi olabilecek akrabası Orhan için ödenen paranın arttırılmasını ister! Önce kabul etmiş görünen Mehmet, aralarındaki anlaşmayı iptal edip kuşatma hazırlıklarına başlar.⁵⁷⁴

Şimdi geçmişe baktığımızda, Bizans'ın, tahtında kimin oturacağına bile Osmanlıların karar verdiği; XI. Constantine'in ancak II. Murat sayesinde imparator olabildiği bir zamanda; üstelik bu kadar küçülmüşken, Mehmet'i tahrik etmesinin yanlışlığını görebiliyoruz. Ama olayı, günün koşulları içinde değerlendirmek gerekir. Mehmet ikinci kez tahta çıktığında, Avrupa için bir bilmece değil, önceki iktidarından tanıdıklarına inandıkları biridir. Babinger'in sözleriyle, "Batı'da Mehmet, babasının kendisi için çizdiği... askeri kariyeri sürdürmesi asla beklenemeyecek yetersiz bir oğlan" olarak ün kazanmıştı. Anlaşmaya... razı oluşu... en azından Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu'nun genç liderinin zayıflığı nedeniyle harabeye indirgenebileceği umudunu doğrular gibiydi. Bu güven [duygusu]... o güne dek dehşet duyulan Türk tehlikesine karşı kayıtsızlığı arttırmış, zaten bölünmüş olan Hıristiyan dünyasının kuvvetlerini... felç etmiştir." Babinger, bu kayıtsızlığın istisnaları olduğunu da belirtir ve Constantinopolis'te yaşayıp, bir Yunanlıyla evlendiği ve iddiasına göre Osmanlılara elçi gittiği için Bizans ve Osmanlı uzmanlığıyla övünen Hümanist yazar Francesco Filelfo'yu örnek verir. Filelfo, Fransa Kralı VII. Charles'e yazıp; İtalya'nın bölünmüş, diğer Avrupalı ülkelerin ise isteksiz olmasından ötürü, bir Haçlı Seferi'ne liderlik etmenin ona düştüğünü, Osmanlıların büyük bir ordu toplayamayacaklarını söylemiş; "hiç eline silah almamış, bilgisiz ve deneyimsiz, şarap ve kadınlarla sefahat dolu bir hayat sürdüren, zayıf ve saf bir oğlan olan o anki yöneticisinin yetersizliği"nden söz etmiştir.⁵⁷⁵ Görünüşe göre, Mehmet'in ilk iktidarında olanlar, kendisini hırslandırırken; hasımlarında rehavet yaratmış; tekrar iktidara gelene kadar olan değişimi fark edilememiştir. İlk iktidarında çocuk olsa da, acaba özellikle mi zayıf gösterilmişti diye bile düşünmek mümkündür...

⁵⁷⁴ Bkz (131) FREELY, loc. 512-520.

⁵⁷⁵ Bkz (1) BABINGER, 67-68.

Francesco Filelfo'nun sözü edilen mektubu, teklifi ve övgüleri hoşla giderse, Fransa Kralı'nın hizmetine girebileceğini umarak yazdığı sanılmaktadır. Bu davranış da dönemin koşulları içinde olağandışı değildir: Yazarların, güçlü liderlere zeka ve bilgilerini kanıtlayarak, faydalı olabileceklerini göstermek için yazılar gönderdikleri ve beğenilirse işe alınmak gibi ödüllere kavuştukları bilinmektedir. Hümanist yazarlar, antik metin yorum ve alıntılarıyla Ortaçağ'dan başlayarak Rönesans boyunca iktidar sahiplerine seslenmiş ve sanılabilecek olanın aksine, pek çoğu Haçlı Seferi çağrısında bulunmuştur. Esasen, "Hümanist" olmak, "insancıl, barışsever" olmak değil; bireye ve bireyselliğe önem veren antik çağ metinlerini esas alan yaklaşımı benimsemek demektir. Bu nedendir ki tarihin en acımasız zorbalarından bazıları, Hümanist olmakla övünebilmiştir. Üstelik Avrupa'nın ilk Hümanistlerinin hemen hemen hepsi aynı zamanda dindar Hıristiyan olan kişilerdir. Diğer yandan, Hümanist yazarlar arasında gerçekten insana değer veren; dini konulara daha nesnel yaklaşmaya ya da en azından din düşmanlığı yapmamaya çalışanlar olduğu gibi; nadiren de olsa farklı dinlerin mensuplarına övgüler yazanlar olmuştur.⁵⁷⁶ Nitekim tarihin bir ironisi, Francesco Filelfo'nun oğlu Mario Filelfo'nun 1470'lerde Fatih Sultan Mehmet için "Amyris" ("Emir") başlıklı bir epik şiir yazarak, onun Truva kökenli olup; Yunanlılardan Truva'ya yaptıklarının intikamını alan bir kahraman olduğunu iddia edecek olmasıdır. Filelfo, Mehmet'in başarılarının Hannibal ve Makedonyalı Phillip gibi antik kahramanlardan geri kalmadığını öne sürmüştür. Ama bu şiir de koşulların ürünüdür: Mario Filelfo, Mehmet'in takdirini kazanmak isteyen bir İtalyan tüccar için eserini yazmıştır. Ancak daha sonra bir Haçlı Seferi önerisi ekleyerek, şiirini bir İtalyan hükümdara (Galeazzo Mario Sforza) adadığı gibi; başka Haçlı Seferi çağrıları da yapmıştır!⁵⁷⁷ Anlaşılan, o an kim güçlüyse ona hizmet sunmuştur dönemin yazarları ve bağlılıkları her an değişebilmiştir... Adına şiir yazılanın eseri ısmarlaması ise gerekmemiştir. Aynı durum, Fatih'in görsel portrelerinde de karşımıza çıkacaktır.

⁵⁷⁶ Bkz (406) BISAHA, 90-93; (227) TONER, loc. 1172-1173.

Bizans'ın Orhan'ı serbest bırakmak tehdidi de, dönemin koşulları içinde anlaşılabilir. Belli ki XI. Constantine de rakibini yanlış tanımış; güçsüz zannederek durumdan yararlanmak istemiştir. Ancak, Bizans böylesi bir hata yapmasaydı da; II. Mehmet büyük olasılıkla Constantinopolis'i alma hayalinden vazgeçmezdi. Nitekim daha ilk iktidar döneminde bile bu hayali dile getirdiği ve üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Üstelik, Bernard Lewis'in dediği gibi, "tarihsel olarak ardışık, teolojik olarak akraba, coğrafi olarak bitişik olan böylesi iki iktidar adayı arasında çatışma kaçınılmazdı."⁵⁷⁷ Kısaca aynı halkı, toprakları ve kaynakları yönetmek isteyen iki güçten birinin ortadan kalkması, ötekinin var olabilmesinin şartı haline gelmişti. Halil İnalcık ise, Yıldırım Beyazıt oğulları arasındaki taht kavgasının ancak Fetih ile son bulduğunu belirterek; Fethi, Osmanlılar açısından şart kılan iç dengesizlik tehlikesine dikkat çekmiştir.⁵⁷⁸ Osmanlıların korkusunun sadece iç dengelerinin bozulması olmadığı da anlaşılmaktadır. Fransa Kralı bir Haçlı Seferi örgütleyebilecek durumda olmasa da; Mehmet ikinci kez iktidara geldikten hemen sonra, Napoli ve Sicilya'nın ortak hükümdarı Alfonso, Bizans İmparatoru'nun kardeşi Mora Despotu Demetrius ile birlikte Constantinopolis dahil eski Bizans topraklarını ele geçirmeyi planlamış ancak eyleme dönüştürememiştir. Zaten Mehmet, kumandanlarını Mora'ya saldırtarak, Constantinopolis'in yardımına gelmelerini önlemiştir.⁵⁷⁹ Daha önce açıklandığı üzere, Papalık, yardımını, Latin Kilisesi'yle birleşme şartına bağlamış; 4. Haçlı Seferini unutmayan Constantinopolis halkı karşı çıkmıştır. Sonuçta Avrupa'dan çok az yardım geldiği gibi; gizlice veya açıkça Osmanlılara yardım eden Avrupalılar ve hatta Bizanslılar olmuştur. Constantinopolis'in alınması, çoğunda II. Mehmet'in karar sahibi olduğu pek çok askeri yenilik ve strateji gerektirmiş; 6 Nisan 1453'de başlayan kuşatmanın başarısı, 29 Mayıs 1453'de O'na "Fatih" ünvanını kazandırmıştır. Constantinopolis ise "İstanbul" adını alacağı Türkiye Cumhuriyeti dönemine kadar Osmanlılar tarafından "Konstantiniyye" olarak bilinecektir...

⁵⁷⁷ Bernard LEWIS, **The Muslim Discovery of Europe**, loc. 55-56.

⁵⁷⁸ Bkz (521) İNALCIK, 69.

⁵⁷⁹ Bkz (1) BABINGER, 69, 80.

Son Bizans İmparatoru XI. Constantine Palaiologos kuşatmanın son gününde ölmüş; Bizans düşerken, Osmanlılar yükselişe geçerek, Asya'dan Avrupa'ya uzanan bir imparatorluk kurmayı başarmıştır. Osmanlı tahtının Bizans-destekli talibi Orhan'ın da o sırada öldüğü sanılmaktadır.

Mehmet, Fetih öncesinde çok kısa sürede inşa ettirdiği Rumeli Hisarı'nın yerini seçmiş ve planına katkıda bulunmuş; ayrı ayrı kısımlarını yaptırmakla görevlendirdiği vezirlerini birbirleriyle yarışmaya zorlayarak, kısa sürede tamamlanmasını sağlayan bir yönetim stratejisi izlemiştir. Ayrıca, çizim kabiliyetinden de faydalanmıştır. Babinger ve Raby, kentin duvarlarını, savaş hatları ve ileri karakollarını; saldırı silahları, batarya ve mayınların yerlerini çizdiğini belirtmiş; Babinger, referans göstermezken, Raby, dönemin yazarlarından Doukas'a atıfta bulunmuştur.⁵⁸⁰

Fatih Sultan Mehmet, Fethin ertesi günü, gizlice Bizanslılarla anlaşarak başarısını engellemek istediğinden şüphelendiği Çandarlı Halil'i azledip, kısa süre sonra idam ettirmiştir. Halil İnalçık, Çandarlı'nın trajik sonuyla, Osmanlı tarihinin ilk büyük devrinin son bulduğunu; Fatih Sultan Mehmet'in kendisini mutlak güce sahip ve bütün dünyaya hakim olabilecek bir İmparator gibi görmeye başladığını ve daha merkezî özellikte bir yönetim kurmak için çalışmalara başladığını belirtmiştir. İdamından sonra, Çandarlı aleyhinde çalışmış olanları da yanında barındırmayan Fatih; kısa süre sonra Zağanos ve Şehabettin paşaları da görevden azletmiştir; Halil İnalçık bunu, ülema ve yeniçerilerin gözdesi olan Çandarlı'nın katlinin yarattığı rahatsızlık karşısında verilen taviz olarak yorumlamıştır. Eğer öyleyse, yıllar önce yakılmasına razı olduğu Hurufi dervişi gibi, Fatih'in gerektiğinde yakınındakileri vazgeçebildiği akla gelmektedir. Ancak bunu hoş görmek değil ama, kendi koşullarının eseri olarak değerlendirmek gerekir. Fatih için esas olan Osmanlı İmparatorluğu'nun ve kendi egemenliğinin devamı olduğu için, amacı doğrultusunda feda edilmesini gerekli gördüklerini feda etmekten kaçınmamış görünmektedir.

⁵⁸⁰ Bkz (1) BABINGER, 81; (428) RABY, 198.

Fatih'in ömrünün büyük kısmı savaşla geçmiş; Sırbistan, Atina, Eflak, Bosna, Hersek, Boğdan, Arnavutluk ve Otranto'yu ele geçirmiş; Doğu Roma İmparatorluğu'nun son uzantılarını da ortadan kaldırmıştır. Venedik ile 1479'da barış imzalayana dek çok uzun süre değişik cephelerde savaşmış; Anadolu'da Akkoyunluları yenmiştir. Hedefini açıklamadığı son seferine hazırlanırken, 3 Mayıs 1481'de öldüğü, Gebze yakınındaki Hünkar Çayırı ise hünkarlar için adeta lanetli bir yerdir: MS 183'de Romalıların kuşattığı Kartaca'lı Hannibal orada intihar etmiştir. Daha da ilginç olan, Constantinopolis'i kuran I. Constantine'in de aynı yerde ölmüş olmasıdır.⁵⁸¹ Üstelik Constantine, kaplıcalarından yarar görmek umuduyla hastayken gittiği Helenopolis (bugünkü Altınova) kentinde daha da kötüleşince, Constantinopolis'e dönmek üzere yola çıkmış ama varamadan ölmüştür.⁵⁸² Kısaca, İstanbul'da ölmek, ne onu Roma İmparatorluğu'nun başkenti yapan; ne de Roma İmparatorluğu'nu yıkıp onu Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olarak yeniden yaratan hünkara nasip olmamıştır...

Fatih'in ölümüyle yerini II. Beyazıt almıştır. Ölümü çok gizli tutulmuş; naaşı Topkapı'ya getirilip, cenazeye kadar buz içinde saklanmıştır. Bu sırada Sadrazam Karamani Mehmet Paşa, Konya'daki Şehzade Cem'e haber göndererek tahta çıkmak üzere çağırır da; mesajını ileten ulaklar Rumeli Beylerbeyi'ne yakalanınca, Amasya'daki Şehzade Beyazıt'a durum bildirilmiştir. Beyazıt Konstantiniyye'ye gelene dek, büyük oğlu Korkut tahta vekil olarak çıkarılmıştır. Ancak Korkut için bu ilk ve son taht deneyimi olacak; dedesi II. Mehmet gibi ikinci bir şans bulamayacaktır. Fatih'in ölmüş olduğunun anlaşılmasıyla başlayan yeniçeri isyanı, Beyazıt'ın tahtı devralmasıyla sonuçlanmıştır. Sonra Beyazıt-Cem mücadelesi başlamıştır. Kısa süre sonra kaçmak zorunda kalan Cem, bir ülkeden diğerine rehin olarak sürüklenirken, serbest bırakılıp kendisine rakip olmasından çekinen ağabeyi Beyazıt'ın Avrupalılara tavizler verdiği uzun bir dönem başlamıştır.⁵⁸³

⁵⁸¹ Bkz (131) FREELY, loc. 3159-3166.

⁵⁸² EUSEBIUS, **Life of Constantine**.

⁵⁸³ Bkz (130) İNALCIK, loc.652-717; (131) FREELY, loc. 3166-3294, 3434-3635.

Çok temkinli oluşuyla da babasından farklı olan II. Beyazıt, İmparatorluğun nispeten durakladığı bir dönemin yöneticisidir. Fatih'ten, Batı bilimi ve sanatına bakışı bakımından da farklı olduğu iddia edilmiştir; bu konuya portrelerle ilgili olarak dönülecektir.

Fatih'in ölüm nedeni bilinmemektedir. Ancak pek çok rivayete konu olmuştur. Babinger, 1471'de Venediklerin Fatih'i zehirlemesi için Yahudi hekim Iacopo'ya teklif gönderdiklerini; aracılarının da, Lando degli Albizzi adındaki bir Floransalı olduğunu aktarmış; ama kendisi için bile şaşırtıcı sayılacak bir dönüşle, iki cümle sonra bu defa Iacopo'nun teklif gönderdiğini iddia etmiştir! Alıştığı üzere, referans göstermeden; zamanın Venedik Doge'si Cristoforo Moro'nun Jacopo ve Albizzi'ye para ve Venedik vatandaşlığı vaat eden mektuplar yazdığını da öne sürmüştür.⁵⁸⁴ Ahmet Almaz da; Louis de mas Latrie'nin 1893 tarihli "De l'Empoisonnement politique dans la république de Venise" ("Venedik Cumhuriyeti'nde Politik Zehirlenmeler Hakkında") başlıklı kitabında yer alan, Venedik Doge'sinin 8 Ekim 1471 tarihli mektubunun Fransızca çevirisinin aslını ve Türkçe çevirisini koymuş; ayrıca Kimyager Naşit Baylav'ın sahaflar çarşısından aldığı bir kitapta "Yakup Paşa'nın Padişah'a Hazırladığı İlacın Formülü" başlıklı bir "macun tertibi" bulup, iki tane zehirli öge içerdiğini "söylediğini" belirtmiştir. Almaz, bu gerekçelerle, hekim Yakup Paşa'nın (Babinger'in söz ettiği Iacopo'nun) Fatih'i zehirlediği kanısına varıp; kendisinin de yeniçeri isyanında öldürüldüğünü yazmıştır. Ancak, Almaz, hekimin ölüm tarihinin 1484 olduğunu belirtmiştir⁵⁸⁵ ki, suçlu olsaydı, cezalandırılması için Fatih öldükten sonra 3 yıl beklenmezdi. Ayrıca Almaz, Baylav'la ilgili iddialarını doğrulayacak (varsa) kaynak da göstermemiştir. Hekimin Venediklilerin teklifini kabul ettiğine dair de kanıt yoktur; nitekim teklifle Fatih'in ölümü arasında on yıl vardır! Kısaca, Hekim Iacopo'nun Fatih'i zehirlediğine dair kanıt yoktur. Kaldı ki, Fatih'in hekimi ve mali danışmanı olarak sahip olduğu konum ve imkanları kaybetmek istemiş olması da akla yatkın değildir.

⁵⁸⁴ Bkz (1) BABINGER, 291-292.

⁵⁸⁵ Ahmet ALMAZ, **Fatih Sultan Mehmet Nasıl Öldürüldü?**

Hekimini suçlayacak kanıt olmasa da, Fatih'in ölüm nedeninin bilinmemesi, farklı görüşlerin ortaya atılmasına neden olmuştur. Örneğin Babinger, aynı kitabın ilerleyen sayfalarında şöyle diyebilmiştir: "Venediklilerin bir düzine denemesinin acınası fiyaskolar olduğu göz önüne alınırsa, Venediklilerin ilgisi olmadığı kesin gibidir. Sultanın kendi oğlu Beyazıt daha olası bir aday gibi görünmektedir. Serbest düşünen baba ile mistik, bağnaz oğul arasındaki ilişkiler hiç dostça olmamıştı. Aslında çoğu kişi şimdi sultanın, Beyazıt'ın Sancakbeyi olduğu Amasya'ya yöneldiğini düşünüyordu. Sultanın oğluyla çatışması giderek daha şiddetli hale gelmiş ve tam da bu sırada yeni bir zirveye çıkmış görünüyordu. Nisan 1471'in ilk yarısında... Beyazıt... Karamani Mehmet Paşa'nın... efendisini tahtın meşru varisini hal edip... Cem'i gelecek sultan olarak atamaya... ikna ettiğine dair mektuplar almıştı. Bu nedenle Beyazıt... babasına yönelik planlar yapmış olabilir." Babinger'e göre II. Beyazıt da oğlu I. Selim tarafından zehirletirilerek öldürülmüştür.⁵⁸⁶ Freely, Memlükler ve Anadolu Türkmenleri ile başa çıkmadaki yetersizliği nedeniyle II. Beyazıt'ın tahttan indirildiğini ve bir ay sonraki ölümünün zehirlenmeye yorumlandığını belirtmiştir.⁵⁸⁷ İnalçık ise klasik romantizmiyle, sadece II. Beyazıt'ın tahttan indirilmesinden söz etmiştir.⁵⁸⁸ Ne diyelim? Belki de bütün anlatılanların; zehirlenme olsun olmasın, dededen toruna devam eden aile içi çatışmalarının en iyi özeti, II. Beyazıt'ın benimsediği söylenen şu Arapça deyiştir: "La erhâme beyne'l-mülûk" ("Hükümdarlar arasında akrabalık olmaz").⁵⁸⁹

Fatih'in hayat hikayesi, karakteriyle ilgili ipuçlarıyla yüklüdür. Portreleri konusuyla yakından ilgili olduğu için, şimdi kişisel özellikleri ve gelişimine odaklanılacaktır. Tabii burada da farklı yazarların, kendi bakış açılarından yansıttıkları farklı 'Fatih portreleri' çıkacaktır karşımıza. Hatta aynı özelliklerin, tamamen farklı yorumlanabilmesi de nadir olmayacaktır...

⁵⁸⁶ Bkz (1) BABINGER, 404-405.

⁵⁸⁷ Bkz (131) FREELY, loc.3697-3706.

⁵⁸⁸ Bkz (130) İNALCIK, loc.717.

⁵⁸⁹ <https://muratdursuntosun.wordpress.com/2014/02/23/cem-sultanin-talihi-veveya-talihsizligi/>; Bkz (1) BABINGER, 405.

Örneğin, Osmanlıların daha iyi anlaşılmasına kendini adanmış yazılarından hissedilen Halil İnalçık'a göre, "Osmanlı İmparatorluğu'nun gerçek kurucusu" olan Fatih, "dünya egemenliğini hedefleyen bir savaşçı fakat aynı zamanda bir hoşgörü ve kültür adamı"dır. İnalçık, görüşünü desteklemek için; Mehmet'in Yunan Ortodoks Patriği olarak atadığı Gennadius'tan Hıristiyanlık dininin ilkelerini açıklayan bir eser hazırlamasını istemesini; ülemanın belirli günler gelip eğitim vermelerini beklemesini ve Batılı hümanistleri, ilim insanları ve sanatkarları sarayına kabul etmesini örnek vermiştir. Ancak İnalçık, Fatih'i kendi çağdaşı Rönesans hükümdarlarına benzetenlerin abarttığını da öne sürmüştür; her şeyden önce devletini dünyanın en güçlü imparatorluğuna dönüştürmek isteyen bir Müslüman gazi hükümdar olduğuna dikkat çekmiştir. İnalçık'ın Fatih'e yönelik eleştirileri, II. Beyazıt için mazeretlerinin de temelini oluşturmuştur. İnalçık'a göre, Fatih, saldırgan politikasıyla ülkeyi tüketmiş; sınırsız otoriteye sahip sert bir hükümdar olarak kışın bile ara vermediği seferlerle orduyu isyankar hale getirmiş; faaliyetlerine kaynak bulabilmek için vergileri arttırıp, gümüş paraların değerini azaltarak ve daha önce vakıf olarak tutulan arazileri timar olarak dağıtarak, güçlü aileleri, ülema ve şeyhleri kızdırmıştı. İnalçık, babasının politikalarının yarattığı yaygın hoşnutsuzluk nedeniyle II. Beyazıt'ın onları reddetmek zorunda kaldığını öne sürmüştür.⁵⁹⁰ İnalçık'ın görüşlerinin, kanımca en eleştiriye açık noktası, Batı'daki Rönesans hükümdarlarının barışçı olduklarını ima etmesidir. Tabii ki Fatih'in kendisini bir Müslüman gazi olarak görmediği iddia edilemez. Osmanlılar, Ankara Savaşı'nı takip eden Fetret döneminden itibaren özellikle Anadolu Türkmenlerinin sadakatini sağlamak için dinin birleştirici gücünden; özellikle de Sünni mezhep çatısı altında toplanmanın etkisinden, giderek daha fazla faydalanmıştır. Ancak Fatih, tıpkı kendisinden önceki Osmanlı hükümdarları gibi, zorla din değiştirme politikası uygulamamış; vergilerini ödemeleri karşılığında, Hıristiyanların ve Yahudilerin canlarını, mallarını ve büyük ölçüde kendi liderleri tarafından idare edilmelerini güvence altına almıştır.

⁵⁹⁰ Bkz (130) İNALCIK, loc. 646-667.

Osmanlı kuşatmaları ve savaşlarının, karşılaşılan direniş ölçüsünde şiddeti artan kıyım, yıkım ve talanla sonuçlandığı; savaş olmadığında bile kuşatılanların açlık ve hastalıktan kırılabilđi; esir alınanların çoğunun evlerinden çok uzakta, efendilerinin merhametiyle sınırlı hayatlara mahkum oldukları inkar edilemez. Ama bunlar ne yazık ki savaşın; insanlığın en kötü ve çirkin yönlerinin ortaya çıktığı zamanların ortak felaketleridir... Ancak, Fatih'in Rönesans döneminin Batılı hükümdarlarından daha kötü gibi gösterilmeye çalışılması gerçekçi değildir: Rönesans hükümdarlarının hemen hepsi, sadece Müslümanlara değil, kendi dindaşlarına karşı yaptıklarıyla da acımasızlıklarını sergilemiştir. Örneğın Mehmet ile aynı dönemde yaşayan Napoli Kralı I. Ferdinand, Rimini Lordu Sigismondo Pandolpho Malatesta ve Milano Dükü Galeazzo Maria Sforza gibi "Rönesans prensleri"; sanat meslekleri; bilime, antik diller ve felsefeye merakları kadar ve daha da çok; gaddarlıkları, şehvet düşkünlükleri; entrika, işkence ve cinayetle beslenen zorbalıkları ile ün kazanmıştır.⁵⁹¹ Bu durumun İtalya'ya sınırlı olmadığı; örneğın İspanyolların Avrupa'da ele geçirdikleri topraklarda, üstelik de kendi dindaşlarına günlerce işkence yaptıkları bilinmektedir. Bu nedenle, John Symonds, Rönesans'ın "nezaket ve barbarlık karışımı"ndan söz etmiş; Niccolò Machiavelli'nin, ne pahasına olursa olsun iktidarda kalmak isteyen bir hükümdarın neler yapması gerektiğini açıkladığı ünlü, "Principe" ("Prens") adlı eserinin, "...İtalyan devlet adamlarına rehberlik eden ilkelerin en bilgece ve anlaşılır teşhiri" olduğunu belirtmiştir. Symonds'a göre, Machiavelli, "sadece hükümdarın çıkarlarının dikkate alındığı, idare ile ahlak arasında bir ayrışma olduğunu kabul eden, kaba kuvvet ve hileyi yüksek politik hedeflere ulaşmanın meşru araçları arasında sayan, başarıyı davranışın tek testi yapan ve baştan insanlığın genel olarak yozlaşmış, açgözlü ve bayağı olduğunu kabul eden bir yönetim teorisini modern zamanlarda ilk ifade eden" kişidir. Symonds, "Machiavelli'den önce Machiavellinism var olduğunu" gösteren örnekler arasında Rönesans'ın sivil ve dini görevlilerini sıralamıştır.⁵⁹²

⁵⁹¹ Bkz (64) LEE, **The Ugly Renaissance**; Peter BURKE, **The European Renaissance**.

⁵⁹² John A. SYMONDS, **The Renaissance in Italy**, 183, 336, 479.

Machiavelli'nin kitabı, yazarının ahlaksız davranış ve yönetimden yana olduğu sanılarak büyük tepki çekmiştir; ancak kendisi, hedeflerine ulaşmayı başarının tek göstergesi kabul eden yöneticilerin düşünce ve davranışlarını analiz edip, nesnel biçimde kaydetmiştir.⁵⁹³ Eseri, aslında gözlemlerinin sıralanmasından ibarettir. Dolayısıyla, Rönesans Avrupası'nın genel idare anlayışının özetidir. İşte bu nedenle Babinger'in; Mehmet'in kütüphanesinde Büyük İskender'in Flavius Arrianus tarafından yazılmış Yunanca tarihçesi, Antik Roma düşünürlerinden Seneca'nın "Epistolae" ("Mektuplar") başlıklı Latince eseri ve bilim adamı Ptolemy'nin orijinali Yunanca olan "Cosmogonia" başlıklı kitabının Latince çevirisi bulunmasına; tarih, coğrafya, askeri bilimler ve dinle ilgili, İncil çevirilerini de içeren yapıtları okuduğunun anlaşılmasına rağmen; sadece Büyük İskender, Xerxes ve Caesar gibi adamların dünyayı sarsan başarılarını nasıl elde ettikleriyle ilgilendiğini iddia edip; "Fatih'in, Machiavelli'nin mutlak hükümdar ve despot idealiyle ne kadar çok örtüştüğünü hayat öyküsünün her sayfası göstermektedir"^{594*} demesi gerçeklere uymamaktadır. Neticede Machiavelli, yaşantılarına tanık olduğu; Babinger'in "Batılı hümanist ruhla canlanmış Rönesans prensi" tanımına uyan İtalyan yöneticileri izleyerek, "despot" tanımını yapmıştır ve Fatih'in onlardan ne daha fazla despot, ne de daha az hümanist olduğunu iddia edebilmek mümkün değildir. Eğer bir fark gösterilecekse, Fatih'in farklı görüş ve inançlara, farklı ırk ve topluluklara, döneminin Batılı yöneticilerin hemen hepsinden daha fazla bilgi ve hoşgörüyü yaklaştığı kabul edilmelidir. Sert bir yönetici olduğuna şüphe yoktur; ancak savaş anları dışında kişisel olarak şiddete başvurduğuna dair inandırıcı bir delil de yoktur. Babinger bile, aşkından devlet işlerini unuttuğu cariyesini öldürme rivayetinin tarihsel gerçekliğinin kuşkulu olduğunu itiraf etmek zorunda kalmıştır. Ama hemen ardından, Mehmet'in bahçesinde yetiştirirken "özel bir düşkünlük geliştirdiği bir salatalığı" koparıp yiyeni bulmak için, sırayla bahçede çalışanların karınlarını deşmeye başladığı ancak şans eseri ilkinde bulunca diğerlerinin kurtulduğuna dair rivayeti tekrarlamakta sakınca görmemiştir!^{594**}

⁵⁹³ Ross KING, **Machiavelli: Philosopher of Power.**

⁵⁹⁴ Bkz (1) BABINGER, *: 500-502, **: 428.

Mehmet'le ilgili yukarıda söz edilen rivayetler, eserinin doğruluğu bir yana, artık kendisine ait olup olmadığı bile tartışılan Angiolello'nun kitabında yer almaktadır. Angiolello konusu, portreler bölümünde işlenecektir.

Mehmet'in öfkeli mizacı ve içgüdüleriyle hareket etmesini, Tursun Bey gibi Osmanlı tarihçileri de eleştirmiştir. Ancak kızdığı kişileri kişisel olarak cezalandırmasının örneği çok azdır. Fetih öncesinde üç Ceneviz gemisinin kuşatmayı yarıp kente ulaşmasıyla askerinin morali çok bozulup, başarısızlık tehlikesi ortaya çıkınca; sorumlu saydığı Donanma Kaptanı Baltaoğlu'nu bizzat dövdüğüne dair bir iddia; Creasy'nin von Hammer'in eserine dayandırdığı tarihinde geçmektedir ancak Babinger bile dövdürtüp, görevden azlettiğini belirtmiştir.⁵⁹⁵ Buna karşılık, Babinger'in ve hatta İnalçık'ın, Mehmet'in benzetilmesini "abartılı" buldukları Avrupa Rönesansı hükümdarlarının pek çoğunun, sadece keyif için bile, kurbanlarını köpeklere yedirmek gibi işkenceleri bizzat uyguladıklarına dair, üstelik de Batılı yazarlara ait olan ifadeler vardır.⁵⁹⁶ Hatta Daniel Baraz, genelde Ortaçağ'a yakıştırılan işkence merakının, Avrupa'da 13. yüzyıldan sonra ortaya çıkıp, 16. yüzyıla kadar artarak sürdüğünü göstermiştir.⁵⁹⁷

Engizisyonun en şiddetli döneminin de Rönesans ile çakışması tesadüf olmayıp; halkın iktidar sahiplerine karşı tepkilerinin bastırılması amaçlanmıştır. "Sorgulama" anlamındaki Latince "inquisitionem" sözünden türetilen ve "engizisyon" olarak Türkçe'ye giren "inquisition", dini konularda "yasal araştırma, eylem, sorgulama" demektir.⁵⁹⁸ Hıristiyanlık tarihinde 4. yüzyıldan itibaren zındık sayılanları bulmak üzere "sorgulayıcılar" ("inquisitor" olanlar) atanmış ancak çalışmaları ilk kez 12. yüzyılda Papalığın, muhalifleri bastırma aracı olan kurumsal bir yapı haline gelmiştir.⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ Edward S. CREASY, **History of the Ottoman Turks...founded on Von Hammer**, 129; Bkz (1) BABINGER, 86-87.

⁵⁹⁶ Bkz (592) SYMONDS, 126, 140, 152.

⁵⁹⁷ Daniel BARAZ, **Medieval Cruelty: Changing Perceptions...**

⁵⁹⁸ http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=inquisition&searchmode=none

⁵⁹⁹ Toby GREEN, **The Inquisition: The Reign of Fear.**

Daha sonra, 1478'de İspanya'nın Katolik hükümdarları Ferdinand II ve Isabella I, ülkelerindeki Papalık etkisini azaltıp, kendi otoritelerini güçlendirmek için İspanyol engizisyonlarını başlatmıştır. Portekiz de aynı yola başvuracak; Papalık 16. yüzyılda yeniden engizisyonların yöneticisi olmaya çalışacaktır. Temel amacı muhaliflerin yok edilmesi ve maddi varlıklarının ele geçirilmesi olan Engizisyon mahkemelerinde, önceleri Hıristiyanlığa dönmüş Yahudi ve Müslümanlar; daha sonra fikir, inanç, yaşantı veya etnik kökenleri beğenilmeyen herkes yargılanmış; işkenceyle işlemedikleri suçları itirafa zorlanmış ve ölüme mahkum edilmiştir. Engizisyon uygulamalarının, Osmanlı İmparatorluğu dışında Avrupa'da Müslümanların yönettiği son kent olan Granada'nın tekrar Hıristiyanların eline geçtiği 1492 yılında Kral ve Kraliçe'nin fermanıyla şiddetlenmesi de tesadüf olmayıp; dönemin Katolik yöneticilerinin hoşgörüsüzlüğüne işaret etmektedir. Nitekim 1492 ve 1502'de İspanya ve Portekiz'deki Yahudi ve Müslümanlara ya Hıristiyanlığa dönmeleri ya da gitmeleri emredilmiştir. Ancak din değiştirmeyi kabul edenler de Avrupa'da güvende olmamıştır.⁶⁰⁰ Çağdaşı Avrupalı hükümdarlarının pek çoğunun dinle ilgili bağnazlık ve hoşgörüsüzlüğüne karşı, Franz Babinger bile, "Mehmet'in dini toleransı hakkında şüphe olamaz" demek zorunda kalmıştır. "Isaac Sarfati'nin 1454'de Orta Avrupa'daki Yahudilere gönderdiği mektubunda... yazdıklarının bir kısmı bile doğru idiyse, Mehmet'in imparatorluğu Müslüman olmayanlar, özellikle Yahudiler için cennet olmuş olmalı" yorumunu yapan Babinger, "...tabii, on beşinci yüzyıl ortasında Orta Avrupa'daki Yahudilerin... sefil durumda olduğunu, sürekli zulme uğradıklarını ve bu koşullara kıyasla, kimsenin dini için zulüm görmediği Türkiye'nin... gerçekten mutlu bir hayat vaad edebileceğini unutmamalıyız" diye devam etmiştir. Ancak hemen sonra, karakteristik bir yan çizişle, "Ticari girişimlerinde ve mali politikasında Mehmet'in, Müslümanları hoşnutsuz etmek pahasına mali danışman olarak yararlandığı hekimi Iacopo gibi Yahudilere güvenmeyi tercih ettiğini de akılda tutmalıyız" diyerek, hoşgörüsünün kişisel çıkarla ilgili olabileceğini ima etmiştir.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Cullen MURPHY, *God's Jury: The Inquisition and the Making of the Modern World*.

⁶⁰¹ Bkz (1) BABINGER, 412.

Oysa ki Babinger, Mehmet'in Gennadius'u Patrik yapmasına yakın zamanda ve belki de aynı sırada, ülkedeki bütün Yahudi cemaatlerine Baş Haham olarak önderlik etmek üzere Moshe Capsali adındaki bir bilge kişiyi seçtiğini; yönetim divanında Müftü'nün yanında yer verdiğini; Yahudilerin vergilerini ve suç işlerlerse cezalarını belirlemesini de içeren politik güçlerle donattığını açıklamıştır. Mehmet'in Gennadius'a tanıdığı benzer hak ve yetkilerle ilgili olarak da, "devlet içinde Hristiyan bir devlet kurulmasına eşdeğer olduğu" ancak "İslami yasaya karşı suç işlemediği" yorumunu yapmıştır. Böylece, Fatih'i adeta saplantısı haline getirip yıllarca araştıran ancak kendi önyargılarından asla tam sıyrılamayan Babinger, başka amaçları olduğunu ima etmekten kendini alamamış olsa da; Fatih'in farklı dinlerin mensuplarına hoşgörü ve saygıyla yaklaştığını itiraf etmiş bulunmaktadır. Kuşkusuz Fatih'in hoşgörüsünü sadece iyi niyete ve yüce gönüllüğe bağlamak, zekasını hiçe saymak anlamına gelir. Tam tersine, akılcı bir yönetim stratejisini de işleme koyduğu akla gelmektedir: Farklı toplulukların büyük ölçüde kendilerini idare etmelerine imkan tanıyarak, hem isyan etmemelerini; hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişimine katkıda bulunmalarını sağlamak istemiş olabilir. Bu strateji Balkanlarda sonuçta çözülmeye rol oynasa da, en azından Konstantiniyye'de işe yaramıştır. Nitekim Babinger; Isaac Sarfati'nin, dindaşlarını Haç'ın boyunduruğu ve işkenceden kurtulmaya çağıran mektubundan sonra çok sayıda Yahudi'nin "Türk cenneti"ne göçtüğünü yazmıştır.⁶⁰² Böylece Fatih'in Konstantiniyye'de hedeflediği nüfus artışına katkı sağlanmış; ticaret ve ekonomi canlanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda kimseye dini ve ırkından ötürü eziyet edilmemesi ve teslim olan kentlerde kıyım, yağma ve talanın yasak olması, bazı yerleri savaşmadan teslim alabilmelerinde etkili olmuştur. Nitekim Batılı kaynaklardan Doukas'a göre, Constantinopolis'e de teslim olma çağrısı iletilmiş; Mehmet, Fetih'ten sonra Bizans önde gelenlerinden Notaras'a İmparatorun neden teklifini kabul ederek, kentini harap olmaktan korumadığını sormuştur.

⁶⁰² Bkz (1) BABINGER, 412.

Notaras'ın, oğlu ve damadı ile birlikte Fetih'ten sonra idam ettirilmesi Fatih'in aleyhinde anlatılan olaylardan biridir ve Notaras'ın oğlunu kendisine teslim etmemesine kızmasına bağlanmak istenmiştir. Ancak Notaras ile ilgili bilgiler gözden geçirildiğinde, olayın arka planında çok daha farklı etkenlerin varlığı hissedilir. Tarihçi Doukas'a göre; Notaras, Ortodoks-Latin kiliseleri birleşmesine karşı çıkmış; o kadar ki "Kentin ortasında Türkün sarığını yönetimde görmek, Latin tacını görmekten iyidir" demiştir.⁶⁰³ Ancak Doukas'ın iddialarını dönemin diğer yazarları desteklememektedir. Hatta Nevra Necipoğlu, Doukas'ın yardım uğruna Latinlere taviz verir gibi görüldüğünün iddia edildiğini belirtmiştir.⁶⁰⁴ Notaras gerçekten de Bizans'ın Avrupa'dan yardım almasını güçleştirmiş olsaydı; Fatih'in ona da, tıpkı Patrik atadığı Gennadius gibi, fethettiği kentte görev vermesi beklenirdi. Böyle olmaması, ya Notaras'ın böyle bir etkinliğe sahip olmadığını ya da sahipse, Fetih'ten sonra Hıristiyan halkı galeyana getirebilecek bir lider olarak sivrilmemesi için idam ettirildiğini düşündürmektedir. Nitekim Kritovoulos, Fatih'in Notaras'ı kentin kumandanı haline getirip, yeniden nüfusunun artırılmasıyla sorumlu kılmayı düşündüğünü; ancak çevresindekiler, "biraz güçlendikten sonra ve esaretten kurtulunca, kendi çıkarları için plan yapmaktan ve daha önce sahip olduklarını, özellikle özgürlüklerini aramaktan çekinmeyeceklerini söylediği için" yanındakilerle birlikte idam ettirdiğini yazmıştır. Son Bizans İmparatoru'nun çok güvendiği Latin komutan Justiniani son anda gemiyle kaçarken; Notaras'ın Constantinopolis'i sonuna kadar savaşarak savunduğu da dikkate alındığında; Fatih'in, onu kendi iktidarı için tehlike oluşturacak biri olarak görmüş olması çok mümkündür. Nitekim Kritovoulos, Notaras için "dindar..., örnek sağduyuya sahip, duygularının yüceliği, zekasının keskinliği ve ruhunun bütün engellerden özgürlüğü ile bilinen", böylece, "fiziksel ve ruhsal enginlik sergileyen" ve "politik ün, ...kamu işlerinde kudret, ...şan ve zenginliğe ulaşan" bir kişi olup, sadece Romalıların değil, pek çok diğer ülkenin gözünde de en önde yer aldığını belirtmiştir.⁶⁰⁵

⁶⁰³ DOUKAS, *Decline and Fall of Byzantium to the Ottoman Turks*, 210, 232.

⁶⁰⁴ Bkz (277) NECİPOĞLU, 216-218.

⁶⁰⁵ Bkz (15) KRITOVOULOS, 70, 83-85.

Kritovoulos, Mehmet'in, bu karara kendisini ikna edenlerin kötülüğünü fark edip; kimini azledip, kimini öldürttüğünü de yazmıştır.⁶⁰⁶ Tıpkı Çandarlı Halil'in sonunu hazırlayanları çevresinden uzaklaştırdığı gibi...

Fatih'in savaşçı mizacına gelince, kanımca, yaşadığı dönemin genel halini yansıtmaktadır: Gücü olan, gücü yettiğince sınırlarını genişletmekte; istila edemese bile akınlar ve talanla esir ve ganimet almakta; zayıf düştüğü anda da hasımlarının saldırısına uğramaktadır. Nitekim Fatih, Batı'da savaşırken Doğu'da; Doğu'ya dönüp savaştığında Batı'da Osmanlı sınırlarına saldırılar olmuştur. Sadece yabancıların değil, en yakınındakilerin bile zayıf olana acımadıklarını Mehmet'in anlaması için on iki yaşında tahta çıkarılmasını izleyen olaylar yetmiş olmalıdır ki; ikinci kez iktidarı elde edene kadar, gerektiğinde çok sert ve acımasız olabilmesini; gerektiğinde ise duygularını ustalıkla saklayıp, diplomasiyle zaman kazanabilmesini sağlayan bir mizaç geliştirmiş görünmektedir. Constantinopolis kuşatmasında onu izlemek fırsatını da bulan Tarihçi Tursun Bey, Mehmet'in çok sinirli oluşunu, içgüdüleriyle hareket etmesini, aşırı despot tutumunu ve katı cezalarını eleştirmiştir. Tursun Bey, Fatih öldükten sonra II. Beyazıt zamanında yazdığı için görüşlerini sansürlemek gereği duymamış ve sadakatle bağlı olduğu Vezir Mahmut Paşa'yı idam ettirmesinden de çok etkilenmiştir. Yergilerine karşın, Tursun Bey, Osmanlıların askeri başarılarının diğer Müslüman hanedanlardan çok üstün olduğunu ve Fatih'in (ilk dönemini de sayarak) 32 yıl, 1 ay, 19 gün olarak hesapladığı iktidarında yeni ülkelerin alınması, hazinenin arttırılması ve bir hükümdardan beklenen tüm diğer görevler bakımından en başarılı Osmanlı yöneticisi olduğunu da vurgulamıştır.⁶⁰⁷

Fatih'in hocalarından Akşemsettin'in Constantinopolis kuşatması sırasındaki başarısızlıklar üzerine; daha sert davranması ve "merhameti ve rıfkı az olana" görev vermesi gerektiğini bildiren mektubu ise, karakterini olaylar kadar, çevresindekilerin biçimlendirdiğine işaret etmektedir.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Bkz (15) KRITOVOULOS, 85.

⁶⁰⁷ Halil İNALCIK – Rhoads MURPHEY, Eds. **The History of Mehmed the Conqueror...**,

⁶⁰⁸ Bkz (521) İNALCIK, 127-128.

Creasy'nin von Hammer'den alıntılar içeren kitabı; Fatih'in, Avrupa'nın Osmanlılara ve İslam'a bakışında yarattığı etkileri yansıtması bakımından ilginçtir. "Uzun süredir olan... üstünlükleri... Türk karakterindeki o davranış asaletinin; o onurlu öz-saygının; o doğru sözlülük, dürüstlük ve adalet duygusunun; o hayvanlara karşı bile olan... nezaket ve insanlıklarının gelişmesine katkıda bulunmuş olabilir... Ama Türklerin karakteristik erdemlerini sadece uzun süredir... muzaffer... olmalarına atfetmek büyük haksızlık olur... Çoğu, imanlarının... ağırbaşlılık, temizlik, yardımseverlik, doğruluk ve merhamet... kaidelerinden kaynaklanır. Ancak Türkler diğer Müslüman uluslardan yüksek kişisel kaliteleriyle ayrılır" diye söze giren yazar; ardından, bu olumlu niteliklerin, en fazla iktidardaki adamlarda izlenen kötü özelliklerle karışık olduğunu iddia etmiş ve şöyle devam etmiştir: "Hiçbir toplulukta saray entrikası, yüksek makam... ve zenginliğin birey üzerindeki zararlı etkisi Osmanlılardaki kadar belirgin olmamıştır... Savaş sırasındaki gaddarlıkları ve dinlerinin tehlikede olduğu çılgınlığıyla uyarılan insafsız fanatizmleri, ...yardımseverlikleri ve yumuşak karakterlerine görünüşte zıttır ancak bu sadece görünüşte öyledir. Türk, daha şiddetli tutkularından arınmış olduğu için değil, onları kontrol etmek için kendini eğittiği için, olağan hayatında sakin, ılımlı ve anlayışlıdır. O güçlü kontrolünü kaldırmasının görev gibi görüldüğü mahallerde... öfke, intikam ve... kudret... harekete geçer... vahşi bir çılgınlıkla saldırır."⁶⁰⁹ Kısaca, Creasy'e göre, Türklerin sakin görünüşü yanıltıcıdır; savaşta kontrollerini kaybeder, çılgınlaşır ve vahşileşirler. Oysa ki, iktidar, zenginlik ve savaşın en kötü hasletleri ortaya çıkarması, insanlığın ortak kusurlardır. Dolayısıyla yazarın asıl kastettiği ve "insafsız fanatizm" ifadesinin ima ettiği fikir, Türklerin Müslümanlığın tesiriyle daha savaşçı hale gelmiş olduğudur. Yazar, böylece 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde bile, Avrupa'nın toplu bilinçaltında devam eden algıyı yansıtmıştır: Kendisini Osmanlı tehdidi altında hisseden Avrupa'nın, geçmişindeki Hıristiyan fanatizmi ve zulmünü unutarak, dini fanatizmi İslam ile özdeşleştiren algısı. Bu algıyı Avrupa'ya yerleştiren, Fatih olmuştur.

⁶⁰⁹ Bkz (595) CREASY, 176-178.

Nitekim Creasy, Fatih'in beceri, kapasite ve cesaret bakımından en önde gelen Osmanlı sultanı olduğunu; ileri görüşlü bir devlet adamı olarak sahip olduğu özelliklerin, kanun koyucu olarak akıl gücünün ve askeri yeteneğinin inkar edilemeyeceğini; entelektüel uğraşılara çok duyarlı olup, olağanüstü edebi yeteneği olduğunu söyledikten sonra; aynı kişide nadir görülecek derecede gaddarlık, vefasızlık ve nefse düşkünlük kusurlarına sahip olduğunu da iddia etmiştir. Tıpkı Babinger gibi, iddialarını destekleyecek kaynak göstermeyen yazarın Fatih'le ilgili önyargılı yorumunun nedeni, bir sonraki cümlesinde, 19. yüzyılın sonunda O'nu hala "Yunan İmparatorluğu'nun Osmanlı yok edicisi" olarak tanımlamasından anlaşılabilir.⁶¹⁰ Oysa ki Avrupa'nın tarihi savaşlarla doludur ve her savaşta pek çok değer yok edilmiştir. Ve bütün halklar, özellikle de savaşırken "gaddarlık, vefasızlık ve nefse düşkünlük" sergiler... Ancak yüzyıllar sonra, örneğin Batı Roma'yı yıkanın adını neredeyse kimse hatırlamazken, Fatih'in tanınması ve hala "yok edici" olarak adlandırılması anlamlıdır. O'na gösterilen farklı yaklaşım, kanımca, Avrupalılar için herhangi bir hasım olmamasından kaynaklanır: Avrupa'nın bünyesine, Müslüman olan "öteki" ve "tehdit", Fatih yüzünden yerleşmiştir. Bu algı, bugün bile O'nun bir insan, bir hükümdar gibi değil, bir kavram gibi değerlendirilmesine neden olmaktadır. 'Fatih' kavramının, en öz ifadesi ise, kanımca şudur: O, Avrupa için, yenemediği, içinden söküp atamadığı ve yok edemediği "yabancı güç" olmuştur.

Constantinopolis'in Türk ve İslam tarihindeki yerine bakmak ise, neden Mehmet'in en büyük özlemi olduğunu anlamak açısından önemlidir. Mehmet aslında Türk ve İslam tarihi ve mitolojisinin yıldızına; atalarının almayı başaramadıkça, kavuşamadıkları sevgili gibi özleyip düşledikleri kente sevdalanmıştır. İlk iktidarındaki başarısızlığından sonra, Constantinopolis'in fethi, dosta düşmana gücünün ispatı olmuştur. O kadar ki, Osmanlı tarihinde başka hiçbir yerin alınması, hükümdara "Fatih" sanını kazandırmayacak; "Fetih" dendiğinde yalnızca Constantinopolis'in alınması akla gelecektir...

⁶¹⁰ Bkz (595) CREASY, 121.

Kentin Müslümanlar için çok daha önce başlayan önemini anlamak için ise, Arap tarihindeki yerine bakmak gerekir. Bernard Lewis'in "The Muslim Discovery of Europe" ("Müslümanların Avrupa'yı Keşfi") başlıklı kitabı bu konuda önemli ipuçları içerir. Lewis, önce Arapların dünya sahnesinde öne çıktığı dönemi özetleyerek başlar: "Yedinci yüzyılın başlarında... Akdeniz'in Avrupa, Asya ve Afrika kıyılarında yaşayanların neredeyse tümü... Hıristiyan idi. Greko-Roman dünyanın diğer dinlerinden sadece Judaizm ve Maniseizm hayatta kalabilmişti... Doğu Akdeniz'de, Doğu Roma İmparatorluğu... gelişmeyi sürdürüyor ve başkenti Constantinopolis olmak üzere Suriye, Filistin, Mısır, Kuzey Afrika, Küçük Asya ve Kuzeydoğu Avrupa'yı yönetiyordu. Batı Akdeniz'de Roma devleti düşmüştü ama barbar halklar ve... devletleri Hıristiyan dinini benimsemiş ve Roma'nın... en azından formlarını sürdürmeye... çalışmıştı... Mezopotamya, Pers İmparatorluğu'nun metropolit ve en batıdaki eyaleti de... çoğunlukla Hıristiyan idi. Arabistan'da bile, Roma ve İran'ın imparatorluk sınırlarının dışında, Hıristiyan ve Yahudi azınlıklar, pagan çoğunluğun arasında yaşıyordu. Muhammed'in 632'deki ölümünden birkaç on yıl sonra, Arap müritleri... Bizans ve İran'a saldırmıştı... İran İmparatorluğu... ele geçirilmişti. Araplar, Roma dünyasından Suriye, Filistin, Mısır ile İspanya ve Akdeniz adaları, özellikle Sicilya... için sıçrama tahtaları olacak olan Kuzey Afrika'nın kalanını almıştı... Bizans ve barbar ordularını yenerek bu ülkeleri yeni İslam İmparatorluğu'na dahil... edebilmişlerdi. Batıda, Batı Avrupa'nın tümünü ele geçirme tehlikesi yaratırken doğuda... Yunan ve Hıristiyan olan Anadolu'ya doğru bastırıyorlardı. Bir süre için... Roma'nın kendisini tehdit eder gibiydiler."^{611*} Lewis, bu girişten sonra, İslam'ın yayılışını durduran olay konusundaki Batı ve Doğu görüşleri arasındaki farka dikkat çeker: Batı tarih geleneğine göre, Müslümanların önünü kesip Avrupa'nın Hıristiyan kalmasını sağlayan olay, 732 yılında Charles Martel komutasındaki Frank ordusunun Tours ve Poitier Savaşı'ndaki zaferidir.^{611**} Torunu Charlemagne ilk Kutsal Roma İmparatoru olacak olan komütana "Martel" ("çekiç") lakabını kazandıran bu savaştır.⁶¹²

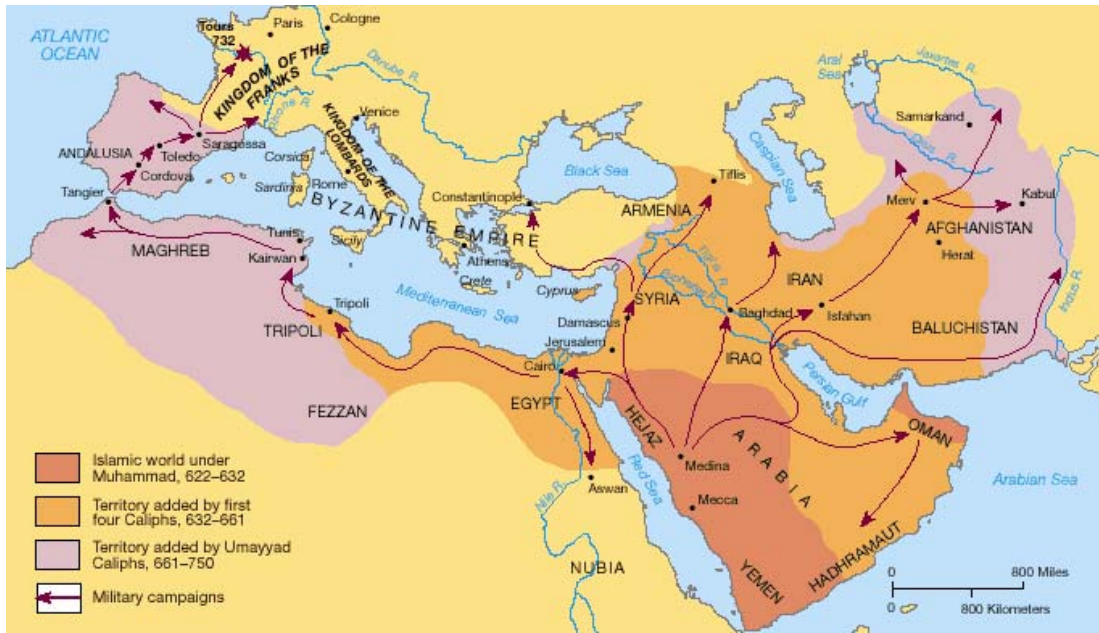
⁶¹¹ Bkz (577) LEWIS, *: loc. 164-177; **: loc. 177-185.

⁶¹² Pierre RICHE, **The Carolingians: A Family Who Forged Europe**, 44.

Gerçekten de Edward Creasy, bu savaşı “dünyanın on beş belirleyici savaşı” arasında sıralar; ne kadar dar görüşlü olduğu ise, aynı başlığa sahip 1851 tarihli kitabında Türkler veya Osmanlılarla ilgili tek bir savaşa bile yer vermemesinden anlaşılabilir.⁶¹³ Bernard Lewis, Edward Gibbon gibi Batılı tarihçilerin Tours ve Poitier Savaşı’na verdiği öneme ve hatta bu olaydan sonra “tehdit edilebilir veya kurtarılabilir bir varlık olarak Avrupa kavramı”nın ortaya çıkmasına karşılık; Arap tarihçilerin önemsememesine dikkat çeker. Bu tutumun bilgisizlikten ya da olayı yok saymak istemekten kaynaklanmadığını da şu sözlerle açıklar: {Fransa’da batıya yayılmalarının sınırına ulaştıklarının pekala farkındalardı ve bazı yazarlar, Arapların 759 yılına kadar tuttıkları Narbonne’dan “Frankların ülkesindeki Müslüman zaferlerinin sonuncusu” diye bahseder... daha sonraki bir yazar Narbonne’da üzerinde “geriye dönün İsmail oğulları...” yazılı bir heykelden bile söz eder.} Lewis; Tours ve Poitier Savaşı’nın olduğu yerden “Balat üş-Şüheda” (“Şehitler Yolu”) olarak bahsetseler de Arap tarihçilerin olayı kısa geçtiklerini ya da hiç değinmediklerini ama Constantinopolis kuşatma ve saldırılarını uzun uzadıya anlattıklarını vurgulamıştır. Lewis’e göre bu, Arap tarihçilerin Constantinopolis’teki başarısızlıklarının önemini daha iyi idrak etmelerinden kaynaklanmıştır. “Poitiers’i dikkate almayıp, Constantinople üzerinde dururken Müslüman tarihçilerin olayları daha sonraki Batılı tarihçilerden daha doğru bir perspektifle gördüklerine kuşku yoktur. Poitiers’deki Frank muzafferler... zaten limitlerine ulaşmış ve tükenmiş bir gücü yendi... Constantinople’ın Yunan savunucuları ise... Halifenin ordularının çiçeği ile karşılaştı... İslam’ın kuvvetini taze ve güçlü olduğu sırada yendi” diyen Lewis, şu sonuca varır: “Tours ve Poitiers’de Arap çapulcuların yenilgisi değil, Arap ordusunun Constantinople’ı fethetmekteki başarısızlığı Doğu ve Batı Hıristiyan aleminin hayatta kalmasını sağladı.”⁶¹⁴ Arapların Lewis tarafından anlatılan hızlı ilerleyişleri ve Anadolu üzerinden Constantinopolis’e ulaşmak için izledikleri dahil olmak üzere askeri hareket yönleri Şekil 2.145’de gösterilmiştir.

⁶¹³ Edward S. CREASY, **The Fifteen Decisive Battles of the World**, 148-158.

⁶¹⁴ Bkz (577) LEWIS: loc. 185-224.



Şekil 2.145. Yedinci - sekizinci yüzyıllarda Arap İslam uygarlığının sınırları ve sefer yolları⁶¹⁵

Arapların Constantinopolis'i alamamaları, kenti İslam dünyasının en büyük özlem ve hedefi haline getirecek; konuyla ilgili öykü, efsane ve kehanetler giderek artacaktır. Mehmet'in Constantinopolis'i fethetmek hayali de gerek kendi atalarının gerekse diğer Türk ve Müslümanların kente dair tarih ve efsaneleri çerçevesinde değerlendirilmelidir. Ancak yalnızca kendini ispat derdinde olmadığı ve Osmanlı devletinin devamı için şart olarak gördüğü de açıktır. Nitekim, Bernard Lewis'in yukarıda alıntılanan kitabında kullandığı ve "Hıristiyan alemi" olarak çevrilen "Christendom" ifadesi; Avrupa Hıristiyan topluluk ve ülkelerinin, aralarındaki bitmek bilmeyen çekişme ve savaflara rağmen, kendilerini İslam karşısında ve İslam'a göre, bütünlüğü olan tek bir varlık, adeta tek bir devlet gibi algıladıklarını yansıtmaktadır. Fatih'in Batı için temsil ettiği, o sırada İspanya'da çok sınırlı hale gelmiş olan Arap İslam kentleri dışında, halkının büyük çoğunluğu Hıristiyan olan Avrupa'nın bütünlük algısının bozulması olmuştur. Bizans İmparatorluğu'nu Ortodoks olduğu için tam olarak kendinden saymasa da; Constantinopolis'in II. Mehmet tarafından fethiyle, Katolik Batı Avrupa'da İslam'ın tehdit olarak algılanışı ciddi olarak ivme kazanmıştır.

⁶¹⁵ http://mapsontheweb.zoom-maps.com/image/55081901408#_=_

Constantinopolis'in fethi sonucunda, Jerry Toner'in ifadesiyle, Avrupa ile İslam uygarlığı arasındaki "büyük tampon alan sonunda fırlatılıp atılmıştır". Toner'e göre, "İslam... Avrupa için ikili bir tehdit oluşturuyordu. Askeri bakımdan yenilemiyordu. Din bakımından döndürülemedi." Toner, bu ortamda, Müslümanlara karşı nefret telkin eden Orta Çağ Haçlı edebiyatının çok çekici bulunduğunu; Türk gaddarlığına dair sayısız polemik amacının, Hristiyanlar için Akdeniz'in en güçlü ve zengin devletinin dinini daha az çekici kılmak olduğunu belirtmiştir.^{616*} Batı Avrupa'da "Doğulu olmak" ile Müslüman, Osmanlı ve Türk olmak eş anlamlı hale gelmiş; Bizans'ın yerini alan Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa için "Doğu" ve "Öteki" olmayı da devralmıştır. Böylece Avrupa'nın kendi tanımını karşısına göre geliştirdiği süreç hız kazanmıştır. Toner, bu süreci şöyle anlatmıştır: "Batı'daki insanların bu tuhaf yeni Doğulular hakkında... fikir oluşturmaya yetecek bilgisi yoktu. Ancak... Türk'e dair tutarlı bir imajın olmayışı, Hristiyan olmanın ne anlama geldiği fikrinin... tutarlı olmayışını yansıtıyordu. Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu'nun neyi simgelediğini netleştirmeye yönelik ideolojik hamle, ...Avrupalı denilebilecek değer ve hedefleri tanımlamaya dönük paralel bir hamleyi de belirledi".^{616**} Kısaca, Toner'e göre, Avrupa, Osmanlı İmparatorluğu ile bir sayar hale geldiği Doğu'yu tanımlarken, kendi tanımını oluşturmaya yönelmiştir.

Toner, Avrupa'da Türk karşıtlığı sürerken, barış ve ticaret imkanları da arandığını; bu amaçla Türklerin geçmişine dair iddialar geliştirildiğini açıklamıştır. Türklerin başta Truvalılar olmak üzere Antik Dönem halklarının devamı olduğu iddiaları böyle başlamış; bir Yunanlı ile bir Truva prensesinin soyundan geldikleri bile öne sürülmüştür. Toner'e göre, {Truva savaşının her iki tarafının soyundan gelmekle, Avrupa ve Asya'daki egemenlikleri meşru kılınarak, Türk gücü... "Avrupalılaştırılmış"tır.}^{616***} "Avrupalılaştırma" ile kastettiği ise, Osmanlıların Avrupa'ya ait görülmesi değil; Avrupalılarla ortak yönleri bulunarak 'anlaşılabilir' kılınmalarıdır. Anlaşıldıktan sonra, yenilmeleri veya en kötü ihtimalle ilerleyişlerinin durdurulması başarılabilecektir...

⁶¹⁶ Bkz (227) TONER, *: loc. 1079-1085; **: 1092; ***: 1139-1147.

Nitekim aynı dönemde pek çok Avrupa ülkesinin kendi kökenini de Truva kabul ettiğini belirten Toner, “Türklerin gerçek kökenini keşfetmek... bir rahatlamaydı, çünkü ortak bir soydan geldiğini gösteriyordu. Onlara bir çeşit saygınlık sağlıyordu. Ama ne kadar tehlikeli olabileceklerini de gösteriyordu. Truvalılar da gariban değildi ne de olsa. Onları yenmek epik bir mücadele gerektirmişti. Ama yine de batılarında olanlar tarafından yenilmişlerdi.”⁶¹⁷ Kısaca, Osmanlı, Truva kökenli sayılırsa onunla bağlantı kurulabilir, ticaret yapılabilir, yardımı bile istenebilirdi. Ama çok korkmak gerekmezdi çünkü Avrupa da Truva kökenliydi. Ve tıpkı Truva'nın batıdan gelenlere yenilmesi gibi, Osmanlı İmparatorluğu da Batı Avrupa tarafından yenilebilirdi...

Böylece Avrupa, Osmanlıları, kendi tarih bilinci ve mitolojisinin kıstas ve unsurlarıyla açıklamaya, anlamlandırmaya çalışmıştır. Osmanlıların antik halklarla ilişkilendirilerek başa çıkılabilir hale getirilmek istenmesinin en çarpıcı örnekleri ise, Fatih ile ilgilidir. Örneğin Kritovoulos, 1461-1463 yıllarını anlatırken şöyle demiştir “[Sultan] yıkıntıları ve antik Truva kentinin izlerini inceledi... Ayrıca kahramanların - Achilles, Ajax ve diğerleri - mezarlarını sordu. Ve onları övdü ve hatıralarını ve başarılarını ve methiyeleri için Homer gibi birine sahip olmalarını kutladı. Kafasını hafifçe sallayarak, şöyle dediği bildirilmiştir: “Allah bana, bu kadar yıllık bir dönemden sonra, bu şehrin ve halkının intikamını alma hakkını ayırdı. Çünkü ben onların düşmanlarını yendim... Geçmişte Yunanlılar ve Makedonyalılar ve Teselyalılar ve Peloponezliiler bu yeri harap etti ve onların soyundan gelenler benim çabalarım sayesinde... biz Asyalılara o zaman ve daha sonra sık sık yaptıkları haksızlıklar için haklı cezayı ödedi.”⁶¹⁸ Kritovoulos'a göre, Fatih, Truvalılardan geldiğini iddia etmese bile, intikamlarını almayı hak bilmiştir. Kritovoulos'un, İmbros yöneticisi olmasını kolaylaştırmış olabilecek kitabında Fatih'e övgüler olması şaşırtıcı değildir. Ancak kitabının asıl kahramanı son Bizans İmparatoru'dur. Dolayısıyla Fatih'in tarih bilgisi ve Truvalılarla kendini özdeşleştirmesi konusunda söyledikleri gerçeği yansıtmış da olabilir.

⁶¹⁷ Bkz (227) TONER, loc.1164.

⁶¹⁸ Bkz (15) KRITOVOULOS, 181-182.

Fatih'in Antik halklarla ilişkilendirilmesinin en sık rastlanan şekli, Büyük İskender'e benzetilmesidir. Julian Raby'e göre, Mehmet'le karşılaşan Lomellino ve Sagundino; kuşatmayla ilgisi olan Isidorus ve Tedaldi; kentten kaçanlarla konuşan Paulo Dotti ve Lauro Quirini, Fatih'in Büyük İskender'e özendiğini dile getirmiştir. Raby, daha sonra I. Selim ve Kanuni'nin de benzer fantezileri olduğu söylenmiş olsa da; Mehmet'in Neo-İskender imajının Venedik Senatosu'nda tartışılacak kadar ciddiye alındığını belirtmiştir.⁶¹⁹ Bu tespit, hasımlarının anlayacağı dil ve kavramsal imgeyle gücünü pekiştirmeyi başardığını göstermektedir. Fatih, güçlü olmanın yetmediğini; gücün kalıcı kılınması için efsaneleştirilmesi gerektiğini kavramış görünmektedir: Bir insan yenilebilir ama bir efsane yenilemez... Kendisini ve gücünü efsaneleştirirken, Fatih'in modelini dikkatle seçmesi gerektiğini de anladığı bellidir. Saygı duymuş bile olsa, Truva'dan bir karakteri seçmemiştir; ne de olsa Truva'da bir taraf hileyle kazanırken, öteki taraf da kaybetmiştir. Fatih ne hileyle, ne de kaybetmekle ilişkilendirilmek istememiş olmalıdır. Bu nedenle, Batı, Fatih'in Truva'lı olduğuna inanmak isterken; O, Büyük İskender'i model almıştır.

Julian Raby, Fatih'in, Nizami'nin Farsça ve Ahmedî'nin Türkçe İskendername'leri sayesinde İskender'i sadece bir efsane kahramanı olarak bildiği iddialarına karşın; Lauro Quirini'nin 15 Temmuz 1453'te Papa V. Nicholas'a Büyük İskender'in hayatını anlatan Arrianus'un Anabasis adlı eserinden okumalar yaptırdığını bildirmesini vurgulamıştır. Raby'e göre, edebi Yunancası sınırlı olduğu için çeviriler dinleyen Fatih, yine de 1460'larda Anabasis'in Yunancasını edinmiş; Kritovoulos'un Mehmet tarihi ile, Arrianus'un İskender tarihi, aynı katip tarafından bir takım oluşturacak şekilde kağıda geçirilmiştir. Raby, bu bulguların Mehmet'in İskender'i tarihi kimliğiyle tanıdığına ve onun gibi olmak isteğine işaret ettiği kanısına varmıştır.⁶²⁰

⁶¹⁹ Bkz (428) RABY, 187-188

Lomellino, kuşatmada Galata'daki Ceneviz topluluğunun lideriydi; savaştan teslim ettiği için Galata zarar görmedi. Sagundino, Fetih sonrası gelen Venedik heyeti yetkililerindendi. Isidorus, Ortodoks-Katolik kiliseleri birleşimi için çalışan, Hagia Sophia'daki son törende bulunan, kent düşünce kaçan Bizanslı bir din adamıydı. Jacopo Tedaldi, Floransalı bir tüccardı. Paulo Dotti, Girit'te bulunan Paduvalı bir avukattı. Lauro Quirini, Venedikli bir yazar ve tüccardı; Bkz (1) BABINGER, 79, 83, 93, 101, 111; (493) PHILIPPIDES-HANAK, 36.

⁶²⁰ Bkz (428) RABY, 188-189.

Raby'nin bahsettiği Lauro Quirini, Venedikli bir yazar ve tüccar olup, Türkler hakkında topladığı bilgileri Papalar ve Avrupalı hükümdarlara iletmiştir. Nancy Bisaha'nın alıntılardığı üzere; Quirini, Türklerin “özensiz, göçebe, rastgele bir hayat yaşayan, yerleşik gelenek veya yasaları olmayan, barbar, kaba bir ırk” olduğu kanısındadır.⁶²¹ Türklerle ilgili önyargısına rağmen, Mehmet'in İskender'in tarihine olan ilgisini bildirmesi; Avrupalıları, hasımlarının beklediklerinden farklı olduğu konusunda uyarmak isteğini yansıtmış olabilir: Sadece savaşçı olmadığı gibi, cahil ve kaba da değildir. Beklenmedik özellikleriyle Mehmet, daha da korkutucu bulunmuş olmalıdır.

Mehmet'in İtalya'yı fethetme planları yaptığı da iddia edilmiş olup; Julian Raby bu tehdidin abartıldığını; İtalya'ya bir seferin kolay olmayacağını ve [1480] Otranto seferinin bile ancak uzun süre sonra başarılabilirdiğini söylemiştir. Raby'e göre, Papa Pius II gibi etkili kişiler Mehmet'i “Deccal” olarak tanıtip, cahil ve barbar olduğunda ısrar ederken; Neo-İskender imajını yaymanın faydası olamazdı. Ancak Raby, İtalya'nın da fethedilmek istendiği iddiasının Osmanlılara karşı bir hareketi kışkırtabileceğini vurgulamıştır.⁶²² Gerçekten de, Papa II. Pius, Mehmet ile ilgili olarak Avrupa'da söylenen ve yazılanların hedef kitesinin Avrupa'nın kendisi olduğunu anlamak için çok iyi bir örnektir; hem de Mehmet'e yazdığı iddia edilen mektubuyla!

Erotik bir roman yazmasıyla⁶²³ da papalar arasında tek olan II. Pius, Constantinopolis'in düşmesinden sonra, Fatih'e bir mektup yazmıştır. Franz Babinger'e göre, “sultanı [Hristiyanlığa] döndürmek gibi tuhaf bir fikir akıl eden” II. Pius, bir teze benzeyen uzun mektubunu 1461'de yazmış olabilir. Babinger, Papa'nın, Fatih'in Patrik Gennadius'tan bilgi istediğini duymuş olacağını; sultanın Hristiyanlığa eğilimi olduğu efsanesinin ortaya çıktığını; Doğu'dan gelen gezginlerin de annesinin ona bu dini sevdirdiğini ve hatta gizlice din değiştirdiğini anlatmaktan bıkmadıklarını belirtmiştir.⁶²⁴

⁶²¹ Bkz (406) BISAHA, 66-67.

⁶²² Bkz (428) RABY: 189.

⁶²³ http://www.forumromanum.org/literature/piccolomini/hist_e.html

⁶²⁴ Bkz (1) BABINGER, 198-199.

Mehmet'e gönderilmediği hemen hemen kesin olan mektubun Avrupa'da defalarca basıldığını ve çok sayıda el yazması kopyasının da olduğunu açıklayan Babinger; en ilginç kısmını şöyle alıntılamıştır: "Önemsiz bir şey seni yaşayan ölümlülerin en büyüğü, en güçlüsü, en ünlüsü yapabilir. Ne olduğunu sorarsın? Bulması zor değil; aramak için uzağa gitmek gerekmez. Her yerde bulunabilir: Biraz su, vaftiz olmak için, Hıristiyanlığa dönmek için, ve İncil'in inancını kabul etmek için. Bir kere bunu yaptığında bütün dünyada ünü seni geçecek veya kuvvette dengin olacak prens olmayacak. Seni Yunanlıların ve Doğu'nun imparatoru ilan edeceğiz ve şimdi şiddetle elde ettiğin ve haksız olarak elinde tuttuğun, hak gereği senin olacak. Bütün Hıristiyanlar seni onurlandıracak... Ve Roma Kilisesi doğru yolda yürürsen sana muhalefet etmeyecek. En büyük ruhsal makam seni diğer krallarla aynı sevgiyle kucaklayacak ve gerektiği gibi daha da fazlasıyla, çünkü senin konumun daha yüksek. Bu koşullar altında kolayca, savaş veya kan dökme olmadan, pek çok krallık edinebilirsin... Düşmanlarına asla yardım vermeyiz, ama tam tersine bazen Roman Kilisesi'nin haklarını gasp eden ve kendi annelerine boynuzlarını kaldıranlara karşı senin gücünü çağırırız." Babinger, Pius II'nin Mehmet'i İsa'nın öğretisinin üstün olduğuna ikna etme çabasının, başta kendi dinî hakimiyeti altında Doğu İmparatorluğu'nu yeniden kurmak olmak üzere, "çok dünyevi amaçlar" ile ilgili olduğu iddialarına hak vermiştir. Ona göre "Pius II'nin, kafir Osmanlıların sultanını Doğu'nun Katolik bir imparatoruna dönüştürmeyi teklif etmesi, İslam'ın yükselen gücüne Hıristiyan tepkisi için çok karakteristikti."⁶²⁵ Ama, II. Pius'un Haçlı seferleri örgütlemeye çalışmasıyla, böylesi bir teklifte bulunması çok zıttır. Üstelik Fatih'e gönderilmeyen mektup, Avrupa'da defalarca çoğaltılmıştır. Neden? Nancy Bisaha, bu konuda önemli bilgiler verir: II. Pius, mektubuna "illustri principi turcarum" ("Türklerin şanlı prensi") diye seslendiği Fatih'e ve İskitli olduğunu iddia ettiği soyuna övgülerle başlar; kendisine değil, eylemlerine düşman olduklarını açıklar; kalbini Hıristiyanlığın gerçeklerine açmasını ister; inançları arasındaki benzerliklere dikkat çeker;

⁶²⁵ Bkz(1) BABINGER, 198-200.

Hıristiyanlığa dönmenin onurunu savunur ama sonra Mehmet'i ve İslam'ı aşağılamaya başlar! Bisaha'ya göre, II. Pius, İslam cenneti için "bir öküz veya eşeğin cenneti", İslam kanunu için "sayısız hatalar, kocakarı hikayeleri ve boş gevezelikler" diyecek ve "şeytanın, Peygamberi, insanlığı Hıristiyanlıktan uzaklaştırmak için kullandığını" söyleyecek kadar ileri gider. Bisaha, mektubun hedef kitlesinin Müslümanlar olmadığını; Batılları uyarmayı amaçlayan bir blöf veya İslam'ı kötülemeyi amaçlayan bir polemik olabileceğini düşünmüştür.⁶²⁶ Gerçekten de II. Pius, Fatih'le anlaşabileceğini sızdırıp, Avrupalı liderlerin Papalığa bağlılığını arttırmak istemiş gibidir. Böylece Fatih'in adı ve gücünün, O'nun haberi bile olmadan, Avrupa'daki güç dengeleri ve oyunlarında kullanılmış olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Julian Raby, Fra Alessandro Ariosto adlı rahibin, başka bir rahipten duyup aktardığı; Mehmet'in Hıristiyanların kutsal saydığı kalıntıları biriktirip, saygı gösterdiğine dair bir rivayetten de söz etmiştir.^{627*} Koleksiyonundan politik veya ekonomik kazanç amaçlamadığını belirtmiş; Sehi Bey'in "Şairlerin Biyografisi" eserinde anlattığına göre, kütüphane sorumlusu Molla Lütfi yükseğe ulaşmak için bir taşa basınca, "Bunun İsa'nın üzerinde doğduğu taş olduğunu bilmiyor musun!" diyen Mehmet'in duygusal olarak bu kalıntılara bağlı olduğunu öne sürmüştür.^{627**} Raby, koleksiyonun varlığının, II. Beyazıt'ın, kaçak kardeşi Cem'e karşılık olarak vermek teklifiyle, Fransa Kralı için 1489'da hazırlattığı listeye kanıtlandığını iddia etmiştir ama sadece Babinger'in duyduğu bir söylenti ile A. Thevet'nin "Cosmographie de Levant" adlı 1554 tarihli eserini kaynak gösterdiği için^{627***} iddiası tartışmaya açıktır. Raby, Fatih'in Hagia Sophia'da Meryem ve İsa mozaiğinin üzerini boyatmamasına da dikkat çekip, "davranışı tapınmaya yakındı" demiştir.^{627****} Ancak Peygamberin de Kabe'de sadece Meryem ve İsa imgesini yok ettirmediği düşünüldüğünde⁶²⁸, bu davranışı İslam geleneğiyle de açıklamak mümkündür. Kaldı ki bir imgenin varlığı, ona tapınıldığını göstermez.

⁶²⁶ Bkz (406) BISAHA, 147-152.

⁶²⁷ Bkz (428) RABY; *: 97; **: 98-100, ***: 98, 420, 523; ****: 107-108.

⁶²⁸ Bkz (391) ARNOLD, 7.

Fatih'in (biriktirmişse) Hristiyan kalıntılarına ilgisi, tarihe merakından da kaynaklanmış olabilir. Nitekim başka kalıntılarla da ilgilenmiştir. Raby, 1453'te Konstantiniyye'de, Altın Kapı'daki kabartmalar ve Hipodrom'daki yılanlı sütun dışında Antik heykel kalmadığını; Mehmet'in Altın Kapı'da Yedikule'yi kurarken zarar vermediği heykellerin 17. yüzyıla kadar devam ettiğini ve belki de tılsımlı olduğu inancıyla, Yılanlı Sütun'u tehdit eder şekilde büyüyen ağacın köklerini dağıttırıldığını belirtmiştir. Sonraki yüzyıla ait bir minyatürde Fatih'in bir gürz fırlatarak yılanlardan birinin çenesini kırdığı ancak Patrik Gennadius'un sütunun kenti yılanlardan koruduğunu söylediği resmedilmişse de; Julian Raby sahnenin hayal ürünü olduğunu bildirmiş⁶²⁹; Thomas Madden de sütunun baş kısmının 1700'de aniden kaybolduğunu ve Avrupalılar tarafından götürülmüş olabileceğini belirtmiştir.⁶³⁰ Sözü edilen minyatür Şekil 2.146'da gösterilmiş olup; Fatih'in değil, resmi yapan ve/veya yaptıranın ikonoklastik anlayışını yansıttığı anlaşılmaktadır.



Şekil 2.146. Fatih'i yılanlı sütuna gürz atarken betimleyen minyatür⁶³¹
"Hünernâme" adlı eserden; 1580'ler; Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

⁶²⁹ Bkz (428) RABY, 220.

⁶³⁰ Thomas F. MADDEN, "The Serpent Column of Delphi in Constantinople..."

⁶³¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mehmed_II_and_Serpent_Column.jpg

Fatih sadece Hagia Sophia yakınındaki dev bir sütun üzerinde olan, ata binmiş olarak betimlenmiş I. Justinian'ın heykelini, Türkleri tehdit eden Bizans'ın simgesi gibi görüldüğü için 1453-1456 arası bir tarihte indirtmiştir. Raby, akıbetinin bilinmediğini ama 16. yüzyılda vebaya karşı kenti koruduğuna dair eski bir inanışla tamir edilmeye çalışıldığının iddia edildiğini belirtmiştir ve bu Fatih tarafından yok ettirilmediğine işaret etmektedir. Raby, Osmanlı yazarı Derviş Şemseddin'in, Fatih'in danışmanlarının isteklerini kabul etmek zorunda kalarak heykeli kaldırttığını yazdığını belirtmiştir.⁶³²

Böylece Fatih'in Constantinopolis'teki Antik Dönem eserlerine karşı ikonoklastik bir tutumunun olmadığı anlaşılmaktadır. Tersine, Topkapı Sarayı'nda lahitler ve sütun başları gibi Bizans eserlerinden oluşturduğu koleksiyon⁶³³ ülkemizde arkeolojinin başlangıcı sayılabilir.⁶³⁴ Kritovoulos'un 1458-1460 arası bir tarihte, Atina'ya giden Fatih'in kalıntılara bakıp, "bilge bir adam ve bir Helen dostu olarak" antik binaları zihninde yeniden yarattığını yazması da, tarihe ve tarihi eserlere olan ilgisinin kanıtıdır.⁶³⁵

Mehmet'in kişiliği ve eğitimine dair ilginç kayıtlardan biri de, Niccolò Sagundino'nun yazısıdır. Sagundino, Fetih'ten sonra Konstantiniyye'ye yeni Venedik-Osmanlı anlaşması için gönderilen kişilerden biri olup; daha sonra Venedik'in Osmanlılar nezdindeki ilk büyükelçisi olacak olan Bartolomeo Marcello'ya eşlik etmiştir. Fatih'i bizzat görmüş ve gözlemlerini aktarmıştır. Görevinin de belki her şeyden çok, bu gözlemi yapmak olduğu, Babinger'in anlatımından hissedilmektedir: Babinger'e göre, Sagundino Eylül 1453'de Venedik'e geri gönderildiğinde, "Constantinopolis'in yeni efendileri arasında hüküm süren koşullar"ı kavramış durumda olup; bilgi vermek için çağrılması üzerine, gözlemlerini önce Papa, sonra Napoli Kralı'na sözlü olarak sunup, bir yazıyla kaydetmiştir.⁶³⁶

⁶³² Bkz (428), RABY, 220-222.

Julian RABY, "**Mehmed the Conqueror and the Equestrian Statue...**"

⁶³³ Bkz (428) RABY, 222-226.

⁶³⁴ Gürsoy ŞAHİN, "...Osmanlı Müzeciliği"

⁶³⁵ Bkz (15) KRITOVOULOS, 136.

⁶³⁶ Bkz (1) BABINGER, 111.

Sagundino'nun, "Oratio Nicolai Sagundini edita in Urbe Neapoli ad Serenissimum principem et novissimum regem Alfonsum" adlı, 1454 tarihli eseri, Babinger'e göre Osmanlılarla ilgili en eski "relazione" ("elçi raporu") olup; Napoli Kralı'na Fatih'in İtalya'ya göz diktiğini duyurmayı hedeflemiştir.^{637*} Papa sayesinde Kral ile görüşen Sagundino^{637**}; Papa'nın Napoli ile olan bağlarını, 'ortak düşman' algısıyla pekiştirmek isteğinden ötürü abartılı ifadeler kullanmış olabilir. Ancak Fatih'in, yeni bir Haçlı saldırısıyla karşılaşmamak için, Roma'yı hedeflemese bile, öyle algılanmasını istemiş ve haber ileteceğini bildiği kişilerden yararlanmış olması da mümkündür.

Babinger'e göre; Sagundino, 1461'de Trebizond'un Osmanlıların eline geçtiği sefere eşlik ettikten sonra; Venedik'te Fatih'in Floransalılar, Cenevizliler ve Ragusalılarla gizlice görüşüp, muhtemelen Venedik'e karşı birlikte hareket etme yolları aradığı duyulmuştur.^{637***} Bu bilgi, Sagundino'nun Venedik adına casusluk yaptığını düşündürmektedir. Babinger, Fatih'in de pek çok Avrupa ülkesi ve kentinde casusları olduğunu da belirtmiştir. Örneğin Floransalı Benedetto Dei, Konstantiniyye'de Venedikli bir tüccar yanında işe girip, Venedik aleyhine çalışmıştır. Venediklilerin gizli mektuplarını Mehmet'e ileterek, 1463-1479 Osmanlı-Venedik savaşının başlamasında etkili olmuş olabilir. Kendi nitelikleri ve Mehmet'in nezdindeki konumu dahil, yazdığı konuları abartmıştır. Bu nedenle güvenilirliği az olsa da; iddia ettiği gibi, Fatih, İtalya'nın bölünmüş ve birbiriyle kavga eden odaklara dönüşerek zayıfladığını; kendisinin ise Caesar, İskender ve Xerxes'i geçmeye niyetli olduğunu söylemiş de olabilir^{637****}; neticede ilki, çağını yakından izlediği için gözünden kaçmayacak bir gerçek; ikincisi de ömrünü adadığı hedeftir.

Julian Raby de, Sagundino'ya atıfla, Mehmet'in Fetih'ten sonra da her gün Arapça konuşan bir filozofun okuduğu metinleri dinlediğini; Latince ve Yunanca konuşan iki hekimden Antik Tarih eğitimi aldığını; özellikle Spartalılar, Atinalılar, Romalılar ve Kartacalılar ile ilgilendiğini belirtmiştir.⁶³⁸

⁶³⁷ Bkz (1) BABINGER, *: 494, 495; **: 111; ***: 503; ****: 182.

⁶³⁸ Bkz (428) RABY, 185.

Kısaca, Fatih'in yaşadığı coğrafyanın antik uygarlıklarının tarihine meraklı olduğu anlaşılmaktadır. Askeri bakımdan öne çıkan antik halkların başarılarından dersler çıkarmak istemiş olması da şaşırtıcı değildir. Ancak, kanımca Raby'nin "açıkça dünya hakimiyetiyle böbürlendiğinden şüphe etmek için neden yoktur" yargısını destekleyecek nesnel veri yoktur.⁶³⁹

Fatih'in karakteriyle ilgili en dengeli; hem aşırı övgü içermeyen, hem de stereotipik tiplerden nispeten uzak olan Batılı tariflerden biri, Venedikli tüccar Giacomo Languschi'ye mal edilmiştir ve Zorzi Dolfin'in günlüğünde yer alır. Muhtemelen adı bilinmeyen başka bir yazara aittir çünkü Languschi'nin 1453'de öldüğü sanılmaktadır. Yine de, "Languschi-Dolfin" anıları olarak bilinen eserde⁶⁴⁰; Fatih, kuşatmadan hemen sonra (yaşı yanlışlıkla 26 olarak belirtilerek) şöyle tarif edilmiştir: "Hükümdar, Büyük Türk Mehmet Bey, yirmi altı yaşında bir genç adam, iyi yapılı ve ortalamanın üzerinde boyda. Silah kullanmakta usta. Görünümü saygıdan çok korku uyandırıyor. Nadir gülüyor, yargılarında temkinli ve cömertlikle yüklü. Bütün uğraşlarında büyük azim ve her koşul altında cesaret gösteriyor. Büyük İskender'in şanına ulaşmayı arzuluyor ve her gün Roma ve diğer ulusların tarihlerini kendisine okutturuyor. Dünya coğrafyası ve savaş sanatından daha fazla zevk ve hevesle araştırdığı bir şey yok; giriştiği şeyin tetkikinde temkinli olurken, yönetmek tutkusuyla yanıyor. İşte biz Hristiyanların başa çıkması gereken böyle bir adam ve böyle yapılmış." Languschi-Zorzi günlüğünde, Fatih'in hükümdar olmak dışındaki kimliklerine ışık tutan; özel hayatı hakkında da ipuçları sunan ifadeler var: "Sürekli tetikte bir adam, yorgunluğa, sıcak ve soğuğa, susuzluk ve açlığa dayanıklı... Şehvetli arzulara kapılmış bir adam değil, ölçülü, Ramazan zamanı sarhoşluk olduğunu duymak istemeyen. Herhangi bir zevk veya keyfin tutsağı değil, sadece şan aşkına tutsak" Languschi-Zorzi, Fatih'i neden tehlikeli gördüğünü de açıklamıştır: "Hristiyanları yok etmekte amansızca kararlı ve kimseden korktuğunu itiraf etmez. Sezar ve Hannibal'in kendisine kıyasla önemsiz olduğunu ve

⁶³⁹ Bkz (428) RABY, 189.

⁶⁴⁰ Bkz (493) PHILIPPIDES-HANAK, 19.

İskender'in Asya'ya kendisinininkinden çok daha küçük bir kuvvetle girdiğini söylüyor. Şimdi diyor, zamanlar değişti ve o Doğu'dan Batı'ya yürüyecek, tıpkı bir vakit Batı'nın Doğu'ya yürüdüğü gibi; şimdi dünyada tek bir imparatorluk olmalı, herkes için tek bir inanç ve tek bir krallık. Constantinopolis dışında dünyada böyle bir birlik için başka bir yer yok ve bu kentin yardımıyla, Hristiyanları kendi uyruğu yapabilir."⁶⁴¹

Fatih'in Osmanlı Devleti'ni iki kıtada da kalıcı kılıp, İmparatorluk haline getirdiğine ve ömrünü İmparatorluğunu gücünün yettiğince genişletmeye adanmışına şüphe yoktur. Ancak İslam dininden kendi iç bütünlüğünü sağlamak bakımından destek alsa ve giderek Sünni mezhebi hakim kılmakla, diğer İslam mezheplerini baskılasa da; Osmanlı Devleti asla tüm uyruklarının tek dinden olmasını hedeflememiştir. Baştan itibaren, önceleri Müslümanlığa geçmeleri de beklenmeksizin, beceri ve yararlılıkları ölçüsünde her din ve ırktan kişiye devlet ve orduda yer alma ve yükselme imkanı sağlanmıştır. Bu, hiyerarşik bir yapı olmadığı anlamına gelmemiştir. Müslüman olmak üstün görüldüğü ve bazı ayrıcalıklar sağladığı için, gönüllü olarak İslam'a dönenler olduğu gibi; genel bir din değiştirme politikası olmasa da devşirmeler gibi din değiştirmeye zorlananlar da olmuştur. Ancak, Osmanlı hanedanının karşısında başka bir Türk-İslam ailesi veya grubunun güçlenmesini önleyebilmek için; devşirmeler, Türk ve Müslüman olanlara tanınmayan derecede yükselme olanağı bulmuş ve ödüllendirilmiştir. Bu nedenle, Langusci-Zorzi tarafından ifade edilen, "tek bir dine sahip tek bir imparatorluk" kavramı, aslında Batı'nın kendi korkusu ve özleminin ifadesidir: Doğu'nun İslam'ı tek din haline getireceği korkusu ve Batı'nın Hristiyanlığın dünyadaki tek din olması özlemi.

Yine de, Languschi-Zorzi, Fatih'i neredeyse nesnel sayılabilecek şekilde tarif etmiştir çünkü genelde Batı'da "Doğu", "gaddar ve şehvet düşkünü" olarak tanıtılarak, negatif stereotipler yaratılmıştır. Doğu'nun "Türk" ile eşdeğer sayılır hale gelmesiyle, Türkler bu stereotipe mahkum edilmiştir.

⁶⁴¹ Bkz (131) FREELY, loc. 1117-1125.

Türklerin bu derece kötülenir hale gelmesi, Constantinopolis'in fethinin yarattığı korku ve kaygının sonucu olmuş; Nancy Bisaha'nın deyimiyle, "Türkler, zalim ve şehvet düşkününü barbarlar olarak Avrupa imgelemine en kötü nişinde yer almaya başlamıştır."⁶⁴²

Fatih Sultan Mehmet'i en çok karalayanlardan biri ise, hayatının büyük kısmını hakkında makale ve kitap yazmaya vakfeden, Franz Babinger olmuştur. Üstelik "II. Mehmet'in önyargısız olarak değerlendirilmesini aşırı derecede zor kılan şey, kişiliğine dair güvenilir belgelerin olmamasıdır"^{643*} demesine rağmen; sadece dedikodu ve rivayetlerden yola çıkarak ve zaman zaman tarihsel gerçekliklerinin şüpheli olduğunu itiraf ettiği halde, Fatih için "Bildiğimiz gibi, kadınlara ve oğlanlara bir zaman geçirme aracı ve zevk kaynağı olarak baktı"^{643**} diyebilmiş; (olmayan) fillere kurbanlarını ezdirttiğine kadar varan tuhaf gaddarlık ve işkence rivayetlerini aktarmaktan bıkmamış ve sonunda, "Daha korkulan ve dehşet duyulan, daha acımasız ve gaddar bir hükümdar olmamıştır. Bu ikinci bir Nero'dur ve ondan çok daha kötüdür"^{643***} yargısına varmayı kendisine yakıştıramamıştır. Oysa ki Fatih'in en zevk aldığı uğraş, öğrenmek olmuş gibi görünmektedir. Ömrünün büyük kısmı savaş meydanlarında geçtiği halde, belli ki bulabildiği her fırsatta bilgisini arttırmaya çalışmış; pek çok farklı alanda ufkunu genişletmeye çalışmıştır. Tahsin Öz, Fatih'in Manisa'daki şehzadelik döneminden itibaren çok değişik konuları ilgilendiren kitap ve yazılar topladığını; merakını bilenlerin armağan olarak da eserler getirdiklerini; örneğin Floransalı Francesco Berlinghieri'nin Ptolemius'un Geographica adlı eserini 1481'de O'na ithaf ettiğini belirtmiş ve Fatih için "...ömrü vefa etmiş olsaydı matbaacılık işini de ele almağa teşebbüs edeceği şüphesizdir" demiştir. Gerçekten de Berlinghieri, söz konusu eseri ilk kez basan olup; Fatih'e takdim edilmek üzere hazırladığı, ithaf yazısından anlaşılmalı ve Fatih'in bilgi ve kitaba olan tutkusunun Avrupa'da da bilindiğini göstermektedir.⁶⁴⁴

⁶⁴² Bkz (406) BISAHA, 64.

⁶⁴³ Bkz (1) BABINGER, *: 410; **: 427; ***: 431.

⁶⁴⁴ Tahsin ÖZ, **Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler**, 20-21.

Tahsin Öz, Fatih'in çok geniş bir kitap koleksiyonu olduğunu ancak bir kısmını Fatih külliyesindeki kütüphaneye bağışladığını; III. Ahmet ve I. Mahmut tarafından kurulan kütüphanelere de gönderilenler olup, sekiz yüzden fazla kitabın bu şekilde verilmiş olabileceğini; hediye edilen ve satılanlar olduğunu da belirtmiştir. Topkapı'dan eser eksiltilmesinin çarpıcı bir örneği ise Fransız Büyükelçi M. Girardin'in 1687-88 arasında "saraydaki İtalyan bir başıbozuğu ikna ederek" on yedi el yazması eseri çıkarıp, Fransa'ya göndermiş olmasıdır!⁶⁴⁵ Yine de, Fatih'in kütüphanesinden geride kalanlar bile olağanüstü öğrenme isteğine tanıktır. Julian Raby'nin saydığı Yunanca metinler arasında, Homer'in "İliada", Cristoforo Buondelmonti'nin "Liber Insularum Archipelagi", Aquinas'lı Thomas'ın "Summa Contra Gentiles" ve Hesiod'un "Theogonia" adlı eserlerinin çevirileri olup⁶⁴⁶; epik şiirden, coğrafya ve dine kadar değişen konularla ilgilendiğini göstermektedir. Buondelmonti'nin eserinin, İstanbul'un en eski ve Fetih'ten önceki tek haritasını kapsamaması, Fatih'in çağının kritik bilgi ve belgelerine sahip olduğunu düşündürmektedir. Şekil 2.147'de sözü edilen harita sunulmuştur.



Şekil 2.147. Cristoforo Buondelmonti'nin 1422'de yaptığı Constantinopolis haritası⁶⁴⁷ "Liber insularum Archipelagi" kitabının 1824 baskısında; Bibliothèque Nationale, Paris

⁶⁴⁵ Bkz (644) ÖZ, 21; Franz BABINGER, **An Italian Map of the Balkans**, 8.

⁶⁴⁶ Bkz (428) RABY, 218-219; J. RABY, "**Mehmet the Conqueror's Greek Scriptorum**".

⁶⁴⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Cristoforo_Buondelmonti

Fatih'in kütüphanesinde bulunan Aquinas'lı Thomas'ın eserinin Hristiyanlık; Hesiod'unkinin ise Yunan tanrıları ile ilgili olması da, bağınazlıktan uzak, meraklı ve araştırmacı karakterine işaret etmektedir. Dinler tarihini araştırdığı, Georgios Plethon'un politeizmle ilgili "Compendium Zoroastreorum et Platoniorum dogmatum" adlı eserinin Arapça tercümesinin de kütüphanesinde yer almasından anlaşılmaktadır. Patrik Gennadius ile üç kez görüşüp; isteği üzerine hazırladığı yazıları ve İncil'i Arapça'ya tercüme ettirmesi de bu kanıyı desteklemektedir.

Raby, Fatih'in Hristiyanlık'la ilgili sorularının Yunan mirasına merakını yansıtabileceğini ancak politik düşüncelerle de hareket etmiş olabileceğini bildirmiştir. Fatih'in İskender'inkine benzer bir İmparatorluk yaratma hedefine sahip olduğu düşünüldüğünde; hedefine hizmet edecek bir politika oluşturması akla uygun görünmektedir. Bu amaçla, tebaasının önemli bir bölümünü oluşturan Hristiyanların inanç ve törenlerini anlamak istemiş olabilir. Ancak, mutlak otorite sahibi bir hükümdar olarak, tebaasının farklı unsurlarını anlamak zorunda olmaması, öğrenme isteğine işaret etmektedir.

Fatih'in bilgiye duyduğu saygı, çevresinde bilge kişi ve alimleri tutarak, teoloji ile felsefenin karşılaştırılması gibi konularda yarışmalar düzenlemesinden de anlaşılmaktadır.⁶⁴⁸

Babinger de, Fatih'in sarayına çağının önde gelen bilgin ve aydınlarını toplamaya çalıştığını belirtmiş; Semerkantlı, "Kuşçu" lakaplı Molla Alaeddin Ali'yi örnek vermiştir. Kuşçu Ali, Timur'un torunu Uluğ Bey'in ünlü rasathanesinin yapımını yönetmiş ve onunla birlikte yaptığı gökbilimsel gözlemleri yazmıştır. Uluğ Bey öldürülünce Tebriz'e geçmiş; orada Fatih'in davetini kabul edip Osmanlı İmparatorluğu'na gelmiştir. Fatih'in himayesi altındayken yazdığı, matematik ve astronomi konulu eserler İstanbul'da kalmış; sonraki yıllarda da ailesinden bilginler yetişmiştir.⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Bkz (428) RABY, 218-219; (646) RABY.

⁶⁴⁹ Bkz (1) BABINGER, 491-492.

Fatih'in öğrenme tutkusunun en önemli işareti ise, Fatih Külliyesi olup; şehrin dini ve bilimsel merkezi olmak üzere 1463-70 arasında yapılmış simetrik bir yapıydı. Julian Raby, Osmanlı külliye kurumunun İznik'te cami ve imaret kuran Orhan'la başlamış kabul edildiğini; Fatih'in dedesi I. Mehmet'in de Bursa'da Yeşil Külliye'yi kurduğunu ancak Fatih Külliyesi'nin Osmanlı İmparatorluk Külliyesi'nin fonksiyonel ve estetik standartlarını oluşturduğunu belirtmiştir. Raby'e göre, çok az dini yapı yaptıran Fatih, enerjisini külliyesine yoğunlaştırmış; kendinden önceki ve sonraki bütün Osmanlı kurumlarından daha gelişmiş bir yapı olmasını sağlamıştır. Raby, Evliya Çelebi'nin kurşun kaplı kubbeleri olan bir kasabaya benzettiği külliyenin, Osmanlı mimarisinde kavramsal ve lojistik bir devrim niteliğinde olduğunu; büyüklüğüyle muzaffer ve otokratik yönetimini, geniş finansal ve örgütsel olanaklarını yansıttığını düşünmüştür. Kütüphane, okul, hastane, imaret ve kervansaray gibi birimlerden oluşan dev bir kompleks olup; bir dizi depremde zarar gören külliye; Raby'e göre yerleşim planı ve büyüklüğüyle, İtalyan ve Bizans etkilerini hissettiren özellikteydi.⁶⁵⁰ Defalarca restore edildiği için ilk halinden uzaklaşan Fatih Külliyesinin ilk halinin devasa boyutları, 16. yüzyıldan kalma bir haritadan kısmen anlaşılabilir. (Şekil 2.148; yarımada, sağ üstte)



Şekil 2.148. Georg Braun - Franz Hogenberg, "Byzantium Nunc Constantinopolis" haritası⁶⁵¹
"Civitates Orbis Terrarum" kitabından; baskı üzerine elle boyama; 1572 tarihli.
(1460'lardan bir haritanın kopyası da olabilir)

⁶⁵⁰ Bkz (428) RABY: 258-261, 285.

⁶⁵¹ "Byzantium artık Constantinopolis"; <https://www.raremaps.com/gallery/detail/41411mp2?view=print>

Raby, İtalyan Mimar Filarete'nin kitabındaki bazı teorik düşüncelerin, Mehmet'in yaptırdığı bir diğer mimari eser olan Yedikule kalesinde karşılığını bulduğunu öne sürmüştür. Filarete'nin Konstantiniyye'ye gelmesinden söz edilen bir mektup olsa da; geldiğinin kanıtı olmadığı için, tasarımlarının Fatih ya da mimarları tarafından bilip bilmediği belli değildir.^{652*} Ancak Fatih'in çizim ve tasarıma olan ilgisi dikkate alındığında, çağının önde gelen mimarlarından bilgi alınmasını sağlamış olabileceği akla gelmektedir.

Fatih'in politik ve askeri nedenlerle de ilgilenmiş olabileceği bir konu da coğrafya olup; Kritovoulos'a göre George Amirutzes'den bilgi almıştır. Trabzon-Osmanlı antlaşmasının arabulucusu olan Amirutzes, sonrasında Fatih'in emrine girip; isteği üzerinde Ptolemyus'un kitabından yararlanarak bir duvar haritası hazırlamıştır. Amirutzes'in Fatih'in İtalyan hümanistlerle bağlantı kurmasına da aracı olmuş olabileceği öne sürülmüştür.^{652**}

Yeri gelmişken, "Trabzonlu George" olarak bilinen ikinci bir George'dan bahsetmek, çağın koşullarına ve Fatih'e yönelik yaklaşımlara ışık tutacağı için, faydalı olacaktır. Trabzonlu George; Fatih'e Hıristiyanlık ile Müslümanlık arasında anlamlı bir fark olmadığını ve iki dini barıştırırsa ikisinin de inananlarına hakim olabileceğini yazmıştır. Ancak Fetih'ten kısa süre sonra yazması, Fatih'in takdirini hedeflediğini düşündürmektedir. Böylece çağın Batılı Hümanistleri içinde, Fatih'e düşünce ve/veya hizmetlerini sunanlar olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Fatih, her ne kadar Hıristiyanlığı ve hatta politeizmi bile merak edip incelemiş de olsa; Babinger'in sözleriyle, "liberal düşüncelerini sadece yakınları arasında ifade etmiş ve hükümdar olarak, teolojide ve hukukta, Osmanlı İmparatorluğu'nda geçerli olan doktrini oluşturan Sünni Ebu Hanife'nin dogmalarını empoze etmiştir." Resmi öğretiyi desteklemek, İslam ve ikonoklazm incelenirken açıklandığı üzere; İslam dinini temel alan devletlerin hükümdarlarının hemen hepsinin ortak özelliğidir. Hangi din olursa olsun; dine dayalı devletlerde, din 'değişmez' kabul edildiği sürece hükümdarlar dinin emrettiği düşünülenlerle sınırlanmıştır.

⁶⁵² Bkz (428) RABY, *: 17-24; **: 20-21.

Dinin neyi emrettiği ise yoruma açık olduğu için, ancak din bilginlerine serbest yorum olanağı sağlanırsa yeni görüşler ortaya çıkabilir. Fatih, külliyesiyle bu yönde adım atmıştır. Ancak devrin koşulları da hatırlanmalıdır: Serbest tartışma ve araştırma (“içtihad”) konusunda İslam’ın en parlak dönemi geçmiş; sürekli savaşmak zorunda kalan Osmanlıların önceliği ilim olamamış; gözleme dayalı bilimlere ve araştırmaya muhalif olan mistik tarikatların etkisi giderek artmıştır. Bu bağlamda, Babinger’in Fatih’in Sufilere gösterdiği tepkiyi belirtmesi önemlidir: Ergenken ilgi duyduğu Hurufilerin kutsal metinlerde matematik araması, aklına hitap etmiş olabilir. Ancak akıl ve bilime muhalif gördüğü tarikatlardan hoşlanmadığı anlaşılmaktadır.^{653*} Babinger, Fatih’in Molla Gürani’yi Sadrazam yapmak isteyip, kabul etmeyince istediği göreve atadığını; bir emrini reddedip uzaklaştığı halde geri çağırdığını da aktarmıştır. Bu olaylar, hem O’nun bilgiye ve bilene saygısını yansıtmakta hem de ‘gaddar’ olduğu suçlamalarına zıt düşmektedir.^{653**}

II. Mehmet’in, hasımları tarafından da kabul edilen meziyetleri arasında üstün zeka, yaratıcı düşünce, derin sezgi ve güçlü öğrenme hevesi ile, yeniliklere açık olmak, kararlılık ve dayanıklılık sayılabilir. Meziyetleri O’na çok genç yaşında atalarının defalarca surlarından hayalkırıklığıyla geri döndüğü Constantinopolis’i kazandırmıştır. Tıpkı başka başarılı komutanlar gibi, psikolojik ve fiziksel savaş tekniklerini incelemek için zamanının en iyi kaynaklarına başvurmuş; rol modellerini dikkatle seçip, serüvenlerinden dersler çıkarmıştır. Ancak savaşın ortasında bile güzel ve değerli olana duyarsız olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim Constantinopolis’i aldıktan hemen sonra Hagia Sophia kilisesini görmek istediği, Batılı ve Osmanlı kaynaklarında yer almaktadır. Kilisenin harap halini görünce İdris-i Bitlisî’ye göre, şu Farsça dizeleri (“Perde-dâri mî-koned ber-tâk-i kistrâ ankebût / Bûm nevbet mî-zaned der-kal’a-i Efrâsiyâb”)⁶⁵⁴ mırıldanmıştır; anlamları şöyledir:

“Perdedarlık ediyor örümcek, şahın sarayında
Nevbetini çalıyor baykuş, Efrasiyab’ın kalesinde”

⁶⁵³ Bkz (1) BABINGER, *: 478-479; 491-492; **: 480.

⁶⁵⁴ Bkz (505) YILDIRIM, 137.

İdris-i Bitlisî, Fatih'in bu beyti okumasının öncesini şöyle anlatmıştır: "Sultan'ın Konstantiniyye sûrlarını aştıktan sonraki ilk hedefi Ayasofya'ya girmektir... Eski mabedin yanına ulaşınca, kendi gözleriyle yüksekliğini ve ihtişamını gördü. Arşa yükselen kubbesini ve geniş alanda inşa edilmiş olduğunu görüp, bânîsinin bu binayı inşâda himmetine ve halis niyetine delil olarak kabul etti. Eski binâların kalıntılarını ve daha da eski zamanlara ait yarı yıkık binâları ve diğer eklentileri görünce hayreti bir o kadar daha arttı. Araştırmacı sultan, dâr-ı fenâda (bekâsı olmayan dünyada) devletin itibarsızlığını anladı. Mabedi gözden geçirip incelerken, duvarlarında ve kapılarında tahribât oluştuğunu gördü; mabedin aydın gözleri olan kandilleri yarasa ve baykuşların gözlerindeki nurdan başka akşamları başka bir ışık görmemiş, her tarafına oturmuş olan toz tabakalarını yarasaların kanatlarından başka hiçbir ferrâş temizlemeye kalkışmamış. Kürsülerinde hatip ve müezzin yerine baykuş ve yarasadan başka bir canlı oturup seslenmemiş. Bu vaziyet ve hale münâsip olarak sultan şu beyti tekrarladı."⁶⁵⁵

İdris-i Bitlisî, büyük olasılıkla Fetih'ten sonra doğduğu için, gözlemlerini değil, başka kaynaklardan aldıklarını yansıtmıştır. Kaynaklarından biri, Fetih'te bulunan Tursun Bey olmuş olabilir.⁶⁵⁶ Rivayet doğruysa, Fatih'in bu beyti okumuş olması ilginçtir çünkü Efrasiyab ya da Afrasiyab, Pers şairi Firdevsi'nin 10. yüzyıl sonu - 11. yüzyıl başı arasında yazdığı "Şehname" adlı eserinde adı geçen, efsanevi bir Turan karakteri ve Perslerin baş düşmanıdır. Yine 11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmut, ilk Türkçe sözlük kabul edilen "Divânu Lügati't-Türk" adlı eserinde Afrasiyab'ın Alp Er Tunga ile aynı kişi olduğunu ve bütün Türk hanlarının onun soyundan geldiğini yazmıştır.⁶⁵⁷ O halde Fatih neden Hagia Sophia'yı Efrasiyab'ın sarayına benzetmiştir? Bir olasılık, düşmanını Efrasiyab ile özdeşleştirmiş olabileceğidir ki bu durumda kendisini Pers uygarlığının varisi gibi görmüş olduğunu düşünmek gerekir.

⁶⁵⁵ Bkz (505) YILDIRIM, 136-137.

⁶⁵⁶ Gülrü NECİPOĞLU, *Hagia Sophia From the Age of Justinian to the Present*, 196.

⁶⁵⁷ Bkz (607) İNALCIK – MURPHEY, Eds. *The Hx of Mehmed by Tursun Beg...*, fol 51a.

⁶⁵⁷ Besim ATALAY, *Divanü Lügati't – Türk*, Cilt I: 396, 413-414; Cilt III: 157.

Ancak ilk dizede sözü edilen “şah” (“kisrâ”) Pers Şahı anlamında olup; iki dize birlikte okunduğunda, Türk ya da Pers, hiçbir hükümdarın saltanat ve debdebesinin sonsuza dek sürmeyeceğini ifade etmektedir. Dolayısıyla ikinci olasılık şudur: Fatih, gerçekten de Hagia Sophia'nın bakımsızlıktan örümcek yuvasına dönüşmesine hüzünlenip bu beyti okumuş olabilir.

“Aya Sofya” adıyla camiye dönüştürdüğü yapının harabiyetinin, sadece Fetih'in sonucu olmadığı Batılı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Daha önce de açıklandığı gibi, Constantinopolis, 4. Haçlı Seferi ve Latin Devleti sırasında tahrip ve talan edilmiştir. Halkının çok acı çektiği bu dönem hafızalarında öylesine iz bırakmıştır ki, surlarına Osmanlılar dayandığında bile Latin düşmanlığı devam etmiştir. Sondan bir önceki İmparator olan VIII. John Palaiologos'un İtalya'da yaptığı görüşmelerin ardından 1449'da Papa'nın üstünlüğünü tanıyarak Ortodoks ve Katolik kiliselerin birleşmesi kararına varılması, Bizans halkı ve din adamlarının büyük tepkisini çekmiştir. O kadar ki, 1452 sonunda iki kilise yetkililerinin Hagia Sophia'da yaptıkları törenden sonra; halk, kentin düşmesinden önceki günlere kadar “kirlenmiş” saydıkları mabete girmemiştir.⁶⁵⁸ John Beckwith'in verdiği çarpıcı bir örnek, 14. yüzyılın ikinci yarısında Bizans'ın ne kadar yoksullaştığını da göstermektedir: İmparator VI. John Cantacuzenus, kızıyla V. John Palaiologos'u evlendirirken ancak toprak ve kalay kaplarla ikram yapılabilmiş; gelinle damadın başına demirden taçlar konulabilmektedir.⁶⁵⁹ Kayınpederini tahttan indiren V. John; son Bizans imparatorları VIII. John ve XI. Constantine'in dedesi olup; 1391'e kadar süren iktidarı, iç savaşlar, yabancı paralı askerlerin saldırıları ve Bizans'ın küçülmesiyle seyretmiştir.⁶⁶⁰ Latin Devleti, Bizans'ı sona götüren en önemli aşamalardan biri olup; zararını atlatamadığı gibi, sonrasındaki yaklaşık iki yüzyıllık sürede veba salgınları ve Osmanlı kuşatmalarıyla da yıpranmış ve halkın büyük kısmı başkenti terk etmiştir. Böylece II. Mehmet, çok fakirleşmiş, yıpranmış ve neredeyse boşalmış bir kent bulmuştur...

⁶⁵⁸ Bkz (190) GIBBON, loc. 69106-69136.

⁶⁵⁹ Bkz (167) Beckwith, 145.

⁶⁶⁰ Timothy E. GREGORY, **A History of Byzantium**, 288-300.

Nitekim Tarihçi Sphrantzes, son Bizans İmparatoru XI. Constantine için yaptığı, savaşabilecek erkek nüfusa dair sayımın sonucunu, az sayıdaki yabancılarla bile beş binden az kişi olarak kaydetmiştir.⁶⁶¹ Buna karşın Fetih sırasında binlerce ölü ve esirden ve zengin ganimetten söz edilmesi ilginçtir ve Batılıların Osmanlıların kötülük ve saldırganlığını; Osmanlıların ise başarı ve kazançlarını abartmak istemiş olabileceklerini akla getirmektedir.

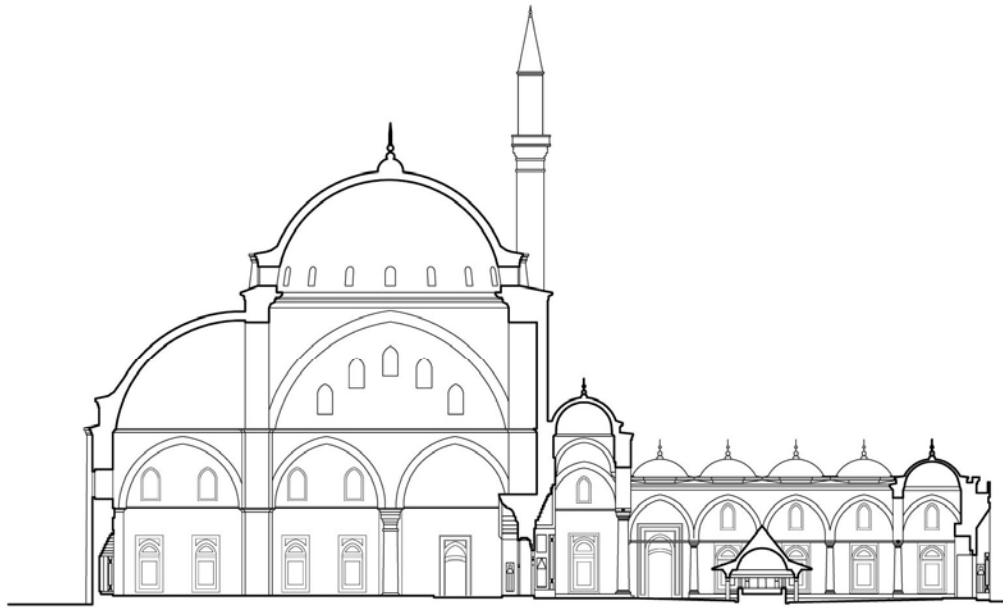
Fatih, kentin onarımını Fetih'ten hemen sonra başlatmıştır. Hagia Sophia'yı camiye dönüştürmüşse de, kent genelinde pek çok kilise ve sinagogun aynen devamına izin vermiştir. Talan ve yağmayı erken sonlandırmaya çalışmıştır. Gülru Necipoğlu, Fatih'in imparatorluğa yakışır prestijini ve anıtsal görkemini hemen fark ettiği Hagia Sophia'nın etkileyici varlığının; kentin yeni yöneticilerini, klasik imparatorluk geleneklerine bağlayacak olan diyalogu başlattığını düşünmüştür. Necipoğlu'na göre, imparatorluk geleneği, evrensel hükümdarlığı hedefleyen Türk-İslam mirası ile kaynaştırılarak, tam da Rönesans İtalya'sında klasik geçmişin yeniden keşfedildiği anda canlandırılmıştır. Diğer deyişle; Fatih, Constantinopolis'i yeniden inşa ederken, Hagia Sophia gibi yapılar aracılığıyla Batı'nın geçmişine sahip çıkmıştır. Bu sahiplenme, Necipoğlu'nun ifadesiyle, Constantinopolis'i fethettikten sonra II. Mehmet'in kendisini Bizans imparatorlarının "meşru varisi" olarak görmesiyle uyumlu olduğu gibi; kimi Batılılar tarafından da öyle kabul edildiği bilinmektedir. Nitekim Necipoğlu da, Trabzon'lu George'ın, 1466'da Fatih'e ithaf ettiği "Otokratın Sonsuz Görkemi ve Onun Dünya Hakimiyeti" adlı eserinde, "Bütün Batılılar Constantine'in zamanında evrensel krallığın şimdi Tanrı'nın lütfuyla senin yönettiğin kente geçtiğini kabul ederler (dolayısıyla bize atalarımızdan kalan kanunlara göre senin dünyanın kralı olduğundan kimse şüphe edemez)" dediğini belirtmiştir. Gülru Necipoğlu'na göre Trabzonlu George'un amacı Roma'yı fethetmeden önce Fatih'i Hıristiyan olmaya ikna etmek olsa da; Fatih, İslam'ın görkemine bağlıydı.⁶⁶²

⁶⁶¹ George SPHRANTZES, **The Fall of the Byzantine Empire**.

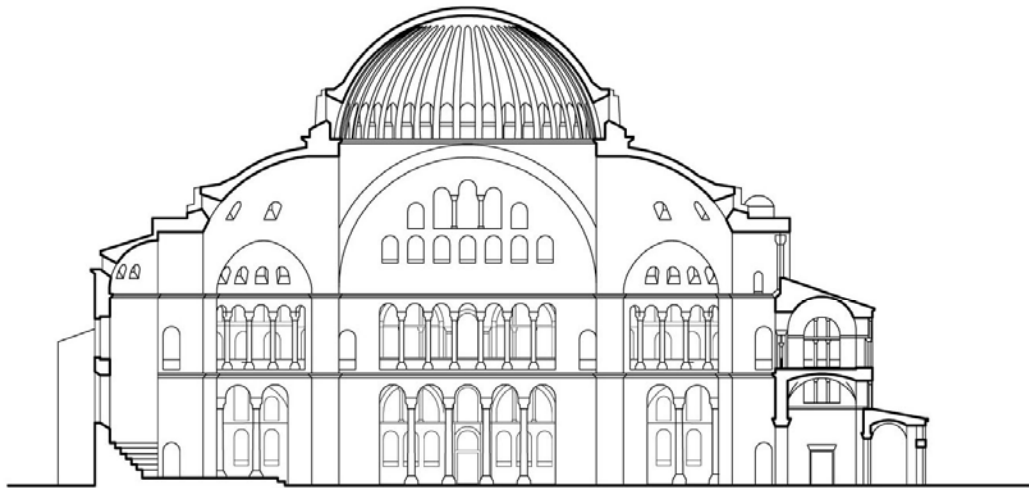
⁶⁶² Bkz (656) NECİPOĞLU, 196-198.

İslam'a bağlılığın, Osmanlılar için hep hep kuvvet aldıkları, ancak Fetret döneminde hayati önem kazanan kimlik-belirleyici unsur olabileceği daha önce açıklanmıştır. Osmanlı hükümdarları ve diğer ileri gelenlerinin dine bağlılığı, belki sadece görünürde de olsa, giderek artacak ve özellikle I. Selim'in halifeliği almasıyla Sünni mezhebe aidiyet Osmanlı devletinin asli özelliklerinden biri olacaktır. Böylece Osmanoğulları önderliğinde farklı ırk ve dinlerden savaşçıların kurduğu bir sınır yapılanması olarak başlayan Osmanlı devleti, giderek bir Sünni İslam İmparatorluğu'na dönüşecektir. Gülru Necipoğlu, Fatih'in tek bir hükümdar ve tek bir din tarafından birleştirilmiş bir dünya imparatorluğu bünyesinde Constantinopolis ve Roma'yı yeniden bir araya getirme tutkusuyla hareket ettiğini ve Hagia Sophia'yı camii olarak restore etmesinin yeni Osmanlı kentini Bizans'ın altın çağındaki görkemine kavuşturup, dünya imparatorluğuna yakışır bir merkez haline getirmek için uyguladığı iddialı programın bir parçası olduğunu iddia etmiştir. Babasının yaptırdığı Edirne Üç Şerefeli Cami, I. Beyazıt'ın yenilgisinden sonra kültürlerine saplantılı hale geldikleri Timurluların camileri ve Hagia Sophia arasında benzerlikler gören Necipoğlu; Fatih'in İslam-Osmanlı mimari mirası ile Hagia Sophia arasında kurduğu dialogun, özgün bir sentezle, geçmiş ve gelecek arasında kurulan dialektik bağı görsel olarak ifade eden bir dizi hünkar camisinin ortaya çıkmasına neden olduğunu söylemiştir.⁶⁶³ Gerçekten de, günümüze kadar, usta Mimar Sinan'ınkiler dahil, Hagia Sophia'nın model alınmadığı camilerin son derece ender olması; sözü edilen camiler dizisine tanık olmakla kalmamakta; artık dialektik bir etkileşimin sonuçları olmaktan çıkıp, yaratıcılıktan yoksun taklitlere indirgendiklerini düşündürmektedir. Oysa ki Fatih hayatta olsaydı, zekası ve ilerleme tutkusu, O'nu mutlaka yeni yapısal çözümlerlere yöneltirdi. Nitekim Bizans İmparatorlarının gömüldüğü yere kurdurduğu ve kendi mezarının da olduğu Fatih Camii, Aya Sofya'yı andırsa da, bir külliye içinde yer almasıyla tamamen farklı bir bakış açısı ve işlevsel örgütlenmeyi yansıtmaktadır. Dahası, Fatih, Aya Sofya'ya medrese eklettirerek, ilme de önem verdiğini göstermiştir. (Şekil 2.149-2.150)

⁶⁶³ Bkz (656) NECİPOĞLU, 197-198.



0 10 20 m



0 10 20 m

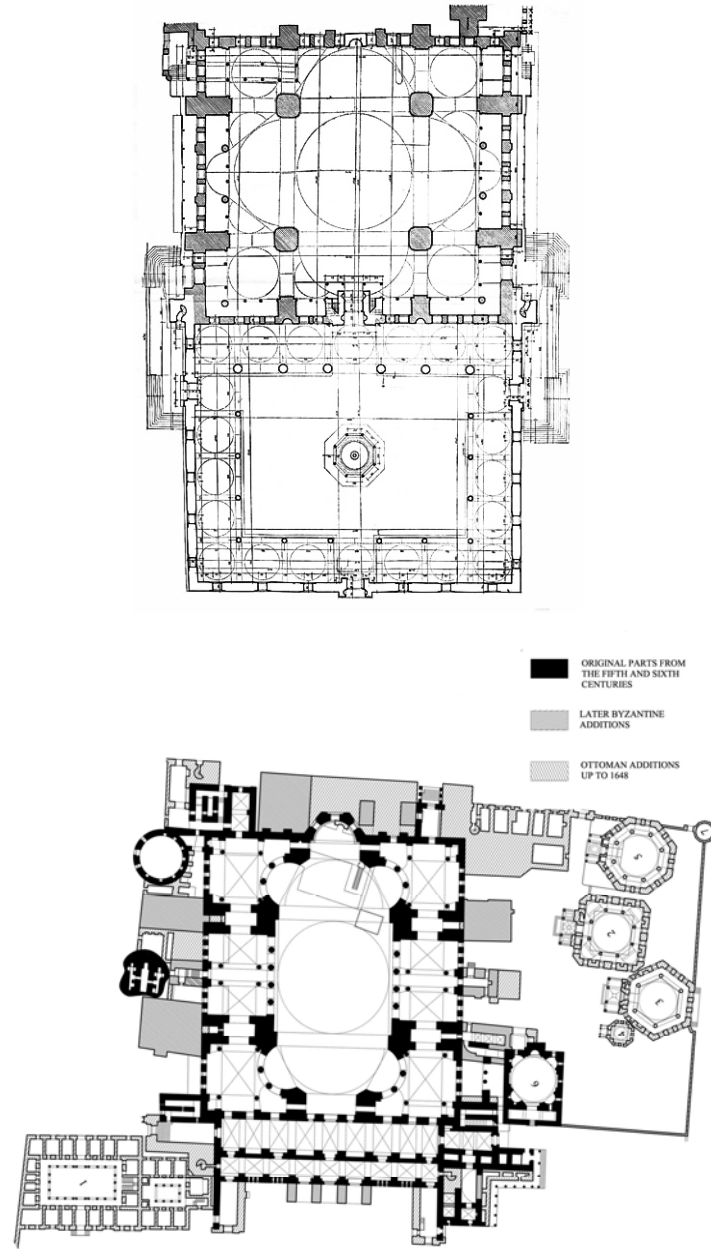
Şekil 2.149. Fatih Camii ve Aya Sofya dikey yarı kesit görünümleri

Üstte: Arben N. Arapi, Fatih Camii'nin özgün halinin hipotetik kesitsel (CAD) çizimi⁶⁶⁴

Altta: Ekrem Hakkı Ayverdi, Fatih Camii plan çizimi (gri duvarlar restorasyon alanlarıdır)⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ http://archnet.org/sites/1982/media_contents/7773

⁶⁶⁵ <http://archnet.org/sites/1989/publications/1432>



Şekil 2.150. Fatih Camii ve Aya Sofya plan görünüşleri

Üstte: Arben N. Arapi, Fatih Camii plan çizimi (gri duvarlar restorasyon alanlarıdır)⁶⁶⁶

Altta: Arben N. Arapi, Aya Sofya plan çizimi;⁶⁶⁷

(Kıyaslamayı kolaylaştırmak için Fatih camii planıyla aynı doğrultuda sunulmuştur)

Siyah alanlar 6. yüzyıla ait kısımları; taramalı alanlar sonraki Bizans ve Osmanlı eklentilerini; sol alttaki "1" numaralı yapı, 1453-81 arasında yapılan medreseyi göstermektedir.

⁶⁶⁶ http://archnet.org/sites/1982/media_contents/7773

⁶⁶⁷ <http://archnet.org/sites/1989/publications/1432>

Fatih'in Hagia Sophia'yı camiye dönüştürmek gibi eylemleri, başta Constantinopolis olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun İslami karakter kazanmasında önem taşımıştır ancak diğer dinlere ve üyelerine gösterdiği ilgi ve saygı, Müslümanlar iktidarda olsa bile birden çok din ve çok kültürün bir arada yaşadığı bir devleti hayal ettiğini düşündürmektedir.

II. Mehmet'in, "Fatih" olmadan önceki mesenliğine ait bilgiler ise sınırlıdır. Julian Raby, bu esnadaki başlıca etkinliğinin, Tunca Adası'nda bir saray kompleksi yaptırmak olduğunu; ancak sarayın 19. yüzyıl Osmanlı-Rus savaşlarında hasara uğradığını açıklamıştır. Raby'e göre, Mehmet, mantıksal ve anıtsal mimariye olan ilgisini daha o zaman göstermeye başlamıştır.

Fatih'in mesen olarak en önemli etkisi ise, Raby'nin ifadesiyle, Bizanslı Constantinopolis'i Osmanlı başkenti olarak yeniden inşa etmesi; mesenliğini yeni başkentinin politik vizyonuna katması olmuştur.⁶⁶⁸ Çiğdem Kafesçioğlu yeniden yapılanma sırasında Fatih'in kentin kuruluş mitlerini ve eski Bizans yapılarını önemseydiğini ve onların üzerinde kendi eserlerini yükselttiğini belirtmiştir.⁶⁶⁹ Gülrü Necipoğlu ise Fatih'in yapılara öncekinden farklı birimler, işlevler ve kimlikler kazandırırken, gerektiğinde kullanım amaçlarına uygun yeni mitler de geliştirilmesini sağladığını gösteren vurucu bir örnek aktarmıştır: Fatih, I. Constantine'in pagan Byzantium'u, Hristiyan Constantinopolis olarak kendine mal etmesine benzer şekilde; Hagia Sophia ve Constantinopolis'in İslami kimlikleriyle yeniden kutsanmaları için, aralarında din adamları da olan bir grup Yunan ve Avrupalı yazarı, kentin anıtlarını yapan imparatorların tarihini yazmakla görevlendirmiş; büyük ölçüde 9. yüzyılda yazılan "Diegesis peri tes Hagias Sofias" ("Hagia Sophia Hakkında Hikaye") adlı esere dayanan eserin Türkçe ve Farsça çevirileri yapılmış; Fatih'in ölümünden sonra yeni rivayetler eklenerek, 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı kroniklerine girmiştir⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Bkz (428) RABY, 198-200.

⁶⁶⁹ Bkz (6) KAFESÇİOĞLU, 59.

⁶⁷⁰ Bkz (656) NECİPOĞLU, 198-199.

Gülru Necipoğlu'nun aktardığına göre, yeni yazılan mitlerde, Constantinopolis ve Hagia Sophia hem Hristiyanlık öncesi efsanevi bir geçmiş, hem de İslam ile harmanlanmış; Constantinopolis'in Pers İmparatorlarının soyundan gelen Yanko bin Madyan adlı bir hükümdar tarafından rüyasında iki denizin birleştiği yerde bir kent kuracağını görmesinden sonra ilahi bir esinle kurulduğu; zaman zaman yıkılıp, Hazreti Süleyman, Constantine, Justinian ve nihayet Fatih tarafından yeniden inşa edildiği; böylece Fatih'in başarısız Arap kuşatmalarından sonra Hazreti Muhammed'in bir gün kentin Müslümanlar tarafından alınacağına dair kehanetini de yerine getirdiği anlatılmıştır.⁶⁷¹ Kısaca, Fatih bir kent almakla ve kendi vizyonuna göre yeniden inşa etmekle kalmamış; o vizyona uygun mitlerin de yazılmasını sağlamıştır. Tarihin ötesinde, mitlerin bile kazananlar tarafından yazıldığını gösteren bu yeni anlatılar, muhtemelen Fatih'in Constantinopolis'i sahiplenmeye hakkı olduğunu kabul ettirmeyi hedeflemiştir. Bir diğer hedefleri ise, dostun düşmanın, kenti yeni kimliğiyle, İslami bir başkent olarak kabul etmelerini sağlamak olmuş olmalıdır.

Constantinopolis'i yeniden yaratmaya verdiği önem, sonunda en kalıcı ve büyük eseri olmasına neden olmuştur. Julian Raby'e göre; kentin yeniden inşası, üçü "kamusal", üçü "özel" olarak adlandırılabilen altı alanda yoğunlaşmış olup; ilk grupta Büyük Bedesten, Tahtakale ve Fatih Külliyesi; ikincisinde ise Eski Saray, Yeni Saray ve Yedikule Hazine Kalesi yer almıştır. Fatih ayrıca Sandal Bedesten'i yaptırmış; Tophane'ye adını veren top dökümhanesini kurdurmuş; 4. yüzyıldan kalma su kanallarını onartıp geliştirerek, su dağıtımını iyileştirmiş; Büyükçekmece ve Küçükçekmece körfezlerindeki köprüleri tamir ettirmiş; yolları onarttırıp, kervansaraylar yaptırarak ulaşımı kolaylaştırmış; donanmayı geliştirip tersane inşa ettirmiştir. Denizcilikle ilgili hamleleri, 1499'dan 1571'e kadar Osmanlıların Venediklilere bile büyük bir deniz savaşını kaybetmedikleri bir dönemin başlamasını sağlamıştır⁶⁷².

⁶⁷¹ Bkz (662) NECİPOĞLU, 199.

⁶⁷² Bkz (428) RABY, 250-255.

Fatih'in bilgiye verdiği önceliğin bir işareti de kentin ilk kağıthanesini kurdurmuş olmasıdır.⁶⁷³ Raby, ileri gelenleri ve zenginleri de katkıda bulunmaya yönlendiren Fatih'in imar programının kentin dini, emperyalist ve ticari temellerini oluşturduğunu; topografik ve demografik yapısını belirlediğini belirtmiştir. Gerçekten de İstanbul'un pek çok semti bugün de Fatih'in zamanındaki adını ve demografik yapısını korumaktadır. Fatih, farklı dini ve etnik grupların, merkezi idareye karşı yükümlülüklerini yerine getirdikleri sürece müdahaleye uğramadan özgün yaşantı ve geleneklerini sürdürebildikleri ayrı bölgeler oluşmasını sağlamış; kentin, her biri bir cami, mescit, kilise veya sinagog etrafında gelişen ve kendi dinlerinden idarecileri olan mahalleler şeklinde düzenlenmesini başlatmıştır. Fatih'in döneminde kurulan 207 camiden sadece on beşi kiliselerden dönüştürülmüş; otuz yıldan az bir sürede Constantinopolis Batı yarımküresinin tüm başkentlerle yarışabilecek duruma getirilmiştir.⁶⁷⁴ Fatih'in anlamını değiştirmeden, "Konstantiniyye" adıyla devam ettirdiği kente verdiği önem, Halil İnalçık'ın yayınladığı 1455 tarihli İstanbul hane ve nüfus sayımından anlaşılmaktadır. Aslı, 2012 itibariyle kayıp olan bir defterin kalan sayfalarının fotokopileri ile o defterden alınıp, hazine kayıtlarına eklendiği anlaşılan sayfaların çevirisi ve yorumundan oluşan eser; dönemin Bursa Valisi Cübbe Ali Bey ile yeğeni, daha sonra Mehmet'in tarihini yazacak olan Tursun Bey tarafından yapılan sayımı (kayıp sayfalarındaki saklı bilgiler dışında) ortaya koymaktadır. Sayımda, binaların durumu, hanelerin ve üyelerinin etnik ve dini özellikleri, yasal konumları ve gelir düzeyleri belirtilmiştir. İnalçık'ın aktardığına göre, anlaşma ("ahdnâme") ile teslim olan Galata bölgesinde, yabancılarla, yerleşik halk ayırd edilmiş; yabancılara vergi yüklenmezken; yerleşik olanlara İslam hukukuna göre "korunmuş olan" anlamındaki "zimmi" statüsü tanınarak, miktarı gelirlerine göre değişmek üzere, "cizye" denilen kişisel vergi ile "mukâta'a" denilen kirayı ödeme yükümlülüğü getirilmiştir.⁶⁷⁵

⁶⁷³ Jonathan M. BLOOM, **Paper Before Print**, 205-206.

⁶⁷⁴ Bkz (428) RABY, 250-255, 304, 312.

⁶⁷⁵ Halil İNALCIK, **The Survey of İstanbul 1455**.

M. Macit KENANOĞLU "İslam-Osmanlı Hukukunda Zimmiler".

İnalcık; Kritovoulos'a atıfla, Fatih'in Fetih'ten hemen sonra Anadolu ve Rumeli'den sadece Müslümanların değil, Hristiyan ve Yahudilerin de gelmesini istediğini; esirlerden kendi payına düşen bin kadar denizciyi Haliç kıyılarına aileleriyle yerleştirip, evler verdiğini ve bir süre vergiden muaf tuttuğunu; önceleri Bizans soylularının da yerleşmesini istediğini ancak sonra kendi çıkarları için entrika yapacaklarına dair yardımcılarının yaptığı uyarılar nedeniyle idam ettirdiğini, ama ardından uyarılarının yanlışlığını görerek yardımcılarını da cezalandırdığını belirtmiştir.^{676*} Yardımcıları arasında Zağanos ve Şehabettin paşalar olup, daha önce, Çandarlı Halil'in idamından sonra görevden azledildiklerinden söz edilmiştir. Böylece Fatih, ister bir sadrazamın, ister Bizans soylularının idamı olsun, halkın tepkisini çekebilecek her kararından sonra, kararla ilgili kişileri himayeden vazgeçip, bedel olarak feda etmiş görünmektedir. Böylece mutlak otoritesini pekiştirdiği kesindir. Ancak aynı otorite tutkusu, giderek yalnızlaşmasına yol açacaktır...

İnalcık, Fatih'in çağrısıyla gelen Müslümanların çoğunun harap olmuş kentte barınamayıp gitmesi üzerine; terk edilen evlerin hazineye ait sayılıp, Müslüman ve gayri Müslimlere önceleri yükümlülük olmaksızın bırakıldığını açıklamıştır. Kenti terk eden Hristiyanların geri gelmesini teşvik için 1454'de George Scholarios (Gennadius)^{676**}; 1461'de de I. Hovakim⁶⁷⁷, sırasıyla Rum ve Ermeni Ortodoks Patriği olarak atanmıştır. Moshe Capsali⁶⁷⁸ de ilk Yahudi cemaat lideri olarak divanda yer almıştır. Ancak, imar faaliyetleri ve ekonomi için gereken nüfus artışı teşviklerle sağlanamamıştır. Özellikle vasıflı, üretken ve zengin kişilerin yerleşmesi yetersiz olunca; Fatih, Anadolu ve Rumeli'den sürgün yöntemine başvurmuştur. İnalcık; Tursun Bey'in teşvikten vazgeçilip, kente getirilenlerin ödeme yapmaya zorlanmasının tepkilere yol açtığını yazdığını ancak bu uygulamanın kent zenginleştikten sonra yapıldığını; Fatih'in çok sayıda hazine mülkünden kira alınmasına son verip, mülknamelerle kullananlara bağışladığını da belirtmiştir.^{676***}

⁶⁷⁶ Bkz (675) İNALCIK, *, 4, **: 2, ***: 8-9.

⁶⁷⁷ Bkz (225) FREELY, 184.

⁶⁷⁸ Bkz (1) BABINGER, 412.

Fatih'in çabalarının zaman içinde sonuç verdiği; 1477'de yaptırdığı sayımda sivil halkı oluşturan ailelerin yaklaşık %52'sinin Müslüman, %48'inin diğer dinlere mensup olması; toplam nüfusun Fetih öncesine göre en az iki kat artmış ve 80,000-100,000 kadar olarak tahmin edilmesinden anlaşılmaktadır.⁶⁷⁹ Ancak yerleşimi arttırma çabaları, sıkıntılar da getirmiştir. Hristiyanlar ve Yahudilere verilen destek Türk ve Müslümanların tepkilerine neden olmuştur. Esasen, Osmanlıların kronik hastalıkları olan kökenlerini küçümseyip, inkar ederek yabancılara özenmelerinin daha o zaman başladığı söylenebilir. Müslüman olmayan halklara verilen değer Türk-İslam topluluklarına verilmemesi, sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasında da rol oynayacaktır. Fatih'in yazdırdığı Constantinopolis mitinde bile, belki kendisinin isteğiyle olmasa da, kentin Pers krallarının soyundan gelen biri tarafından kurulduğu iddiası⁶⁸⁰, dönemin yabancı hayranlığına işaretir.

Fatih'in, Osmanlıların Selçuklulardan devraldığı saray geleneklerinin bir unsuru olan Pers kültürüne hayranlığının daha o zaman sorun oluşturduğu anlaşılmaktadır. Dönemin Pers edebiyatının üstün düzeyi, kendisi de şair olan Fatih'i etkilemiş olabilir. Saray yazışmalarında da Arapça'nın yanı sıra Farsça kullanılmıştır. Julian Raby de, Mehmet'in Yunanlılar arasında cömertliği ve adaletiyle bilinip, övüldüğünü ama yabancılara korumasının Türklerin tepkisine yol açtığını; yabancılara verdiği değer Tokatlı bir Türk olduğu halde sarayda başarılı olmak için İran'lı rolü oynayan Şair Le'ali'nin öyküsünden anlaşılabileceğini ancak olayın abartılmış olabileceğine dair görüşler de olduğunu söylemiştir.⁶⁸¹ Raby, Mehmet'in Osmanlıların köklerini Arap ve Bizanslı atalara bağlayan aile ağaçları çıkarttığının da iddia edildiğini; hatta Spandugino'ya göre Orta Asya kökenini reddetmiş olabileceğini; iddialar aşırı görünse de 1479'da Venedik yönetiminin Mehmet'in elçisi Lütfi Bey'e "Ambassador del Turco" denmesini ölüm cezası gerektiren bir suç olarak belirleyip, yasakladığını yazmıştır.

⁶⁷⁹ Bkz (225) FREELY, 188.

⁶⁸⁰ Bkz (656) NECİPOĞLU, 199.

⁶⁸¹ Bkz (428) RABY, 308-310, 456.

Raby'e göre, "Türk" kelimesi Osmanlılarda "kabile" çağrışımları yaptığı için, Mehmet'in elçisine "Ambassador del Signor" denmesi şart koşulmuş olup; Mehmet, babası zamanında ortaya çıkan Oğuzculuk akımına bir alternatif getirmeye çalışmış olabilir.⁶⁸² Ancak, daha sonra da söz edileceği gibi, Venedik'in o esnada çok uzun süren bir savaştan sonra barış imzaladığı Fatih ile yeniden anlaşmazlığa düşmekten çekinmesi; farklı hitaplar geliştirme ihtiyacı duymalarına yol açmış da olabilir. Nitekim, "Signor" şeklinde hitap etmekteki ısrarları; kendi anladıkları dil ve ünvanla Fatih'i kendilerine denk gördüklerini belirtip, onurlandırmak istediklerini düşündürmektedir. Fatih'in bir ünvanında ısrar etmiş olması halinde ise, "Signor" ile yetinmeyeceği; adı geçen Lütfi Bey'i Venedik Doge'si Giovanni Mocenigo'ya takdim mektubunun başında kendisini "Padişahi Müazzam ve Emiri Azam Sultan Mehmet" ve "tarafı Şahanem" olarak tanıtmışından anlaşılmaktadır.⁶⁸³ John Freely'nin, Fatih'in ölümünden yaklaşık iki yıl önce, Kasım-Aralık 1478'de Topkapı Sarayı kapılarından biri üzerine konulduğunu belirttiği yazıdaki ünvanlar daha da görkemlidir: "İki Kıtanın Sultanı", "İki Denizin İmparatoru", "Allah'ın Bu Dünyadaki ve Ötekiindeki Gölgesi", "Allah'ın İki Ufuktaki Gözdesi", "Toprak ve Deniz Kürenin Hükümdarı", "Constantinopolis Sarayının Fatih'i" ve "Fethin Babası, Sultan Mehmed Han".⁶⁸⁴

Şimdi sonlarına yaklaştığımız Fatih'in öyküsünün girişindeki dizelerine dönecek olursak, bu kadar çok ünvana ve kuşkusuz onlara yakışır güç ve yetkiye sahipken, neden kendisini "kimsesiz" görmüştür diye sormamak mümkün değildir. Julian Raby, I. Murat'ın suikastından sonra, Osmanlılar için hükümdarın güvenliğinin daha da önemli hale geldiğini ancak güvenlik kaygısının imparatorun izole olmasında sadece bir etken olduğunu belirtmiştir. Raby'e göre, diğer etken, giderek artan otokratik anlayış olmuş; imparatorluk büyüdükçe, Mehmet de kendi kendisini yüceltmıştır.⁶⁸⁵

⁶⁸² Bkz (428) RABY, 310.

⁶⁸³ Vladimir MİRMİROĞLU, **Fatih...Devrine ait Tarihi Vesikalar**, 28.

⁶⁸⁴ Bkz (131) FREELY, loc. 4149.

⁶⁸⁵ Bkz (428) RABY, 302-303.

Fatih'in kanun düzenlemeleri yaptığından daha önce de söz edilmiştir. Raby, uzun süre Osmanlı İmparatoru'nun izolasyonunu yasalaştırmanın Fatih olduğuna inanıldığını ancak konuyla ilgili kanunnamenin 16. yüzyıla ait pek çok eklenti içerdiğinin anlaşıldığını söylemiştir. Raby'e göre, yine de Fatih'in idari uygulamalarına dair araştırmalar, giderek iktidarı daha merkezî, kendisi ve yakın çevresini ise daha izole hale getirdiğini göstermiştir. Raby, Topkapı Sarayı için izolasyonu korumanın, güvenliği sağlayıp, hükümdarlığın erkine vurgu yapmak kadar önemli olduğunu ve Mehmet'in Osmanlı Sarayı'nın sadece mimarisini değil etik geleceğini de belirlediğini düşünmüştür.⁶⁸⁶

Babinger de "İlk günlerin nazik sultanı, içe dönük, kuşkucu, neredeyse insan düşmanı oldu ve hatta masada vezirleriyle oturma şeklindeki Osmanlı geleneğini terk etti. Tek başına yemek yedi ve zehirlenmemek için her önlemi aldı. Tahta geçişi güvenceye almak isteği onu kardeş katlini yasalaştırmaya yöneltti. Önceleri, eski töreye uygun olarak divana başkanlık etti; iktidarının sonuna doğru toplantıları vezirlerine bıraktı... Sadrazam koltuğunun arkasındaki duvara açılan parmaklıklı pencereden konuşmaları izledi" demiş ancak şaşırtıcı bir anlayışla, "Mehmet'in zaferleri arttıkça, her yandan şahsına yönelik tehlikeler arttı" ve "Fatih'in böylesi korunma tedbirleri almak için yeterli nedeni vardı. Sadece Venedik yönetimi... hayatına yönelik en az bir düzine girişim örgütlemişti" diye açıklama yapmış; ayrıca gut gibi sağlık sorunları nedeniyle de halk arasındaki yürüyüşleri ve at gezintilerinin giderek seyrekleştiğini belirtmiştir.⁶⁸⁷

Böylece, Raby'nin düşündüğünün aksine, İmparatorluğu büyüdükçe kendisini daha büyük gören değil; daha yalnız ve tehdit altında hisseden; yaşlanırken sağlık sorunlarıyla savaştan ve hekimlerine bile güvenemez hale gelen bir hükümdar 'portre'si ortaya çıkmaktadır. Sarayının derinliklerine ve pek çok ünvanın arkasına saklanmak gereğini duyması, aslında kendisini giderek daha güçsüz görmesinden kaynaklanmış olabilir...

⁶⁸⁶ Bkz (428) RABY, 302-303.

⁶⁸⁷ Bkz (1) BABINGER, 422-23.

Son günlerinde artık, annesini çoktan kaybetmiş; ağabeyleri büyük olasılıkla babası tarafından öldürtülmüş; dövülerek eğitilmiş; daha çocukken, babası ve yandaşlarının taht oyunları ile hırpalanarak iktidarın çirkin yüzünü tanımış; iktidarın temeli olan gücün dilini en ilkel haliyle öğrenmeye zorlanmış; gerektiğinde en yakınındakileri feda ederek ve neredeyse aralıksız savaşarak iktidarda kalmış; belki babasını öldürmüştü; kardeşlerini öldürtmekle kalmayıp, kardeş katlini yasal hale getirmiş; iki denizin ve kıtanın sultanı da olsa, yalnız, hasta ve yaşlı bir adam, bir “kimsesiz” vardır artık kendi öyküsünün başrolünde... Üstelik, Babinger’e göre, kendi ölümü de oğlu I. Beyazıt’ın emriyle olmuş bir “kimsesiz”⁶⁸⁸... Gerçi Fatih’in öldürüldüğü iddiası, Şehabeddin Tekindağ tarafından reddedilmiştir.⁶⁸⁹ Ama Fatih ile oğlu arasında sorunlar ve güvensizlik olmadığını kanıtlamak mümkün değildir.

Franz Babinger, Fatih’in karakterindeki değişimin nedeni olabilecek bir diğer unsura da dikkat çekmiştir: Bizans etkisi. Babinger; “Constantinopolis’in fethinden sonra sultanın sarayının Bizans sarayının usullerini tedricen benimsemesi gibi, Mehmet’in yönetimi de belirgin bir değişim geçirdi. Uzun süredir uygulanan neredeyse şövalyelere yakışır eski gelenekler kayboldu. Gösterişli olmayan törenler... terk edildi” demiştir.⁶⁹⁰ Gerçekten de, Fetih sonrasında, Bizans kültürünün pek çok unsuru Osmanlılar tarafından benimsenmiştir. Özellikle teokratik devlet anlayışı; mutlak otokrasi şeklindeki yönetim biçimi; “Allah’ın Bu Dünyadaki ve Ötekiindeki Gölgesi”⁶⁹¹ kabul edilen hükümdarın eylemlerinin dinle meşrulaştırılmasıyla gücünün pekiştirilmesi; görkemli saray yapıları ve ağıdalı törenleri; hükümdarı en yakınındakilerden bile ayırırken, diğer saray ileri gelenlerini de halktan uzak tutan çok katmanlı ve karmaşık saray örgütlenmesi sürdürülmüştür. Kısaca, Bizans düşmüş ama Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşamaya devam etmiştir... Bu nedenle de Fatih’in kendisini Bizans İmparatoru olarak görmüş olması mümkündür. Aynı anlayış, portresini yapan Batılı sanatçılarda da görülecektir.

⁶⁸⁸ Bkz (1) BABINGER, 404-405.

⁶⁸⁹ Şehabeddin TEKİNDAG, “Fatih’in Ölümü Meselesi”

⁶⁹⁰ Bkz (1) BABINGER, 417.

⁶⁹¹ Bkz (131) FREELY, loc. 4149.

Bu noktada, Bizans ile Osmanlı imparatorlukları arasındaki bir farka da değinmek, Bizans'a haksızlık etmemek adına gerekir: Her ikisi de teokratik temelli otokrasiler olsa da, Bizans'ta iktidardaki hanedanın dışında da güçlü hanedanlıklar var olabilmiş; Osmanlı hanedanı ise kendisi dışında, özellikle de Türk ve Müslüman olan ikinci bir hanedanın gelişmesine asla izin vermemiş; sırf bunun için devletin en üst makamlarını sık sık devşirmelere bırakmıştır. Bu fark, Bizans İmparatorluğu'nda, zayıf hükümdarların zamanlarında iç savaşla sonuçlanırken; Osmanlı İmparatorluğu'nu da, tek bir hanedanın hükmüne ve sayısız yeniçeri isyanına mahkum etmiştir. Fatih gibi güçlü yöneticilerin zamanında zaaf daha az hissedilse de; içten içe Osmanlı İmparatorluğu'nu yok oluşa götüren süreç, daha Fetih zamanında başlamış görünmektedir. Kısaca, tıpkı Constantinopolis'in antik kalıntılarla süslenip, Byzantium'un bağrından "yaşlı doğması" gibi⁶⁹²; Osmanlıların yeni başkenti, Constantinopolis'in kalıntılarında yine yaşlı ve bütün görkemine rağmen, hasta doğmuştur...

Anadolu'nun Türk ve Müslüman topluluklarına sırtlarını dönüp, Avrupa'yı önemseyen Osmanlılar; fethettikleri halkları, İslam'ı seçseler bile asimile etmeye çalışmamış ve beş yüz yılı aşkın süre kendi dilleri ve ulusal kimliklerini korumalarına izin vermiştir. Babinger'e göre, "Kuşkusuz daha II. Mehmet'in zamanında uygulamada olan bu politika, [Balkan] yarımadasında Türk gücünün gerileme ve nihai çöküşünün tohumlarını sağlamıştır". Babinger, en geniş halleri birbirini andıran Osmanlı ve Bizans imparatorluklarının Balkan yarımadasını asimile edememesindeki benzerlik için, "Mehmet burada yine Bizanslıların varisi olduğunu gösterdi" demiştir.⁶⁹³ Babinger, Zinkiesen'in Fatih'i, "bariz şekilde despot tabiatlı bir Doğulu" olarak tanımlamasının, ancak bazı çekincelerle doğru sayılabileceğini; tüm İslam devletlerinde din ve devletin birbirinden ayrılamayacak bir bütünleşme içinde olduğunu ve muhtemelen bu nedenle tamamen fethe dayalı politik gücün hemen her zaman total despotizme dejenere olduğunu öne sürmüştür.

⁶⁹² Bkz (171) BROWNORTH, loc. 459.

⁶⁹³ Bkz (1) BABINGER, 416-7.

Ancak Babinger'in, aynı din-devlet bütünleşmesinin olduğu Hristiyan ülkelerin, örneğin 15. yüzyılda İspanya'nın Katolik krallığının despotizmini unutmayı seçtiği anlaşılmaktadır. Babinger, dönemin İtalyan hükümdarlarından Aragon'lu Ferrante için "şeytani doğaya sahip"; Rimini'li Sigismondo Pandolpho Malatesta için "insan formundaki canavar" dese ve onların bizzat yaptıkları işkencelerin benzerini yaptığını iddia edemese de, Fatih'le benzediklerini iddia etmekten geri kalmamıştır. Yine de, "Mehmet'i, hükümdar ve insan olarak kendi zamanından ayırmak ve bugün onda bizi iten özelliklerin sadece Hristiyan dünyası dışında bulunduğunu varsaymak tamamen saçma görünmektedir" demek gerektiğini duyan Babinger'in; yüzlerce sayfalık, çoğu kez hakaret dolu Mehmet biyografisinin belki de en dürüst cümlesi şudur: "Hristiyanlık ve İslam, Avrupa ve Asya kadar radikal olarak düşman güçler arasındaki çatışmanın olağanüstü şiddeti, Fatih'in adıyla ilişkilendirilen gaddarlığı bir ölçüde açıklayabilir."⁶⁹⁴

Babinger'in ifadesi şöyle de yorumlanabilir: Fetih sırasında Hristiyan ve İslam uygarlıkları arasında yaşanan karşılaşmanın şiddeti, "radikal olarak düşman güçler" oldukları algısına yol açmış ve Fatih'i de gaddarlığın simgesi haline getirmiştir. Babinger, "Hristiyanlık ve İslam, Avrupa ve Asya" diyerek, "Hristiyan Avrupa" ile onun doğusundaki İslam devletlerini, özellikle Osmanlı İmparatorluğunu kastetmiş ve "radikal olarak düşman güçler" olarak tanımlamıştır. Bu anlayış, Fetih öncesinde Osmanlıların zaten Avrupa'ya yerleşmiş olduğunu, neredeyse ilk ortaya çıkışlarından itibaren Asya kadar Avrupa'da da ilerlediklerini görmezden gelmektedir. Babinger açıkça söylemese de, yaptığı ayırım, Fetihten bu yana Hristiyan ülkelerde yaygın olan "Batı" ve "Doğu" algısını açıklamaktadır: "Batı", Müslümanların çoğunlukta olmadığı ve genelde halkının çoğu Hristiyan olan ülkeleri; "Doğu" ise diğer ve genelde horlanan ülkeleri ifade etmektedir. Fethiye kadar Batı Avrupa için "Doğu", Ortodoks olduğu için Bizans ve ötesi olmuş; sonrasında "Doğu" yaftası, İslam ülkelerine, özellikle Osmanlı devletine yakıştırılmıştır.

⁶⁹⁴ Bkz (1) BABINGER, 421-422.

Fatih'in özelliği, Müslümanların kalıcı olarak Avrupa'ya yerleşmesini sağlayarak, Batı'nın kendisini ve kendisine göre Doğu'yu yeniden tanımlamasına ve Batı ile Doğu arasındaki güç dengelerinin değişmesine neden olmuş olmasıdır. Babinger'in kitabını yayınladığı Fethin 500. yılında Fatih'in Batı'da hala gaddarlıkla ilişkilendirilmesinin asıl nedeni bu olabilir.

Babinger'den sonra Avrupa ve Amerika'da Doğu konusunda çok sayıda değerli çalışma yapılmıştır. O kadar ki hala Batılı araştırmacıların Doğu konusundaki bilgi birikimine katkıları Doğululardan fazladır. Bilim insanları, Batı ile Doğu arasındaki benzerlik ve etkileşimlerin anlaşılmasına ve Edward Said'in eleştirdiği, 'gerikalmış Doğu'yu kendisinin ötekisi olarak inceleyen gelişmiş Batı' diye özetlenebilecek olan eski "Orientalist"⁶⁹⁵ anlayışın yerini; tarafsız bilimsel araştırma anlayışının almasına hizmet etmiştir. Ancak eğitimsiz halk kesimlerinde, gerek Batı gerekse Doğu'da birbirini "radikal olarak düşman güçler" görme eğilimi devam etmektedir. Bu bakış açısında saklı olan şiddetin düşünceden eyleme dönüşmemesi için; Batı ile Doğu'nun ne kadar farklı değil, ne kadar benzer ve birbirlerine muhtaç olduklarının daha çok ortaya konması gerekmektedir. Bu bağlamda, Fatih'in Batılı sanatçılar tarafından yapılan portreleri, Batı'nın, bir kişi aracılığıyla, Doğu'yu tanıma ve tanımlama çabaları olarak da düşünülebilir.

Fatih'in öyküsünü tamamlamadan, Julian Raby'nin iddia ettiği paradokslara da değinmekte yarar vardır. Raby, Mehmet'in kamusal alanda gösterdiği dindarlık ile özel hayatı arasında bir ayrışma olduğu gibi; kamusal ve özel alanları ilgilendiren mesenliği arasında da farklar olduğunu öne sürmüştür. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Mehmet'in (biriktirmişse) Hıristiyan kalıntılarından koleksiyon yapması, onlara tapındığı veya Hıristiyanlığı seçtiğini göstermez. Raby, Fatih'in Gentile Bellini'den bazıları Hıristiyanlıkla ilgili özel eserler istediğini de öne sürmüştür⁶⁹⁶ ancak Bellini'nin ziyaretinin ne kadar tartışmalı olduğu bir sonraki bölümde açıklanacaktır.

⁶⁹⁵ Edward SAID, **Orientalism**.

⁶⁹⁶ Bkz (428) RABY, 319.

Raby, Mehmet'in birçok açıdan çelişkili bir yönetici de olduğunu savunmuş; bir yandan ülemanın hiyerarşik yapısını tespit edip, Osmanlı Devleti'nin teokratik hale gelmesinin temellerini attığını; diğer yandan vakıf emlaklarına el koyabildiğini bildirmiştir.⁶⁹⁷ Ancak Fatih'in ikinci kez tahta çıktığı andan itibaren, iktidara yaklaşımının çok akılcı ve pragmatik oluşu; gerektiğinde her tedbiri alıp, feda etmesi gerekeni edebilmesiyle, tanımlanan davranışları arasında çelişki yoktur. Nitekim Babinger de gerektiğe para bastığı gibi, gümüş kapsamlarını azalttığı halde aynı değerden işlem görmelerini sağlayarak hazine gelirlerini arttırdığını açıklamıştır.⁶⁹⁸ Söz edilen uygulamalar, halk arasında hoşnutsuzluğa yol açsa da, neredeyse aralıksız sefer halindeki ordusunun ve her gün yüzlerce kişiye hizmet veren imaretlerin ihtiyaçlarının karşılanması için başvurduğu yöntemler gibi görünmektedir.

Fatih'in portre sanatçıları ile olan veya olduğu sanılan ilişkileri bir sonraki bölümde ele alınacağından, bu bölümde, sanatla ilgili başka yönlerine değinilecektir. Ama öncelikle şu nokta açıklanmalıdır: Fatih'in Batı'dan ustalar istediğine dair, Avrupalılara ait kayıtlar vardır ancak Osmanlılara gelen ustalara ait net kayıt yoktur. Aynı durum, portresinin yaptığı iddia edilen Batılı sanatçılar için de geçerli olup, son bölümde açıklanacaktır. Osmanlıların genelde elçilerle veya Batılı aracılara sözlü olarak ilettiği talepleri ilgilendiren kayıtlara göre; Fatih, İtalya'nın Floransa, Venedik, Rimini gibi kent devletlerinden ve Ragusa'dan başta döküm ustaları olmak üzere mimari ve süsleme sanatları ile ilgili ustalar gönderilmesini istemiş olabilir. Bu konuda en geniş derlemeyi yapan Julian Raby'e göre, Coron'dan silah kını yapımcısı; Venedik'ten çalar saat ve cam ustaları da talep etmiştir. Raby; Mehmet'in okçu yüzüğü, kemer tokası ve silah kını yaparak boş vakitlerini geçirdiğini, Angiolello'yu referans göstererek öne sürmüştür; Osmanlı şehzadeleri için el zanaatlarıyla uğraşmanın bir gelenek olduğunu söylemiştir.⁶⁹⁹ Angiolello'nun güvenilirliği daha sonra tartışılacaktır.

⁶⁹⁷ Bkz (428) RABY, 315.

⁶⁹⁸ Bkz (1) BABINGER, 456-457.

⁶⁹⁹ Bkz (428) RABY, 39.

Üstelik, Raby'nin tespitlerine göre Osmanlı sarayı kayıtlarında üç tane Müslüman silah ustasının adının geçtiği ödeme listeleri olmasına karşılık^{700*} Batılı sanatçılara ait kayıt olmaması dikkat çekicidir. Yine Raby, 1478'e ait Saray ödeme listesinde müteferrika ve zanaatkarlar arasında kitap ciltçi ustaları, taş kesiciler, zırhçılar ve yazarların yer aldığını belirtip; sarayın değişik ülkeleri, kültürleri, gelenek ve yetenekleri temsil eden sanatçılar ve zanaatkarlarla dolu olması gerektiği tahmininde bulunmuş^{700**} ancak varlıklarına dair bir kayıt bildirememiştir.

Julian Raby, Fatih'in Bizans sanatından ne kadar etkilendiğini de incelemiş; Saray atölyesinde yapılmış olabilecek bir kılıçta bir Avrupa kadırga gemisi imgesinin olmasını; İslam, Avrupa ve belki Bizans geleneklerinin birleşimi olarak yorumlamıştır. Ancak kentin düşmesinden önce Bizans resminin durumu ve kendisinin Bizans resmine ilgisi hakkında çok az veri olduğunu; Bizans ressamı çalıştırdığına dair kayıtlar olmadığını ama bazı Bizans resimlerine sahip olduğunu belirtmiştir. Raby'nin bu konuda verdiği örnekler arasında, 12. veya 13. yüzyıldan kalma ve Fatih'in zamanında saraya girmiş olabilecek minyatürlü bir ilahiler kitabı ("Exegesis of Psalms") vardır. Raby ayrıca, Fatih'in Bizans mozaiklerinden de etkilenmiş olabileceğini düşünmüş; Topkapı Sarayı sınırları içindeki mozaikli küçük kilisenin onarılarak, 19. yüzyıla kadar saray ressamlarının kaldığı yer olarak kullanılmasını önemsemiş; İsa ve İncil yazarları figürleri içeren mozaiklerle süslü başka bir kiliseyi de korumaya aldığını belirtmiştir.^{700***}

Raby, Mehmet'in Antonio Squargialuppi adlı Floransalı org yapımcısını çağırdığını; kente gelen ustanın bir org yapıp geri döndüğünü, ülkesine geri dönerken gemisinin batması üzerine Sultan'ın kendisine verdiği hediyeleri kaybettiğini; bu ziyarete ait tek kaydın da Charles Perkins'in 19. yüzyıla ait kitabı olduğunu belirtmiştir.^{700****} Böylece, daha sonra da örneğine rastlayacağımız, kanıtlanamayan bir Batılı sanatçı ziyaretine ve kendisine hediyeler verildiğine dair bir iddia örneğini aktarmıştır...

⁷⁰⁰ Bkz (428) RABY, *: 39-40; **: 53; ***: 163; ****: 33.

Julian Raby, Fatih'in mesenliğine dair çok kapsamlı incelemesinde, Mehmet'in müziğe ilgisinin Bizanslılarla Persler arasında düzenlediği müzik notalama yarışmasından da anlaşılabilirliğini belirtmiştir.^{701*}

Raby'e göre, Fatih'i harekete geçiren İmparatorluk hırısı; savaş sanatı, çağdaş politika, tarih ve coğrafyaya karşı büyük bir ilgiyle iç içe olup; Venedik'e geçiş köprüsü kurmayı dahi tasarlamıştı.^{701**} Günsel Renda da Fatih'in isteğiyle hazırlandığı düşünülen ve halen Topkapı'da bulunup, Venedik dahil Kuzey İtalya'yı köprü ve kalelerine varıncaya kadar gösteren bir haritadan söz etmiştir.⁷⁰² Bu iddialar, Fatih'in entelektüel ilgi ve zevklerinin, çizim ve tasarıma olan ilgisinin, pratik ve belki askeri amaçlarla da ilgili olabileceğini desteklemektedir. Ancak haritaların kendisine armağan olarak da gönderilmek istenebileceğinden bir sonraki bölümde söz edilecektir.

Özetle; Fatih'in öyküsü, 1432'de Edirne'de başlamış; ağabeylerinin kuşkulu ölümleriyle on bir yaşında tahtın varisi olmuş; başta belki de ezberden hoşlanmadığı için eğitime direnmiş ancak daha sonra öğrenme tutkusu onu çağının en aydın liderlerinden biri haline getirmiştir. Osmanlılarda eşi olmayan, iki hükümdarlı bir dönemin başrol oyuncularından biri olup; dehası, ilk iktidarında daha çocukken aldığı darbelere rağmen ikinci iktidarında Constantinopolis Fatih'i olabilmesinden anlaşılmaktadır. Üstün zekalı; Türkçe dışında beş dil bildiği düşünülen; matematikten askerliğe, tarihten coğrafyaya, felsefeden dine kadar pek çok alana meraklı; Osmanlı devletini Asya ve Avrupa'da kalıcı bir İmparatorluk haline getirip; askeri zaferleri kadar, geliştirdiği politik, idari, hukuki, dini ve ekonomik stratejiler ile geleceğini belirleyen; resim, mimari tasarım, kuyumculuk ve şiire yetenekli; çocukken kendisini dövüp, Padişahken emrini reddedip giden hocasını tekrar göreve çağırarak kadar hoşgörülü; ama iktidar uğruna kardeşini katlettirecek kadar acımasız olan Fatih, sonunda görkemli sarayında bir "kimsesiz" haline gelmiştir...

⁷⁰¹ Bkz (428) RABY, *: 36; **: 190-191.

⁷⁰² Günseli RENDA, **Ressam, Sultan ve Portresi**, 11.

Fatih'in hayat öyküsü, üstün zeka gibi kişisel özelliklerinin dışında, koşullarının da eseri gibidir. O koşullar içinde, babasının, taht uğruna belki de ağabey(ler?)ini öldürttüğü ya da engel olamadığı; kendisini hazır olmadan tahta oturtup, başarısız olmasına seyirci kaldıktan veya öyle olmasını sağladıktan sonra, tahttan indirilmesi için oynanan oyunlara göz yumduğu ya da içinde yer aldığı çocukluk döneminin büyük önemi olmuş görünmektedir...

Sevgiyle değil, korkutularak büyütülmüş; dövülerek eğitilmiş bir çocuk olarak, onun en iyi öğrenip anladığı dil, 'gücün dili' olmuş olmalıdır. Yakınında ve uzağında, ülkesinin içinde ve dışında pek çok düşman olup, zayıf düşenin hemen saldırılıp yok edildiğini izleyerek; Batı'da ve Doğu'da savaşarak öğrendiği bu dil, onun zamanında tek bir cümleden oluşmuş gibidir:

"Yenemezsen, yenilirsin".

Ya da, "Mutlak güç sahibi olamazsan, yok edilirsin."

Kendini sonunda "kimsesiz" hissetmesi; giderek merkezileşen otoriter yönetimi, güvenlik kaygısıyla gerekli gördüğü izolasyon önlemleri, Bizans saray kültürü ve örgütlenmesini benimsemesi ve sağlık sorunlarından ötürü giderek halk arasında çıkmaktan kaçınması ile ilgili olmuş olabilir. Ömrü savaşla geçmiş; henüz 49 yaşındayken, tıpkı kendisinin yıktığı Doğu Roma İmparatorluğu'nu kuran I. Constantine gibi, sevdalısı olduğu kentte değil, Hünkar Çayırı'nda ölmüştür; belki zehirlenerek ve belki de oğlu II. Beyazıt'ın isteğiyle... Samimi olmayan övgülerle dehasına; dayanaksız karalamalarla da anısına hakaret etmeyen biyografisi hala yazılmayı beklemektedir...

Fatih'in devri, Osmanlı İmparatorluğu'nun başlangıcı olduğu gibi, belki sonunun da başlangıcıdır... Müslüman olmayan halklara değer ve kimliklerini koruma hakkı verilirken, Türk-İslam halklara değer verilmeyip, kimliklerinin unutturulması; İslam dininin halk üzerinde baskı aracı olarak kullanılmasına izin verilmesi; yabancı kültürlerle özenilmesi; idarenin giderek daha merkezî, otoriter ve halktan kopuk hale gelmesi; Osmanlı hanedanı dışında bir ailenin güçlenmesine izin verilmemesi bu dönemde baş göstermeye başlamış kronik sorunlar gibi görünmektedir.

Fatih'in en önemli etkisi ise, "Batı" ve "Doğu" tanımlarının yeniden yapılmasına neden olmuş olmasıdır. Fetih'ten sonra, Hıristiyan ülkeler, anlaşmazlıklarına rağmen kendilerini İslam karşısında ve İslam'a göre bütünlüğü olan tek bir varlık, adeta tek bir devlet gibi algılamaya ve yapılandırmaya yönelmiştir. Bizans'ı da tam olarak kendinden saymasa da; Fetih ile, Batı Avrupa'da İslam'ın tehdit olarak algılanışı ciddi olarak ivme kazanmıştır. Batı Avrupa'da 'Doğulu olmak' ile Müslüman, Osmanlı ve Türk olmak eş anlamlı hale gelmiş; Bizans'ın yerini alan Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa için 'Doğu' ve 'Öteki' olmayı da devralmıştır. Böylece Avrupa'nın kendi tanımını, karşıtına göre geliştirdiği süreç hızlanmıştır.

Fetih'ten sonra 'Batı', sıklıkla; Müslümanların çoğunlukta olmadığı ve genelde halkının büyük kısmı Hıristiyan olan ülkeleri; 'Doğu' ise diğer ve genelde hor görülen ülkeleri ifade etmek için kullanılır olmuştur.

Doğu'nun 'Türk' ile eşdeğer sayılmasıyla, Türkler negatif stereotiplere mahkum edilmiştir. Türklerin bu derece kötülenir hale gelmesi, Fatih'in "tek bir dine sahip tek bir imparatorluk" kurmak istediğinden korkulmasından kaynaklanmıştır. Ancak bu, aslında Batı'nın (tek din İslam olursa) kendi korkusu ve (tek din Hıristiyanlık olursa) kendi özleminin ifadesidir.

Fatih ise, tıpkı önceki Osmanlı hükümdarları gibi, genel anlamda zorla din değiştirme politikası uygulamamış; farklı inanç ve topluluklara, döneminin Batılı yöneticilerin hemen hepsinden daha fazla bilgi ve hoşgörüsüyle yaklaşmıştır. Kendisini Bizans İmparatorluğu'nun varisi saymış; kısmen politik amaçla da olsa, farklı dinleri araştırmıştır. Ancak, kamusal alanda, birleştirici bir kimlik-belirleyici unsur olarak resmi dini öğretiyi desteklemiştir. Yine de, diğer dinlere ve üyelerine gösterdiği ilgi ve saygı, Fatih'in; Müslümanlar iktidarda olsa bile birden çok din ve çok kültürün bir arada yaşadığı bir devleti hayal ettiğini düşündürmektedir. Dahası, serbest tartışma yapabilecek bilginlerin yetişebilmesi için desteklemek için Konstantiniyye adını verdiği başkentinin ilk külliyesini kurdurtmuştur.

Yüzyıllar sonra, Batı Roma İmparatorluğu'nu yıkanın adını neredeyse kimse hatırlamazken; üstelik de Bizans'ın pek çok kültürel ögesi ve eserinin korunmasını sağladığı halde, Fatih'in Doğu kadar Batı'da da tanınması ve günümüzün kimi kaynaklarında hala çok olumsuz sıfatlarla anılması; Avrupa'nın bünyesine, Müslüman olan 'öteki'yi ve 'tehdit'i yerleştirmiş olmasından kaynaklanmış görünmektedir. O, Avrupa için, yenemediği, içinden söküp atamadığı ve yok edemediği 'yabancı güç' olmuştur. O'na karşı geçmeyen tepkinin nedeni de bu olsa gerektir.

Ve belli ki Fatih gücün dilini çok iyi anlamış; çocukken düşürüldüğü güçsüz duruma bir daha düşmemek için neyi ve kimi feda etmesi gerekiyorsa etmiş ve son günlerine kadar yenilmemek için yenmeye, yok edilmemek için gücünü pekiştirmeye devam etmiştir... Ama, üstün zekasını ve yaratıcılığını, savaş için değil de yapıcı faaliyetler için kullanma fırsatı bulabilseydi neler yapabilirdi diye merak etmemek mümkün değil... Ve buna dair bazı ipuçları da var... En büyük eseri ise, Konstantiniyye / İstanbul olmuştur.

Ama yine de, her şeyden önce ve sonra, Fatih'in öyküsü; gücün, güç çatışmalarının, iktidarı elde etmeye adanmış gücün, güce olan tükenmez tutkunun öyküsüdür. Onun başarılarını mümkün kılan şey, gücü olmuştur. Onu "Fatih" olarak var eden de; muhtemelen sonunda yok eden de, güç dengelerinin değişmesi olmuştur. Ve bu nedenle, Fatih'e başka bir ad seçmek gerekseydi, kanımca o, "güç" olmalıydı...

İşte bu nedenle de onu resmedenler, kendisini değil, gücünü tanımış; onu hiç görmemiş bile olsalar, gücünden etkilenmiş; kendi algılarına göre değerlendirip temsil etmeye çalışmış; başkalarına kıyasla sahip olduğuna inandıkları gücü hakkındaki yorumlarını sunmuş olabilir. Dolayısıyla, Fatih Sultan Mehmet portreleri bir kişinin değil, onun gerçek ya da hayal edilmiş gücünün portreleri olarak düşünülmelidir... Bu toprakların uzun tarihinin iktidar kavgalarındaki özel yerini ona sağlayan gücünün portreleri...

Bir sonraki ve son bölümde örnekleriyle bu düşüncemiz açıklanacaktır.

GÜCÜN İMGELERİ:
FATİH SULTAN MEHMET
PORTRELERİ

CİLT II

2.6. Fatih Sultan Mehmet Portreleri ve Sanatçıları

***“...ve o yerin dehası
sonsuz dek
zamanın ve talihin kazalarına galip gelecektir”***

Edward Gibbon⁷⁰³

Edward Gibbon, bir kadınmiş gibi söz ettiği İstanbul'u böyle anlatmıştır. Byzantion, Constantinopolis, Konstantiniyye ve şimdi de İstanbul adıyla binlerce yıldır yaşayan; daha önce kim bilir başka hangi adlarla anılan ve gelecekte belki de yeni adlarla anılacak olan; aslında kimsenin olmayan, kimseye kalmayan; herkesten önce olup, herkes gittikten sonra geride kalacak olan; kaç kez yıkılsa yine ayağa kalkıp, üzerindeki kan, kir ve gözyaşını yıkayıp, yeniden hayat bulan bir deha... O dehanın öyküsünün hala süren son perdesi, bir başka deha, Fatih Sultan Mehmet ile başlamıştır. Fatih ve portrelerinin öyküsü, İstanbul'un öyküsüyle iç içedir. II. Mehmet, Constantinopolis'i alınca “Fatih” olmuş; gücünü içte ve dışta kabul ettirmiş; portreleri yapılmaya başlanmıştır.

Fatih'in portrelerinden söz edilen ilk kayıtlar, Batılı yazarların tarih ya da sanat tarihine dair eserlerinde yer almaktadır. Muhtemelen en erken olanları, 15. yüzyıl sonlarına ait olup, Domenico Malipiero ve Jacopo da Bergamo tarafından yazılmıştır.⁷⁰⁴ Onları 15.-17. yüzyıllar arasında Marin Sanudo, Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Francesco Sansovino ve Carlo Ridolfi izlemiş olup; hepsi Gentile Bellini'nin Constantinopolis'e Fatih'in resmini yapmak üzere gitmesinden söz etmiştir. Adı geçen yazarlar ve eserlerinden, daha sonra, özellikle Gentile'ye atfedilen eserler tartışılırken ayrıntılı olarak söz edilecektir.

⁷⁰³ Bkz (190) GIBBON, loc. 69839.

⁷⁰⁴ Thomas OKEY, **The Old Venetian Palaces and Old Venetian Folk**, 202-203. Antonia Gatward CEVİZLİ, “**Bellini, bronze and bombards**”, 750.

Gentile Bellini'nin kardeşi sanılan Giovanni'den daha az yetenekli bulunması, giderek daha az söz konusu edilmesine neden olmuşsa da, yine de, özellikle Fatih'in portresini yapmasıyla bağlantılı olarak Luigi Lanzi gibi 18. yüzyıl sanat tarihçilerinin kitaplarında adı geçmiştir.⁷⁰⁵

Halen Londra'da bulunan ve Gentile'ye atfedilen tablonun İtalya'da bulunmasıyla; hem Gentile Bellini, hem de Fatih portreleri 19. yüzyılda tekrar gündeme gelmiş; bu yüzyılın sanat tarihçileri de Gentile'den söz ederken, en çok Fatih'in portresini yapmış olması üzerinde durmuştur.⁷⁰⁶ Aynı yüzyılın sonlarına doğru Fransız araştırmacı Louis Thuasne⁷⁰⁷ (1854-1940), Fatih portreleriyle ilgili ilk genel gözden geçirme kabul edilebilecek eseri yazmıştır. Thuasne'nin, "Gentile Bellini et Sultan Mohammed II: Notes Sur Le Séjour Du Peintre Vénitien À Constantinople (1479-1480) D'après Les Documents Originaux En Partie Inédits" { "Gentile Bellini ve Sultan II. Mehmet: Venedikli Ressamın Constantinople'daki Kalışı (1479-1480) Hakkında Kısmen Yayınlanmamış Özgün Belgelere Dayalı Notlar" } başlıklı, 1888 tarihli kitabı⁷⁰⁸; Angiolello'ya atfedilen "Historia Turchesca" başlıklı elyazmasını duyurması nedeniyle önemlidir. Angiolello; Gentile Bellini'nin İstanbul'a gelmesinin tek olası tanığı sayılmasından ötürü konumuzun anahtar kişisi olup; Gentile'ye atfedilen tabloya gelindiğinde üzerinde durulacaktır.

Fatih'in biyografilerini yazan Batılı yazarlar da, Gentile Bellini gibi Batılı sanatçılar tarafından yapılanlar üzerinde durarak portrelerine değinmiştir. Batılı yazarların başında, önyargılı yaklaşımına rağmen, hala en geniş eserin sahibi olmasıyla yine de takdire değer olan, Franz Babinger gelmektedir. Batı'da yazılmış en erken Fatih biyografisi ise, Georges Guillet'nin eseri olan "Histoire du règne de Mahomet II, empereur des Turcs" (Türklerin İmparatoru II. Mehmet'in İktidarının Tarihi") adlı, 1681 tarihli kitabıdır.⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ A. Luigi LANZI, **The History of Painting in Italy, Vol III**, 53.

⁷⁰⁶ J. A. CROWE - G. B. CAVALCASELLE, **A History of Painting in North Italy**, Vol 1, 125-127.

⁷⁰⁷ http://data.bnf.fr/12442374/louis_thuasne/

⁷⁰⁸ Louis THUASNE, **Gentile Bellini et Sultan Mohammed II**.

⁷⁰⁹ Georges GUILLET, **Histoire du règne de Mahomet II, empereur des Turcs**.

Fatih'in yaşamıyla ilgili eserlere kıyasla, sanata bakışı ve portrelerine odaklanmış çalışmalar daha azdır. Osmanlı yazarlar, daha çok himaye ettiği Müslüman sanatçılar üzerinde durmuş; Batılı sanatçılardan nadiren ve Osmanlı sanatçıların hocaları olmaları bağlamında söz etmiştir. Cumhuriyet döneminde Fatih'in Bellini tarafından yapıldığı düşünülen portresinden söz eden ilk yazarlardan biri, Nurullah Berk'tir.⁷¹⁰ Fatih'in portreleri konusuna, "Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler"⁷¹¹ adlı kitabındaki kısa ama özlü derlemeyle dikkati çekerek önemli katkıda bulunan bir kişi de Tahsin Öz'dür. Süheyl Ünver ise Fatih'in sanatkar yönüyle çok ilgilenmiş; çocukken yapmış olabileceği desenleri içeren defteri ortaya çıkarmıştır.⁷¹²

Yirminci yüzyılda, Fatih'in yaşamı ve portreleri konusunda önemli pek çok yeni çalışma yapılmıştır. Ancak Fatih'in sanatla ilişkisine dair en geniş eser, Julian Raby'nin Oxford Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği, "El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom" ("Büyük Türk: Hıristiyan Ülkelerin Sanatlarının Meseni olarak Fatih Sultan Mehmet")⁷¹³ başlıklı doktora tezidir. Raby, daha sonra bir dizi makaleyle konuya katkıda bulunmaya devam etmiştir. Raby'nin öncelik verdiği tema, Fatih'in sanat mesenliği ve Osmanlı-Türk sanatındaki kısa ve uzun vadeli etkileri olmuştur. Yine de daha önce yayınlanmamış kimi belgeleri ortaya çıkardığı, özenli tez çalışması, Fatih portreleri konusunda da çok iyi bir derleme özelliğindedir.

Doğrudan Fatih Sultan Mehmet portrelerine odaklanan tek geniş çalışma ise, Eva Stamoulos'un "Mehmet II's Portraits: Patronage, Historiography and the Early Modern Context" ("II. Mehmet'in Portreleri: Mesenlik, Tarih Yazımı ve Erken Modern Bağlam") başlıklı Master tezidir.⁷¹⁴ Stamoulos da Gentile Bellini'ye atfedilen Londra'daki portre üzerinde durmuş; "anti-Orientalist bir okuma" ile, Fatih'in mesenliği ve portresini erken modern dönemin kültürel etkileşimleri çerçevesinde değerlendirmiştir.

⁷¹⁰ Bkz (11) BERK; Nurullah BERK (1951) **Bellini'ler**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

⁷¹¹ Bkz (644) ÖZ.

⁷¹² Bkz (8) ÜNVER.

⁷¹³ Bkz (428) RABY.

⁷¹⁴ Eva STAMOULOS, **Mehmet II's Portraits**.

Raby ve Stamoulos'un araştırmaları, Fatih'in portreleri konusunun en önemli kaynakları arasındadır. Ancak, gündeme yeni gelen portrelerinin de olması nedeniyle, konunun daha fazla araştırılmaya değer olduğu kanısıyla bu çalışma planlanmıştır. Nitekim Fatih'in, Bellini'ye atfedilen tablosu hakkındaki yeni bir yayın, önceki kimi yargıların gözden geçirilmesi gerekebileceğini göstermiştir. Bu alışmada, Fatih'in kendi çağında yapılan portrelerine ve güç dengeleriyle ilişkilerine öncelik verilmiştir. Fatih'in değişik formlardaki portreleri aşağıda incelenmiştir.

2.6.1. Fatih Sultan Mehmet'in Madalyon Şeklindeki Portreleri

Fatih'in adını taşıyan iki madalyonda çok genç birer erkek betimlenmiş olup, biri Şekil 2.151'de gösterilmiştir. Julian Raby, bu madalyonun Oxford ve Viyana'da iki örneği olup; Josef von Karabacek'in kıyafeti gerçeğe uygun bularak, gözlem sonucu yapıldığını düşündüğünü belirtmiştir. Ancak Raby'e göre, tacın fazla büyük, sarık sargılarının ise fazla küçük ve yeterince dolanmamış olması, madalyonun başka bir esere bakılarak yapıldığına işaret etmektedir.⁷¹⁵ Ön yüzünde, çevrede, dört yapraklı bir gül gonca gül dalı ve "MAGNVS • 7 • ADMIRATVS • SO LDANVS • MACOMET • BEI" yazısı olup; George Hill, yazıda "ve" anlamına gelen "7" olmasının hata olduğunu; "Magnus et Admiratus Sultanus Mahomet Bey" ("Büyük ve Takdir Edilen Sultan Muhammet Bey") yerine, "7" olmadan, "Magnus Admiratus Sultanus Mahomet Bey" ("En Büyük Emir [,] Sultan Muhammed Bey") yazılmış olması gerektiğini açıklamıştır. Bu madalyonun en ilginç özelliği ise arkasındaki yaşlı erkek imgesidir; kayalar üstünde yatmakta ve elinde bir meşale tutmaktadır; arka planda kuru bir ağaç ve bir kule vardır. George Hill; Josef von Karabacek'in bu imgenin Constantinopolis'in düşmesini anlattığına inandığını ve kuleyi bir minareye benzettiğini bildirmiş; ama kendisi figürün, Pisanello'nun Leonello d'Este için yaptığı bir madalyonun kaba bir kopyası olduğunu düşünmüştür.⁷¹⁶

⁷¹⁵ Julian RABY, "Pride and Prejudice", 173-174.

⁷¹⁶ George F. HILL, "Medals of Turkish Sultans", 292-293.



Şekil 2.151. Fatih portre madalyonlarına örnek – 1 (üstte ön, altta arka yüzü)
Sanatçısı; yapılış tarihi ve yeri bilinmiyor; Bronz; 6.1 cm; Ashmolean Müzesi, Oxford ⁷¹⁷

⁷¹⁷ İmaj: <http://nauplion.net/M2-MEDALS.html>; Ek bilgi: J. RABY, **The Sultan's Portrait**, 86.

George Hill'in kastettiği Leonello d'Este madalyonu ile, Fatih'in bahsi geçen ilk madalyonu karşılaştırma için Şekil 2.152'de yan yana sunulmuştur:



Şekil 2.152. Benzer arka yüzleri olan Fatih Sultan Mehmet ve Leonello d'Este madalyonları
Solda: Fatih madalyonu⁷¹⁸; imzasız; sanatçısı bilinmiyor; üstte ön, altta arka yüzü
 Bronz; 6.1 cm; yapım yeri ve tarihi bilinmiyor; Ashmolean Müzesi, Oxford
Sağda: Leonello d'Este madalyonu⁷¹⁹; Pisanello imzalı; üstte ön, altta arka yüzü
 Bronz; 6.7 cm; yapım yeri muhtemelen Ferrara; Staatliche Museen, Berlin

İki madalyon kıyaslandığında; ilk bakışta Fatih madalyonunun daha kaba işçiliği dikkat çekmektedir: Kenarları düzgün değildir; sadece önünde yazı olup, çerçevenmeden ve gerek harf büyüklüklerinin, gerekse kenara olan mesafelerinin her yerde eşit olmasına dikkat edilmeden sıralanmıştır.

⁷¹⁸ İmaj: <http://nauplion.net/M2-MEDALS.html>; Ek bilgi: Bkz (717) RABY, 86.

⁷¹⁹ Foto: Lutz-Jürgen Lübke; © Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Kaynak: <http://www.smb.digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de>
 (Creative commons lisansıyla kullanılmıştır)

Kıyaslama sürdürülünce; Fatih imgesinin arka plandan pek yüksek olmamasından ötürü üç boyutlu görünüm yanılıması yaratmakta zayıf kaldığı; yüzünde de sıkıntıyı çağrıştırır şekilde dudak kenarını hafifçe aşağıya bükmüş olması dışında bir ifade belirtisi taşımadığı görülmektedir. Leonardo da Vinci'nin kurallara bağladığı ideal ölçülere kıyasla; Fatih'in gözü beklenenden önde, kulağı ise beklenenden küçük ve aşağıdadır; oysa ki gözünün önünden inilecek dikey bir hat, dudak köşesinden geçmeli; kulağı, gözüyle burnunun altından geçen yatay hatlar tarafından sınırlanmış ve aralarındaki mesafe kadar büyük olmalıydı.⁷²⁰ Göz küresinin kapaklar tarafından yeterince örtülmemesi de; bakmak yerine, gözünü bir şeye veya yere dikmiş birini çağrıştırmaktadır. Baş, yüzü, kulağı ve çene ucunun küçük, boynunun kısa ve çenesinin yuvarlak olması; ilk bakışta kemik gelişimini tamamlamamış genç bir erkeği akla getirmektedir. Ancak, burun kenarından dudak köşesine inen çizgi, genç bir erkekte beklenmeyecek kadar derin; yanağı ise çöküktür. Böylece sağlıklı, gençken yaşlı görünen bir kişi resmedilmiştir. Yazılı ünvanlarına rağmen; bu madalyondaki Fatih imgesi; güç, zafer, gurur veya hükümdarlık ifadesi olmaktan çok uzaktır. Kısacası; taşıdığı yazıyla, imge birbirine zıttır: Yazılar, bir hükümdarı anlatırken; imge, muzaffer bir hükümdarı değil; büyümeden yaşlanmış, sağlığı bozuk, canı sıkın, ama gözünü bir hedefe dikmiş bir çocuğu anlatılmış gibidir.

Pisanello'nun Leonello d'Este madalyonunda ise; üç boyutlu görünüm yanılıması çok başarılıdır; iri baş ve yüzü, yüksek ve çıkık alnı, belirgin elmacık kemikleri, dolgun yanakları, keskin köşeli çenesi ve uzun boynu ile gençliği ve gücünün zirvesindeki bir erkek betimlenmiştir. Baş öğeleri, Leonardo'nun ideal oran ve ölçülerine uygundur. Kısık gözleriyle dikkatle ileriye bakan; dudağının hafif yukarı kıvrımından keyifli ve yüksek özgüvenli olduğu hissedilen; sağlıklı, güçlü, gururlu genç bir erkek resmedilerek; özenle işlenmiş ünvanları ve sayesinde korunduğu ima edilen barışı temsil eden zeytin dalları⁷²¹ ile bütünleşen bir hükümdar portresi yaratılmıştır.

⁷²⁰ H. Anna SUH, Ed., Leonardo's Notebooks, 42-56.

⁷²¹ G. F. HILL – G. POLLARD, **Renaissance Medals**, 9; G. F. HILL, **Pisanello**, 145-146.

Leonello madalyonundaki, “LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS D FERRARIE REGII 7 MVTINE” yazısı, “Markiz Leonello d’Este, Ferrara, Reggio ve Modena Lordu” anlamına gelmektedir; “D”, “dominus” (“lordu, efendisi”); “7”, “et” (“ve”) için kısaltmadır.⁷²² Bu madalyona gösterilen özen, sanatçının arka yüzde yer alan “PISANI PICTORIS OPVS” (“Pisan’lı Ressamın İşi”) imzasından da anlaşılmaktadır.⁷²³ Ancak iki madalyon arasındaki fark; yapanların özen değil, ustalık farkını da yansıtmış olabilir. Nitekim arka yüzleri de farklıdır: Fatih madalyonunda; gövdesi önden gösterildiği halde yan dönmüş kalçaları, imkansız bir açıya sahip bacakları ve normalden kısa kollarıyla, orantısız ve deforme olduğu hissini veren yaşlı bir erkek vardır. Leonello madalyonunda ise, ince, uzun, orantılı, genç bir erkek, zarif bir biçimde uzanmıştır. İki erkek de kayalar üzerindedir. Ama Fatih madalyonunda yaşlı erkek, rahatsız görünüp, elinde yine imkansız bir açıyla her an düşeceği hissini veren bir meşale tutmakta; arka planında devrilmek üzere gibi görünen bir kule ve kuru bir ağaç yer almaktadır. Pisanello madalyonundaki genç erkek ise kayaların bedenini ustaca çevrelemesiyle adeta kendisine ait bir yuva içinde ve rahat olduğu hissini vermektedir.

İki madalyon arasındaki farklılığın, yapanların ustalığından çok, anlatmak istediklerinin farkıyla ilgili olabileceğine dair en önemli bulgulardan biri, Leonello madalyonunda özel bir imgenin yer almasıdır. Leonello’nun, Fatih madalyonunununkine benzeyen arka yüzü olan madalyonunda bulunan ve kendisi için yapılmış başka Pisanello madalyonlarında da rastlanan bu özel imge; saplarına, iyi ve kötü şans ya da başarı ve başarısızlığı simgeledikleri düşünülen, sağlam ve kırık birer çapanın asılı olduğu, içinden zeytin dalları çıkan bir vazoyu betimlemektedir. George Hill, böylesi simgesel imgelerin anlamının tam bilinmediğini vurguladıktan sonra, “Bir impresa icat edenin amacının, aşikar olandan kaçınmak olduğunu hatırladığımızda bu bilmeceleri çözmeyişimizden utanmamız gerekmez” demiştir.⁷²⁴

⁷²² Anthony COLANTUONO, *The Court Cities of Northern Italy*, 222.

⁷²³ Bkz (721) HILL – POLLARD, 9.

⁷²⁴ Bkz (721) HILL, 147.

Hill'in sözünü ettiği “impresa”, Rönesans'ta Avrupa'da çok popüler hale gelen; sıklıkla bir yazının da eşlik edebildiği bir imgeden oluşan ve özel bir kişi veya aileyi simgelemek için kullanılan işaret demektir; armanın daha kişisel bir şekli gibi düşünülebilir.⁷²⁵ Leonello'nun madalyonunda sözü edilen, iki sapında çapaların bağlı olduğu ve içinden zeytin dalları çıkan vazo imgesi, onun ve/veya ailesinin işaretidir. Nitekim George Hill, bir Pisanello tablosundaki genç kızın elbisesinin kolunda aynı işaretin olmasından yola çıkarak, yine Este ailesinin üyelerinden biri olduğunu düşünen Adolpho Venturi'ye katılmış ve omuz altına iliştirilmiş ardıç dalından yoluna çıkarak, bu bitkinin İtalyanca adını (Ginevra) taşıdığını öne sürmüştür.⁷²⁶ (Şekil 2.153)



Şekil 2.153. Pisanello, “Ginevra d'Este portresi”⁷²⁷
Panel üzeri tempera; 43 x 30 cm; 1435-1449 arası; Louvre, Paris

Rönesans Avrupa'sında impresa sahibi olmaya verilen önem, pek çok örneğinin oluşturulup, yayınlanmasının yanı sıra; nasıl oluşturulacaklarına dair kurallar geliştirilmesinden de anlaşılmaktadır.

⁷²⁵ François VELDE, “Imprese”; Mario PRAZ, *Studies...*, 54-55;
Dorigen CALDWELL, *The Sixteenth-Century Italian Impresa*.

⁷²⁶ Bkz (721) HILL, 72-73

⁷²⁷ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pisanello_016.jpg

İmpresa sahibi olmak, bir birey olarak kendi önemine inancı ifade ve ilan etmenin önemli araçlarından biri olmuş görünmektedir. Rönesans döneminde Avrupa'da herhangi biri değil, özel biri olduğuna inanan ve başkalarını da inandırmak isteyenlerin en az bir tane impresa edinmeye baktığı söylenebilir. Nitekim Mario Praz; Titian gibi sanatçıların portrelerini yaptıkları kişiler adına, portrelerinin içinde veya üzerinde yer almak üzere impresalar geliştirdiğini belirtmiştir.⁷²⁸ Paolo Giovio gibi yazarların impresa gelişimine dair kurallar ortaya atması; impresanın ne çok belirsiz ne de çok aşık olmamasını, impresayı oluşturan imge ile söz arasında uyum olmasını ve sözün günlük dilden olmamasını tavsiye etmesi bu konuya verilen önemi göstermektedir.⁷²⁹ Nitekim Rönesans portre madalyonlarında yer alan impresalarda simgesel imgelerle birlikte çoğu kez Latince yazılar yer almış; gündelik etkinliklerde kullanılan İtalyanca ve Fransızca gibi yerel diller yerine, Antik Roma'nın dili olan Latince tercih edilmiştir. Fatih madalyonu ile kıyaslanmakta olan Leonello d'Este madalyonundaki yazılar da Latince'dir. O kadar ki, sanatçı Pisanello sadece işin patronu olması muhtemel olan Leonello'yu değil, kendisini de Latince diliyle tanıtarak, ikisinin de özel oluşuna vurgu yapmıştır. İşte bu nedenle, Leonello d'Este madalyonu, onun ve ailesinin özel işaretini taşıyan; özel ve özenilmiş bir kimlik beyanıdır ve günümüzün kişisel tanıtım kartlarına eşdeğerdir. Sanatçı şunu demiştir bu eserle: "Resmettiğim kişi de, onun anısını bu madalyonla ölümsüzleştiren ben de, önemli insanlarız. Özel insanlarız. Başkalarına benzemeyen birer bireyiz." Fatih madalyonunda ise, O'na veya soyuna dair özel bir işaret, bir impresa yoktur; arka planda yer alan sahne, rahatsız edici bir imgeler kalabalığı şeklindedir ve yazılarını okuyamayan biri için bir hükümdarı veya iktidarı çağrıştırmaktan uzak bir iştir. Böylece, muhtemelen aynı dönemde yapılmış; biri büyük bir imparatorluğun, diğeri ise sahip olduğu alan, askeri güç veya jeopolitik önem bakımından o imparatorlukla yarışması düşünülemeyecek küçük bir İtalyan kent devletinin başı olan iki hükümdarın madalyonları arasında çok önemli farklar olduğu anlaşılmaktadır.

⁷²⁸ Bkz (725) PRAZ, 50.

⁷²⁹ Sonia MAFFEI, *The Italian Emblem, A Collection of Essays*, 33-64.

Fatih madalyonunun, ünvanları dışında iltifat içermemesine ve hatta üstü örtülü bir küçümsemenin ifadesi olabileceğini düşündüren özelliklerine karşılık; Leonello d'Este'nin sözü edilen madalyonu, tüm özellikleriyle, yazıyı okuyamayan bir izleyicinin bile anlamaması mümkün olmayacak derecede aşık bir iltifat beyanıdır. İki madalyonun karşıtlığı üzerinde biraz daha durmak, sözü edilen Fatih madalyonunun yapılış amacına dair başka ipuçları da sağlayabilir. Bunun için, ilkin, hakkında daha fazla bilgi olan Leonello d'Este madalyonunun muhtemel tarihi ve amacı incelenecektir.

Öncelikle, Leonello d'Este'nin hayatını mercek altına alıp, Rönesans portreleri, özellikle de madalyon portreleriyle ilişkisine odaklanmak, bazı çıkarımlar sağlayabilir. Leonello, 1407'de Ferrara Markizi III. Niccolò d'Este'nin gayri meşru çocuklarından biri olarak doğmuş; ancak babasının tercihiyle, 1434'den itibaren yönetime ortak olmuş ve onun ölümünün ardından kendi ölümüne dek, 1441-1450 arasında Ferrara Markizi olarak Ferrara ile birlikte Reggio ve Modena bölgelerini yönetmiştir. Kültür ve sanat koruyucusu bir Rönesans hükümdarı kimliğiyle Ferrara tarihinde iz bırakmıştır. Desteklediği en önemli sanatçılardan biri Pisanello olmuş; ona resim ve madalyon şeklinde çok sayıda otoportresini yaptırmıştır. Meşru kardeşleri olmasına rağmen, gayrimeşru Leonello'nun 1441'de Ferrara'nın tek hakimi haline gelmesinde hümanist bir aydın olarak tanıtılmasının büyük katkısı olmuştur. Ayrıca, Ferrara'nın borçlarının affedileceği ve ondan olacak çocuklarının kendisinden sonra iktidara getirileceği şeklindeki karşılıklı sözler sonunda; Mantua hükümdarı Gianfrancesco Gonzaga'nın kızı Maria ile evlenmesi, başka bir kent devletin politik desteğini de arkasına almasını sağlamıştır. Papalığın, ücreti karşılığında kendisini 'meşru' olarak ilan etmesinin ve babasının ölmeden hemen önce meşru kardeşlerine onları memnun edecek şekilde miras payları bırakmasının da sayesinde, Leonello Ferrara Markizi olmayı başarmıştır.⁷³⁰

⁷³⁰ Trevor DEAN, **Land and Power in Late Medieval Ferrara**, öz. 27, 56; https://en.wikipedia.org/wiki/Leonello_d%27Este,_Marquis_of_Ferrara Tanya M. REIMER, **Ladies, Concubines, and Pseudowives**, 14.

Ancak Leonello'nun iktidarını hep tehlikede görmüş olması çok mümkündür. Çünkü, Lauro Martines'in vurguladığı gibi, Rönesans'ta "...prensten gelen ve saray ihtişamından süzülen güç ve para, hoşgörü mucizesini ve itibar iadesi simyasını oluşturabilirdi... ama gayrimeşru olmak, meşru olmanın güvencelerinin yerini tutamazdı."⁷³¹ Leonello'nun da kendisini güvende hissetmediği; imgesini adeta zihinlere kazımayı hedefledikleri hissini veren portrelerinin, özellikle de, kısa sürede pek çok yer ve kişiye ulaştırılabilen madalyonlarının çokluğundan ve yüceltici özelliklerinden anlaşılmaktadır.

Leonello madalyonları; ön yüzlerindeki etkileyici portreler kadar ve belki daha da çok; arka yüzlerindeki, anlamları tartışmalı simgesel imgelerden oluşan karmaşık sahneleriyle izleyeni çok önemli bir kişinin gizemli işaretleri olduklarına inandırmak için tasarlanmış izlenimi vermektedir. Kısaca; her Leonello d'Este portresi, özellikle de her madalyonu, bir propaganda bildirisi gibi görünmektedir: İzleyiciyi, resmedilenin hükümdar olmayı gerçekten hak ettiğine inandırmayı hedefleyen birer bildiri... Böyle bakılınca, Leonello'nun çok sayıda ve yüceltici özellikte otoportreler yaptırma ihtiyacı daha iyi anlaşılabilir. Leonello; görülmek istediği gibi tanıtıldığı, birer hükümdar 'portre'si olan madalyonlar ısmarlarken; tartışılan Fatih madalyonunun (ve daha sonra tartışılacak olan, Batılı sanatçılara ait diğer Fatih portrelerinin) Fatih tarafından ısmarlandığına dair kanıt yoktur. Dahası, Fatih'in iktidarını portreleriyle pekiştirmek ihtiyacı duyduğuna dair kanıt da yoktur. Dolayısıyla, tartışılan Fatih madalyonunun, kendi isteğiyle yapılmamış olması daha olasıdır. Leonello portreleri ise Avrupalı Rönesans hükümdarlarının başlıca stratejilerinden birine; sanatı propaganda için kullanmalarına örnektir.

Lauro Martines, Rönesans İtalya'sında sanatın etkin bir propaganda aracına dönüştürülmesi süreci içinde otoportreler başta olmak üzere portrelere gösterilen ilgiyi daha fazla anlaşılır kılan şu açıklamaları yapmıştır:

⁷³¹Lauro MARTINES, **Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy**, 239.

“Onbeşinci yüzyıl, yöneten seçkinler için bağırgan öz güvenlerinin çağıydı... Daha önce İtalyan yönetici kitlelerinin çevrelerindeki dünyanın algılanan gerçeğini denetleyebilme yeteneklerine hiç bu kadar inançları olmamıştı. Bu psikolojik ortam içinde, kendi imgelerine ilgi, hem doğrudan hem de dolaylı olarak günün başlıca zevklerinden biri haline geldi... Resim ve heykel şeklindeki portrelerin bolluğu bu ilginin sadece en bariz işaretiydi. Saray ressamı prenslerin, prenslerin gözdelelerinin ve en sevdikleri hayvanların portrelerini yaparak çok zaman geçirdi... daha o sırada bile dolaylı öz-portreler alemine girilmişti. Çarpıcı hatıra madalyonları – o prenslerin ve astarlarının keskin hatlı profil portreleri - bu ilginin bir diğer örneğidir... Roma örneklerinin taklidiyle... portre (öz-kimlik-tanımı), Roma ile eşdeğer güçle ilişkilendirildi ve böylece Roma bile dolaylı bir öz-imgeye dönüştürüldü...”⁷³²

Özetle; Martines, başta madalyonlar olmak üzere Rönesans portrelerinin, temsil edilen kişileri Antik Roma'nın gücüyle donattığını ifade etmiştir.

Rönesans'ta kitlelerden ayrışarak, bireysel kimliğini geliştirmeyi ve kabul ettirmeye başaran güçlü kişiler; Martines'in sözleriyle, “çevrelerindeki dünyanın algılanan gerçeğini” denetleme yetenekleri olabileceğine inanmış ve kitlesel algıları kendi istedikleri yönde, kendi lehlerine olacak şekilde yönetmenin yollarını bulurken, sanatın propaganda değerini yeniden keşfetmiştir.

Madalyonların antik kültürle daha fazla ilişkilendirilmesi; Antik Roma'da da yapılmış olmalarının yanı sıra, antik sikkelere olan benzerliklerinden de kaynaklanmıştır. Diğer deyişle, başta madalyon şeklindekiler olmak üzere; Rönesans portreleri sayesinde Antik Roma ile ilişkilendirilen kişilerin; Roma'nın değerlerini, saygınlığını ve dolayısıyla da gücünü 'giyinmesi' sağlanmıştır. Böylece, 'portre'si, bir kişinin gerçekçi temsilinden, kısaca tasvirinden ziyade; Roma uygarlığı referansı ile inandırıcı kılınmaya çalışılan gücünün tasvirine dönüştürülmüştür.

⁷³² Bkz (731) MARTINES, 229-230.

Rönesans portreleri genelde adını taşıdıkları kişinin adını ve şanını duyurmayı ve ölümünden sonra da yaşatmayı amaçlamış; her zaman değilse de genelde olumlu olarak tanıtılmasında ve şöhret kazanmasında rol oynamıştır. Kişilerin olumsuz olarak tanıtılan, kısaca kötü ününü yayan portreler bile, günümüzün, 'reklamın kötüsünün olmadığı' anlayışını hatırlatırcasına, şöhretlerinin ve hatıralarının yaşamasına katkıda bulunmuştur. Bu nedenle 1994'de Amerika Birleşik Devletleri'nde National Gallery of Art'ta gerçekleşen; aralarında Fatih'i temsil eden de olup, 1400-1600 civarı arasına tarihlenmiş Rönesans portre madalyonlarının sunulduğu serginin, Stephen Scher tarafından edite edilen katalogu, "The Currency of Fame" ("Şöhretin Tedavül Birimleri" ya da "Şöhret Paraları" anlamındaki) başlığıyla yayınlanmıştır.⁷³³ Ancak, Rönesans'ta, özellikle yöneticiler açısından, güç olmadan şöhretin pek anlamı olamayacağı için, Rönesans portrelerinin genelde 'gücün tedavül birimleri' de olduğu söylenebilir. Rönesans portrelerinin önemli kısmı, özellikle Avrupalı hükümdar portreleri, Antik Roma ile özdeşleştirilen gücün 'portre'leridir.

Antik Roma ve onun temelinde yer aldığı kabul edilen Yunan uygarlığı ile ilgili hayranlık ve özenti, Avrupa Rönesansı'nın başlıca özelliklerindedir. Rönesans'ta dinin baskısı azalırken; Antik Batı uygarlıklarında bireyin kitleden ayrışıp kendisini geliştirmesine olanak veren anlayışı, başta yönetici seçkinler için olmak üzere, yeniden hayat bulmuştur. Esasen Orta Çağ boyunca devam eden değişikliklerle mümkün olsa da, yine de bu gelişim Rönesans'ta hız kazanmıştır. Ve bu gelişme sırasında ve sayesinde ve kısmen de nedeni olarak; sanatın, bireyi yüceltip güçlendiren propaganda gücü yeniden fark edilmiştir. Kısaca, sanatın propaganda gücüyle, seçkin bireylerin gücünün pekiştirilmesi yöntemi canlandırılmıştır.

Roma uygarlığının Rönesans ve Rönesans portreleri için taşıdığı anlam nedeniyle, şimdi Roma uygarlığında portreye yer verilecektir.

⁷³³ Stephen K. SCHER, Ed., **The Currency of Fame.**

Antik Roma uygarlığı, MÖ 8. yüzyılda, adını taşıdığı kentte başlayıp; krallık, demokrasi ve imparatorluk dönemlerinden geçmiştir; MS 395’de Batı ve Doğu Roma şeklinde bölünene dek, yaklaşık 1200 yıl devam etmiş; Batı Roma İmparatorluğu 476, Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) 1453’de son bulmuştur. Roma’nın nasıl ve ne zaman kurulduğu belli değildir. Efsaneye göre; Truva Yunanlılar tarafından yıkılırken kaçabilen Truva’lı prenslerden Aeneas’ın soyundan gelen ve savaş tanrısı Mars’ın oğulları olduklarına inanılan Romulus ve Remus, dedelerini tahttan indiren kardeşi tarafından boğdurulmak istenmiş ancak dişi bir kurt tarafından kurtarılıp emzirilerek büyütülmüştür. Daha sonra iki kardeş kendi kentlerini kurmaya karar vermiş; ancak anlaşmazlık nedeniyle Romulus kardeşini öldürüp, İtalya’nın Latium adı verilen bölgesinde kurulan Roma’nın tek hakimi olmuştur.⁷³⁴ Türk kuruluş mitleriyle benzerlikleri olan bu efsane bir çok Roma eserinde görselleştirilmiş olup Şekil 2.154’de örnek olarak bir sikke sunulmuştur. Sikke; ön yüzündeki efsanevi Hercules ile arka yüzündeki ikiz bebekleri emziren kurt imgeleri ve “ROMAN” yazısıyla, Roma iktidar gücünün ‘portre’si özelliğindedir. Sikkedeki Hercules imgesi, Lauro Martines’in Rönesans madalyon portrelerinde sözünü ettiği “keskin hatlı profil portre” imge kalıbının öncü örneklerinden biridir.



Şekil 2.154. “Kurt ve İkizler” imgesi olan Antik Roma sikkesi⁷³⁵
(Ön yüzünde Heracles (Hercules), arkasında kurt ve ikizler imgeleri ve “Roman” yazısı)
Gümüş; 2.1 cm; MÖ 275-260; keşfedildiği yer belirtilmemiş; British Museum, Londra.

⁷³⁴ Anthony EVERITT, **The Rise of Rome**, 14-20; VIRGIL, **The Aeneid**.

⁷³⁵ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps298175.jpg&retpage=17513

Roma'nın özetlenen kuruluş efsanesi, İstanbul'un fethi sırasında Latin Avrupa'nın yeterince yardım etmemesi gibi tarihsel gerçeklerin anlaşılmasına yardımcı olabilecek öğeler içermektedir: Kökenini Truva'ya dayandıran ve Latium bölgesine ait olduğu için "Latin" (Latince) olarak bilinen dili konuşan Roma'nın kültürel kimliği, başından itibaren Yunanlılara karşı şüphe ve düşmanlığı içinde barındırmıştır. Ancak Roma, Yunan kültür mirasını benimsemekten de kaçınmamıştır ve bu fethettiği yerlerde uyguladığı, 'asimile ederken asimile olmak' olarak özetlenebilecek ilkesine uygundur. Nitekim Roma, Büyük İskender'in Greko-Makedon İmparatorluğu'ndan geride kalan Helenistik kolonileri bünyesine katarken de aynı ilkeyi uygulamıştır.

Helenistik kolonilerde de sürdürülen Antik Yunan sanat geleneğinde iki eğilim olmuştur: Natüralizm ve İdealizm. Antik Roma'da ise, hükümdar portrelerinde bir ölçüde idealizasyon uygulansa da genelde natüralizm tercih edilmiştir. Antik Roma, sanatın propaganda gücünden en iyi faydalanan uygarlıklardan biri olmuştur. MÖ 31'de Octavian'ın son Helenistik koloniyi de ele geçirmesiyle ulaştığı alanın genişliği sonra daha da artmış olup; Roma'nın propagandaya duyduğu ihtiyacı açıklamaktadır (Şekil 2.155).



Şekil 2.155. Ottaviano (Octavian) hükümündeki Roma İmparatorluğu'nun alanı⁷³⁶
(Sarı bölgeler MÖ 31'de Roma'ya ait, yeşil bölgeler koyudan açığa sırasıyla MÖ 31-19, MÖ 19-9 ve MÖ 9-6 arasında ele geçirilen; pembe bölgeler bağımlı durumdaki yerleri; kırmızı noktalar ise MÖ 6 itibariyle lejyoner kalelerinin yerleşimlerini göstermektedir)

⁷³⁶http://en.wikipedia.org/wiki/Roman_province#mediaviewer/File:Augusto_30aC_6dC_55%25CS_jpg.JPG; eseri oluşturan: Cristiano64.

Octavian (MÖ 63-MS 14), “Augustus” adıyla da bilinir ve ilk Roma İmparatoru kabul edilir.⁷³⁷ İmparatorluğu ulaştırdığı genişlik ve etkinlikle, “Pax Romana” olarak bilinen, yaklaşık iki yüz yıllık göreceli barış ve refah dönemini başlatmıştır. Kendisini, daha sonra sunulacak olan Büyük İskender imgelerini andırırçasına, etkileyici biçimde tasvir eden sikkeler (Şekil 2.156) Roma’nın egemen olduğu kültürlerden yararlanmaktaki becerisine örnektir.



Şekil 2.156. “Octavian’ın altın aureusu”⁷³⁸

Altın; 1,8 cm; MÖ 28; muhtemelen Anadolu’da basılmış; British Museum, Londra

Antik Roma, portrenin propaganda değerini belki de en iyi gören ve kullanan antik uygarlıktır. Resim, heykel, sikke, madalyon ve fresk gibi pek çok malzemeyle yapılan yönetici imgeleri, onların fiziksel ve ruhani gücünü imparatorluğun en uç köşelerine kadar her yerde ‘var’ kılmıştır. Dahası, Octavian için basılmış sikke, imgelerin sadece zaptedilen yeni yerleri hedef almadığını; merkezi olan Roma kentini de etkilemeyi amaçladığını göstermektedir. Arkasındaki Latince yazı, (“LEGES ET IVRA P[OPVLO] R[OMANO] RESTITVIT”) “Roma halkına kanunları ve haklarını geri kazandırdı” anlamına gelmektedir.⁷³⁸ Sikke büyük olasılıkla Anadolu’da basılmış olsa da, İmparatorluk içinde dolaşıp Roma’ya ulaşmış veya ilk kalıbı Roma’da yapılmış olabilir. Ne olursa olsun, mutlak otorite olduğu halde, Octavian’ın temsiline, onu cumhuriyete bağlı gösterecek şekilde tasarlandığı açıktır ve mesajının hedef kitlesi, tüm Roma vatandaşları olmuş olmalıdır.

⁷³⁷ Anthony EVERITT, **Augustus**; <http://en.wikipedia.org/wiki/Augustus>.

⁷³⁸ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=k138466.jpg&retpage=17348

Octavian'ın cumhuriyete bağlılığının vurgulanması, otoritesini daha saygın kılmayı amaçlayan bir propaganda yaklaşımıdır. Paul Zoch, Octavian'ın yönetimini şöyle özetlemiştir⁷³⁹: { ...Avrupa ve Akdeniz dünyasına gördüğü en uzun barış ve refah dönemini getirecek olan yönetim sistemini... yarattı. O dönem sona erdikten sonra, öylesi bir istikrar II. Dünya savaşı sonuna kadar bir daha olmadı... MÖ 27'de cumhuriyeti restore ettikten sonra, Octavian, "ilahî, kutsal, muhterem" anlamına gelen onursal *augustus* ünvanıyla onurlandırıldı... Daha sonra... yasalara uymaktan muaf tutuldu... Octavian... kendisine *princeps* ["birinci vatandaş"] dedi.} Octavian böylece görünürde Cumhuriyet olan Roma'nın mutlak otoritesi olmuştur.⁷⁴⁰ Nitekim; "İlahî Augustus'un Başarıları" olarak bilinen yazısında "...iç savaşları söndürdükten sonra... cumhuriyeti... Roma senatosu ve halkının hükmüne transfer ettim. Bu hizmetim için... Augustus olarak adlandırıldım. Bu zamandan sonra... etki bakımından herkesi geçtim" demiştir. Yazısının en korunmuş örneği, ölümünden sonra bugünkü Ankara yakınlarında kurulan Augustus Tapınağı'nın duvarlarındadır.⁷⁴¹ (Şekil 2.157) Yazısı ile Octavian, ölmüş olsa bile Anadolu'daki Roma tebaasına İmparatorluğun saygıdeğer 'yüz'ü olarak sunulmuş; böylece Roma'nın güç ve otoritesi pekiştirilmek istenmiştir. Kısaca, Octavian'ın yazılı 'portre'si, tıpkı sikkelerdeki imgesi gibi, İmparatorluğun 'portre'si görevini görmüştür. Zaten, Roma için fonksiyon veya estetik asla tek amaç olmamıştır. Her Roma eseri, Roma'nın üstünlük ve gücünü kabul ettirmeyi hedeflemiştir.⁷⁴² "Monumentum Ancyranum" olarak bilinen tapınağı duyuran ise, Kanuni zamanında elçi olarak gelen Ogier Ghiselin de Busbecq olmuştur.⁷⁴³ O sırada veya öncesinde Anadolu'da arkeolojik kazı yapılmadığı için, Kanuni'nin büyük dedesi Fatih de Augustus Tapınağı gibi Roma kalıntılarını görmüş olabilir. Roma tarihini incelediği bilindiği için⁷⁴⁴ Roma eserlerine de ilgi göstermiş olması çok mümkündür.

⁷³⁹ Paul A. ZOCH, **Ancient Rome**, 227-228.

⁷⁴⁰ Carlos F. NONEÑA, **Imperial Ideals in the Roman West**, 8, 101-178.

⁷⁴¹ AUGUSTUS, **Res Gestae Divi Augusti** (Achievements of the Divine Augusti), 1, 36-37.

⁷⁴² Adam HART- DAVIS, **History**, 117; Paul ZANKER, **Roman Art**, 48-119;

William L. MacDONALD, **The Architecture of the Roman Empire**.

⁷⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Monumentum_Ancyranum

⁷⁴⁴ Bkz (131) FREELY, loc. 309.



Şekil 2.157. Ankara Tapınağı⁷⁴⁵
ve duvarlarındaki “Res Gestae Divi Augusti” (“İlahi Augustus’un Başarıları”) yazısı⁷⁴⁶
(Alttağı fotoğraf, John Henry Haynes tarafından 1884’de çekilmiş olup,
tarafımdan Photoshop programıyla renklendirilmiştir).

⁷⁴⁵ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/e/ea/Monumentum_ancyranum.JPG

⁷⁴⁶ <http://www.cornucopia.net/blog/the-emperor-augustus/>

Antik Roma, zaptettiği yerlerin önceki sahiplerinin kültürel mirasını devralmış; en fazla da Antik Yunan uygarlığından etkilenmiş ama taklitle yetinmemiştir.⁷⁴⁷ Nitekim, Eve d’Ambra “Roma sanatı... bir Helenizm filizi olarak [görülmalıdır]” demiştir. D’Ambra’nın en ilginç yorumu ise, Roma sanatının, Romalıların kendilerini nasıl gördükleriyle ilgisine işaret eden sözlerinde saklıdır: {Romalıların kendileri, tembel ve şımartılmış yabancıların zaman geçirme aracı olarak aşağılanan güzel sanatları küçümseyen... işadama zihniyetli bürokrat veya soğukkanlı asker klişelerini yaymaktan sorumluydu. Roma’nın kuruluşunu anlatan epikte, kahraman Aeneas’a ölü babası öteki dünyada bir yurttaşlık dersi verir: “Başkaları, figürlerini daha nazik biçimde bronza döker ve mermerden daha canlı-gibi-görünen portreler ortaya çıkarır... Romalı, kuvvetinle dünyanın halklarını yönetmeyi hatırla – çünkü senin sanatların şunlar olacaktır: bastırmak, kanun hükmünü kabul ettirmek, fethedileni esirgemek, mağrur olanı savaşarak indirmek. Virgil, *Aeneid*, 6.1145-47, 1151-54.”}⁷⁴⁸ Eve D’Ambra, Virgil’in adeta Roma’nın İmparatorluk manifestosu olan “Aeneid” eserinden yaptığı alıntıyı hangi çeviriden aldığını belirtmemiştir; zarif çeviri kendisine ait olabilir. John Dryden’in Aeneid çevirisi ise çok daha sert ifadeler içermektedir.⁷⁴⁹

“Bırak başkaları daha iyi biçimlendirsen akan kitlelerini madenin,
 Ve bilgilendirsin nefes alan alaşımı,
 Ve tene yumuşatsın mermer bir yüzü;
 Baroda daha iyi savunma yapsın; tarif etsin gökyüzünü
 Ve yıldızların ne zaman indiğini ve ne zaman yükseldiğini.
 Ama Roma, senindir sadece, korkunç tesirle,
 İnsanlığı yönetmek ve dünyayı itaat ettirmek,
 Kendi görkemli yönteminle barış ve savaş dağıtmak;
 Gururluyu evcilleştirmek, köleyi serbestleştirmek:
 Bunlardır imparatorluk sanatları ve sana layıktır”

⁷⁴⁷ M. Le GLAY et al, *A History of Rome*, 68-72; Bkz (740) NONEÑA, 45.

⁷⁴⁸ Eve d’AMBRA, *Roman Art*, 9-10. (d’Ambra, Virgil alıntısı için hangi çeviriyi kullandığını belirtmemiştir; yakın bir çeviri için Bkz: (734) VIRGİL, *Aeneid*, David West çevirisi, 138.)

⁷⁴⁹ <http://classics.mit.edu/Virgil/aeneid.6.vi.html>; Türkçe çeviri tarafıma aittir.

Dünyaya hükmetmeyi, kaderleri olmaktan ötede; görevleri ve hakları olarak gören Roma yöneticilerinin sanattan da yönetim ve propaganda silahı olarak yararlanmak istemesini anlamak zor değildir. Roma ileri gelenleri için sanat eserleri, sahip olduklarına inandıkları ya da başkalarını inandırmak istedikleri üstün vasıflar ile; dünyada ve tarihte ulaştıklarına veya ulaşacaklarına inandıkları konumu anlatan birer araç olmuştur. Eserlerine, günümüzün kitle iletişim araçlarıyla aynı görevi görmüş olan, çok etkin reklam ve propaganda unsurları olarak bakılabilir. Roma sanatının temel amacı, gücün reklamı olmuş ve bu özelliğiyle, doğadakinden daha da mükemmeli özleyerek idealize formlara yönelen Yunan sanatından ayrılmıştır.

Roma için esas olan, hedef kitleye iletilecek mesaj olmuş; mesaj neyi gerektiriyorsa, form ona uydurulmuştur. Bu nedenle Roma sanatında genel olarak güzellikten çok, ifadeye; zerafetten çok; kuvvet, dayanıklılık ve iktidarın anlatılmasına önem verilmiştir. Aynı anlayışın portrelerdeki yansımaları, özellikle erkek yöneticilerin gerektiğinde yaşlı ve çirkin olarak gösterilmesi şeklinde olmuştur. Bu konuda çok çarpıcı bir örnek, İmparator Trebonianus Gallus'un heykelidir. Roma'nın en kısa hüküm süren imparatorlarından olan Gallus, kendi ordusu tarafından öldürülmüştür.⁷⁵⁰ Başarısız iktidarına rağmen, yaşarken yapılan heykeli, sadece gerçek hayattakinden daha büyük değil, çıplak betimlenmiş olmasıyla da bir iktidar beyanı gibidir. (Şekil 2.158) Yine de, Gallus kendisini nasıl empoze etmek istemiş olursa olsun, eseri yapan sanatçı, kafasını orantısız biçimde küçük göstererek modelinin gerçek kişiliğine dair ipucu vermek istemiş gibidir! Gallus'u deviren Aemilianus'un iktidarı ise daha da kısa sürmüştü; o da kendi askerleri tarafından öldürülmüştür.⁷⁵¹ Ancak Gallus'la mücadelesi sırasında sikke bastıran Aemilianus'un da kendisini dev aynasında gördüğü, abartılı taçlarla betimlenmiş olmasından anlaşılmaktadır. (Şekil 2.159) Böylece bu portrelerde de imgenin, gerçeği değil; izleyicinin algılaması isteneni anlattığı; kişinin değil, hayalindeki iktidarın 'portre'si olduğu görülmektedir

⁷⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Trebonianus_Gallus

⁷⁵¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Aemilianus>; Patricia SOUTHERN, **The Roman Empire**, 236.



Şekil 2.158. İmparator Trebonianus Gallus'un heykeli⁷⁵² (sağda detay sunulmuştur)
Bronz; 241.3 cm; MS 251-253; keşfedildiği yer? Met Museum, New York



Şekil 2.159. İmparator Aemilianus için basılmış sikke⁷⁵³
Madeni ve boyutları belirtilmemiş, MÖ 253, İzmir Arkeoloji Müzesi

Antik dünyada sikkelerin bu kadar önemsenmesine gelince... Hem ticaret için, üstelik bazen daha değerli nesnelere yerine kullanılmaları zorunlu kılınanak şişirilen değerleriyle gizli bir haraç aracı gibi kullanılmışlar; hem de kolay taşınan itibar simgeleri olarak adlarını taşıdıkları kişilerin etki alanını genişletmişlerdir. Roma paralarının geniş yayılım alanı, Alberto Angela'nın bir Roma sikkesinin yolculuğuna dair büyüleyici öyküsüne esin oluşturmuştur.⁷⁵⁴

⁷⁵² <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/247117>

⁷⁵³ Foto: Jona Lendering; <http://www.livius.org/pictures/a/roman-emperors/aemilianus-coin/>

⁷⁵⁴ Alberto ANGELA, **The Reach of Rome.**

Antik Yunan ve Roma sanatlarına dair, en iyi kıyaslamalı analizlerden biri John Beckwith'e ait olup, alıntılanmaya değerdir: "Yunanlıların derdi, en idealize ve kalıcı formunda evrensel tipin yaratılmasıydı... Kişisel referanslar belli belirsiz[di]... Romalılar [ise] ne evrensel ne de ideal olanı hedefledi. Onların sanatı, geçici olan bir tarihi olay veya durumu vurgulayan, dinsel ve politik bir propaganda sistemi oldu."⁷⁵⁵

Yunan ve Roma uygarlıklarının aynı görsel motifi nasıl kullandığı kıyaslanınca Beckwith'in altını çizdiği farklılığı izlemek kolaylaşmaktadır. Örneğin, İmparator Trebonianus Gallus'un Şekil 2.159'da fotoğrafı sunulan heykelinin, Lysippus tarafından yapılan Büyük İskender heykelini örnek aldığı sanılmaktadır. Orijinali kaybolmuş olan Lysippus'un heykeli ise antik metinlerde anlatılmış olup, kopyaları ve benzerleriyle tanınmıştır. Getty Müzesi'nde de bir kopyası vardır: İskender çıplaktır, ağırlığını daha çok bir bacağına yüklemiş, sağ kolu mızrak tutmak üzere kalkmıştır. (Şekil 2.160)



Şekil 2.160. Büyük İskender Heykelciği⁷⁵⁶
Mermer; MÖ 2. yüzyıl; 31.5 x 10.7 x 7 cm; Anadolu'da yapılmış; Getty Museum, LA

⁷⁵⁵ Bkz (167) BECKWITH, 1.

⁷⁵⁶ <http://www.getty.edu/museum/media/images/web/download/00811801.jpg>
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/7027/unknown-maker-statuettes-of-alexander-the-great-east-greek-2nd-century-bc/>

Gallus'un heykeli, duruşu ve şimdi kaybolmuş olsa da geçmişte tuttuğu anlaşılan mızrakla, Büyük İskender'in heykelini andırmaktadır. Ancak benzerlik neredeyse bu kadardır... Büyük İskender heykelinin gençlik, güzellik, sağlık ve zerafetin 'portre'si olmasına karşılık; Gallus heykeli, kaba yüz hatları olan, çirkin, göbek salmaya başlamış, orta yaşlı bir erkeğin tasviridir. Büyük İskender heykeli, gençlik ve güzelliğin; John Beckwith'in deyişiyle, "idealize ve kalıcı formunda evrensel tip" olarak tasarlanmasıyla meydana getirilmiş ideal bir İmparator imgesidir. Gallus heykeli ise, estetik olarak daha az çekicidir; ancak gerçek bir insana daha fazla benzer oluşuyla daha vurucu bir beyan; yine Beckwith'in sözleriyle, "geçici" bir insanı vurgulayan, "dinsel ve politik bir propaganda" örneğidir. Gallus'un heykeli, Roma için karakteristik sayılan 'realist portre' olma özelliği taşır.

Paul Zanker, uluslararası alanda rekabet edebilmek için Roma'nın Yunan kültürünü benimsemek zorunda olduğunu, ancak aldığı unsurları kendine özgü hale getirdiğini; örneğin Klasik Yunan döneminin ideal özellikleri yerine duygusal ifadelerin ve/veya gözlenen tüm ayrıntıların betimlendiği, sırasıyla, 'ekspresif' ve 'realist' portre geleneklerinin oluştuğunu vurgulamıştır. Zanker, realist portrelerin, ölüm anında yüzden kalıp alınarak yapılan ve ataları hatırlayıp, saymak amacıyla evlere asılan ölü maskeleri geleneğinden köken aldığını açıklamıştır. Artan refaha paralel olarak, azat edilmiş köleler dahil olmak üzere toplumun pek çok kesiminden kişinin portre yaptırmaya ilgi duyduğunu; "kendi yüzüyle gurur" duymanın, mezarlara da portre yapılmasına yol açtığını; rekabetçi yöneticilerin artık Antik Yunan'ın ideal kalıplarıyla değil, kendi özgün görünüşleriyle bilinmek ve hatırlanmak istediklerini belirtmiştir.⁷⁵⁷ Peter Stewart ise, "Sanat... statünün basit bir yansıması değil, statü-yaratılması sürecinin bir ögesi"⁷⁵⁸ diyerek; Antik Roma'da sanatın; bireylerin ve kurumların sadece gözle değil, zihinle de kavranan; duygu ve düşüncelerle tepki verilen 'portre'lerini oluşturmak suretiyle, toplumdaki statülerine katkıda bulunduğunu anlatmıştır.

⁷⁵⁷ Bkz (742) ZANKER, 60-66.

⁷⁵⁸ Peter STEWART, **The Social History of Roman Art**, 68.

Nitekim Roma'da imparatorluk döneminde İmparatorları tanrısal statüye yükseltmek için sanattan yararlanılmıştır. İmparatorlar da Roma tanrıları arasında sayılır olmuş; iktidarda olanın ve atalarının imgelerine özel bir saygı gösterilmiş ve bazılarına Hıristiyanlığın kabulüne dek tapınılmıştır. Bu, her zaman kişilerin isteğiyle de olmamıştır. Mesela ilk imparator olan Octavian, kutsallaştırılması fikrine sıcak bakmamış ama ölümünden sonra adına tapınaklar dikilmiştir. İmparatorluk idealleriyle özdeşleştirilen kişiye duyulan derin bağlılığın, devlete duyulan bağlılığa dönüşmesi umulmuştur. Asıl hedef; yönetilenlerin, İmparatora duydukları saygı sayesinde, devlet otoritesine de saygılı olan yurttaşlar halinde gelmelerini sağlamak olmuştur.

Ancak, Roma'da portrelerin büyük kısmı, tapınılmak için değil; tanınmak ve hatırlanmak için yaptırılmış görünmektedir. Farklı meslek mensuplarının portreleri yapılmış; hiciv ve/veya ibret amacıyla tipler oluşturulmuştur. Kadınlar da eş, anne, evlat ve hatta meslek ve/veya erk sahibi olarak tasvir edilmiştir. Roma'da idealizasyona en çok güçlü kadınların portrelerinde başvurulmuştur. Bu konuda ilginç iki örnek, imparatoriçeler Livia ve Claudia'dır. Livia; Roma'nın ilk imparatoru Octavian ile evlenmek için ilk kocasını bırakmış; sonra oğlu Tiberius'un imparator olabilmesi için rivayete göre Octavian dahil bütün rakiplerini öldürmüştü ancak oğlu ondan uzak durup ünvanlarını kaldırmıştır. Yıllar sonra torunu Claudius, Livia'nın itibarını iade etmiş; tanrıça olduğunu ilan etmiştir. Claudia ise, üvey kardeşi ve eşi İmparator Nero tarafından öldürtülmüştür.⁷⁵⁹ Ancak iki imparatoriçenin portreleri, hayatlarındaki entrika ve mücadeleler yerine, sükunet ve asalet ifade eden imgelerdir; temsilleri, aslında 'imparatoriçe' kavramının 'portre'leridir. (Şekil 2.161-2.163) Antik Roma ileri gelenlerinin portrelerinde izlenebilen idealizasyon, onlarda olması beklenen erdemlerin ifadesidir. Livia'nın halk tarafından sevilmediği bilinmektedir; bu nedenle çok sayıda idealize portresi gerekli bulunmuş olabilir. Livia'yı tanrıça ilan eden torunu ise kendi saygınlığını arttırmayı hedeflemiş görünmektedir.

⁷⁵⁹ Claudia GOLD, **Queen, Empress, Concubine**, 46-49.

Jacques Roergas de SERVIEZ, **The Roman Empresses**, 36-120, 305-342.

Livia'nın iki portresi arasındaki fark, bir kadının kutsallaştırılmasının görsel ifadeye etkisini izlemek için eşsiz bir fırsattır: Yaşarken İmparatoriçe olarak betimlenen Livia, biraz idealize olsa da çok dikkat çekmeyen bir kadındır; ölümünden sonra Tanrıça olarak kabul ettirmek istenen Livia ise adeta gerçekötesi, erişilmez bir güzellik ve saflık hayaline dönüştürülmüştür.



Şekil 2.161. İmparatoriçe Livia Drusilla'nın portresi (detay)⁷⁶⁰
Bazalt taşı; 32 cm; MÖ 31; keşfedildiği yer? Louvre Museum, Paris

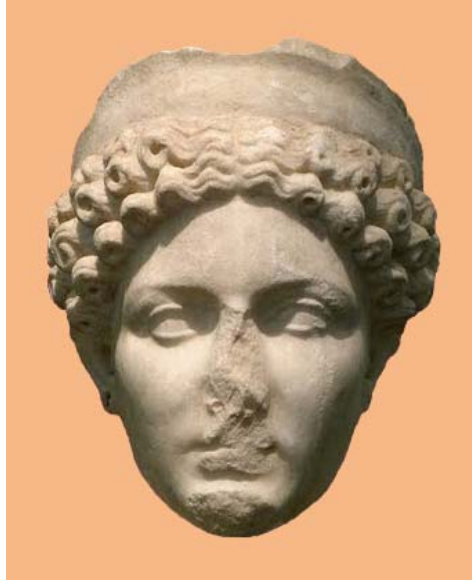


Şekil 2.162. İmparatoriçe Livia Drusilla'nın "Tanrıça Ceres" olarak portresi⁷⁶¹
Mermer; 32 cm; MS 30-55; keşfedildiği yer? British Museum, Londra

⁷⁶⁰http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Livia_Drusilla_Louvre_Ma1233.jpg
(Fotoğraf: Marie-Lan Nguyen)

⁷⁶¹<http://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/7751/empress-livia-as-the-goddess-ceres-roman>; © British Museum (arka plan Photoshop ile renklendirilmiştir)

İmparatoriçe Claudia'ya gelince, halk tarafından çok sevildiği ve Nero tarafından aldatılıp sürgüne gönderilmesinin büyük tepkiye yol açtığı bilinmektedir. Claudia'nın imgeleri, çoktan bitmiş bir evlilik bağının reklamı görevi görerek, halkı yatıştırmayı amaçlamış olmalıdır.



Şekil 2.163. İmparatoriçe Claudia Octavia⁷⁶²
Mermer büst; boyutları belirtilmemiş; MS 1. yüzyıl; Palazzo Massimo, Roma

Claudia'yı sürgüne göndermesine halkın gösterdiği tepkiden çekinen Nero, sürgün kararını kaldırdığını duyurmuş ya da öyle sanılmıştır. Susan Wood, bu haberle başlayan sevinç gösterilerinin isyana dönüştüğünü; Claudia taraftarlarının Nero'nun metresi Poppea'nın tasvirlerini harap ettiklerini; Claudia'nıninkileri ise çiçeklerle süsleyip omuzlarında taşıdıklarını Tacitus gibi tarihçilere dayandırarak aktarmış ve "Bu olay bir kez daha portrelerin, politik simgeler ve silahlar olarak, hem resmi propaganda çizgisinin hizmeti [içindeki], hem de bazen muhalefeti içindeki hayati önemini dramatize etmektedir" sözleriyle yorumlamıştır. Wood, halk isyanı üzerine Claudia'dan tamamen kurtulması gerektiğine ikna olan Nero'nun ilk eşini zina ve ülkesine ihanetle suçlayarak öldürttüğünü de aktarmıştır.⁷⁶³

⁷⁶²<https://resources.oncourse.iu.edu/access/content/user/leach/www/2003/octavianeronis1.jpg> (arka plana tarafımdan Photoshop uygulanmıştır)

⁷⁶³ Susan E. WOOD, **Imperial Women**, 253-272, alıntı için Bkz. 271.

Nero tarafından “hostis” (“düşman”) olarak ilan edildikten sonra Claudia’nın portrelerinin çoğunun yok edildiği sanılmaktadır.⁷⁶⁴ Kalanlar ise, kendisinden çok, İmparatoriçe idealinin imgeleridir. Bu nedenle Claudia ve Livia’nın idealize portreleri sanki aynı kişiyi betimler gibidir...

Antik Roma’da portrelerin önemi, gözden düşenlerin tasvirlerinin akıbetinden de anlaşılmaktadır. İtibarı kaybolanlar, resmen “düşman” ilan edilebilir ve tüm izleri silinebilirdi... “Anısının lanetlenmesi” anlamına gelen “damnatio memoriae” kararı çıkanların imgeleri, kamusal alanlardan kaldırılabilir, başka birinin tasviri için kullanılabilir veya yok edilebilirdi.⁷⁶⁵ Nero, “Damnatio memoriae” kararı alınanlardandır. Eşleri ve annesi dahil pek çok kişiyi öldürmüştü; başarısızlığı kadar zulmü ve hadım ettirdiği bir oğlanla evlenmesi gibi sapkınlıklarıyla bezdirdiği Roma’da sarayına yer açmak için yangın çıkarttırdıktan sonra Hıristiyanları suçlayıp katlettirmiş; sonunda alaşağı edileceğini duyunca intihar etmiştir. Ölümünden sonra neredeyse tüm tasvirleri zedelenmiş veya yok edilmiş; örneğin bir heykeli İmparator Vespasian’ın tasvirine dönüştürülmüştür⁷⁶⁶. Anısı resmen lanetlenen diğer imparatorlardan Macrinus’un büstü, harap edilmiş⁷⁶⁷; Domitian’ın yüzü ise adına basılan paralardan tamamen silinmiştir⁷⁶⁸ (Şekil 2.164-2.166)

Böylece, Antik Roma’da toplum önderleri ve yakınlarının portrelerinde karşılaşılan yaklaşımların hepsinin; gerek realist, ekspresif veya idealize özellikteki olumlu imgelerin, gerekse aşağılayıcı, kötüleyici, ölenin “anı”sını silip “lanet”lemeyi amaçlayan olumsuz imgelerin, otoritelerin duyurmak istedikleri fikirlerin aynası olduğu anlaşılmaktadır. Kısaca, yöneticiler ve yakınlarının portreleri, Susan Wood’un da vurguladığı gibi, birer “politik simge ve silah”⁷⁶⁹ olarak, o sırada geçerli olan resmi ideolojinin propagandası için kullanılmıştır.

⁷⁶⁴ <http://www.rome101.com/portraiture/claudiaoctavia/>

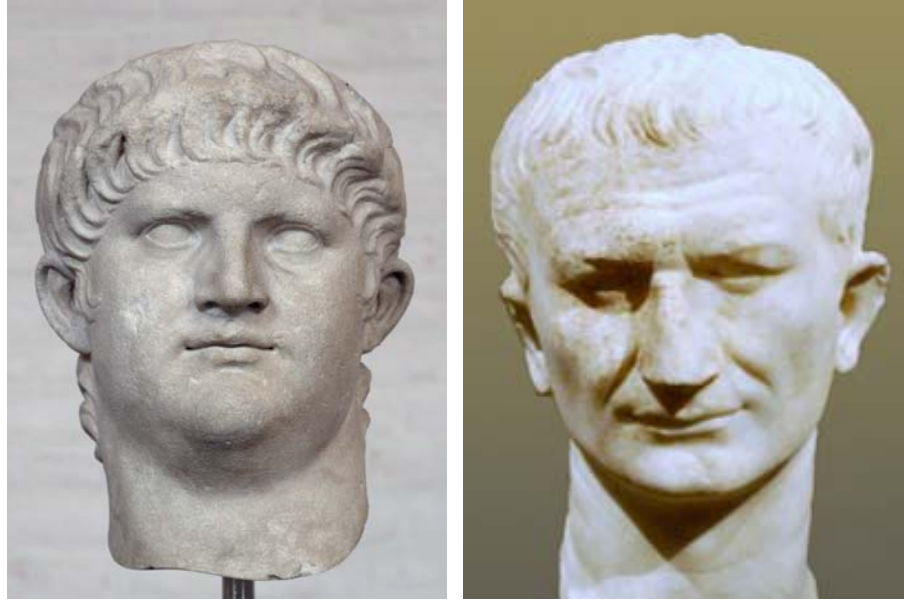
⁷⁶⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Damnatio_memoriae

⁷⁶⁶ Eric VARNER, **Mutilation and Transformation**, 10-11, 46-55.

⁷⁶⁷ Eric VARNER, **The Archaeology of Violence**, 124.

⁷⁶⁸ Bkz (766) VARNER, 111-135, özellikle 115.

⁷⁶⁹ Bkz (763) WOOD, 271.



Şekil 2.164. İmparator Nero ve Vespasian'ı betimleyen heykellerin başları
Solda: İmparator Nero; mermer, yaklaşık 2.4 m'lik heykele ait olduğu sanılan, 52 cm yükseklikte baş; MS 1. yüzyıl; keşfedildiği yer belirtilmemiş; Glyptothek, Münih.⁷⁷⁰
Sağda: İmparator Vespasian'ın, Nero'ya ait bir heykelin bozulmasıyla yapılan başı; Mermer; 40 cm yükseklikte; İtalya'da bulunmuş; Cleveland Museum of Art, Ohio.⁷⁷¹



Şekil 2.165. İmparator Macrinus'u betimleyen, kasıtlı olarak harap edilmiş heykel başı⁷⁷²
 Mermer; 26 cm yükseklikte; MS 3. yüzyıl; Roma'da satılmış; Harvard Art Museums, Boston

⁷⁷⁰ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Nero_Glyptothek_Munich_321.jpg

⁷⁷¹ Foto: Jeff Hart, 2011; <http://www.mygola.com/cleveland-museum-of-art-p14313/images>; Bilgi için: <http://www.clevelandart.org/art/1929.998>.

⁷⁷² <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/291724>



Şekil 2.166. İmparator Domitian adına bastırılmış sikkeler

Solda: Domitian ve karısı Domitia'nın tasvirleri olan bir sikkenin ön yüzü⁷⁷³

Sağda: Soldakinin benzeri, ancak Domitian'ın tasvir ve adının silindiği bir sikkenin ön yüzü⁷⁷⁴

Antik Roma'da yöneticiler ve yakınlarının portrelerinde yapıldığı düşünülen; propaganda amaçlı, olumlu veya olumsuz değişikliklere karşılık; halktan kişilere ait portreler, sade görünümüleriyle ilk bakışta daha gerçekçi betimlemeler olduklarını düşündürürler. Ancak dikkatle bakıldığında, onlarda da gerçeği birebir aktarmanın amaçlanmadığı ve çeşitli somut ve soyut 'süsleme'ler içerdikleri fark edilebilir. Bu duruma Terentius Neo ve eşinin resmi örnektir (Şekil 2.167). Terentius Neo'nun Pompeii'deki evindeki freskte yer alan ikili portre, pek çok açık ve gizli mesajla yüklüdür. İlk anda göze çarpan; genç, sağlıklı, refah içinde ve birbirlerine yakın duruşlarından anlaşıldığı kadarıyla, mutlu bir çifttir. Terentius, "toga" adı verilen ve MS 2. yüzyıldan itibaren yalnızca özgür doğmuş erkek Roma vatandaşlarının kullanmasına izin verilen beyaz giysiyi giymiştir; elinde, "rotulus" adı verilen yazı rulosu vardır. Eşinin özenle toplanmış saçları, mücevherleri ve kırmızı giysisi, dönemin modasını yansıtmakta; "stylus" adı verilen bir yazı aleti ve bir yazı tableti tutmaktadır. Bu resim, evin "atrium" adı verilen girişteki ana açık avlusunun karşı duvarında, herkesin kolayca göreceği şekilde asılmıştır.⁷⁷⁵

⁷⁷³<http://www.coinproject.com/siteimages/300095-434-RPC%20II%201022%20Domitianus%20-%20Domitia.jpg>

⁷⁷⁴<http://numismattersuk.blogspot.com.tr/>

⁷⁷⁵http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/thematic-views/image-gallery/RA106?searchterm=terentius%20neo&set_language=en

"Toga", "rotulus", "stylus" ve "atrium" kelimelerinin anlamları için Bkz: Wikipedia.



Şekil 2.167. Terentius Neo ve eşinin resmi⁷⁷⁶
Fresk; MS 1. yüzyıl; Pompeii'de bulunmuş; Museo Archeologico Nazionale, Napoli

Çiftin ikili portresinde saklı anlamları kavrayabilmek için onlarla birlikte betimlenen nesnelere de bakmak gerekir. Kathleen Whitley'nin açıkladığı üzere, tek taraflarında yazının olduğu papirüs veya deri ruloları, Antik Yunan ve Roma dünyası boyunca kitabın başlıca formu olmuştur. Yazılar önce siyah mum ya da gesso ile kaplı tahtalardan oluşan tabletlere yazılmış; ancak son haline geldikten sonra çok pahalı olan papirüs ve deriye aktarılmıştır.⁷⁷⁷

Terentius Neo ve eşinin ellerindeki yazı gereçleri ve yazı, karı kocanın eğitilmiş olduğunu; yazı, kitap ve bilgiye değer verdiğini vurgulamaktadır. Ancak eşinin taslaklarını hazırladığı yazının, son ve en iyi halinin Terentius'un elinde olması; Antik Roma'da kadının statüsünün erkekten düşük olmasının yansıması olabilir. Ne de olsa değerli eşyayı tutan erkektir. Ancak resmi yapan sanatçı; çiftin tüm zengin, eğitilmiş ve soylu görünme çabalarına rağmen, endişeli olduklarını yansıtmayı başarmıştır; özellikle genç kadın, her an elindekiler ondan alınabilirmiş gibi bize bakmaktadır. Neden?

⁷⁷⁶http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terentius_Neo_and_wife_MAN_Napoli_Inv9058_n01.jpg

⁷⁷⁷Kathleen P. WHITLEY, **The Gilded Page**, 29-30.

Araştırmalar, Terentius Neo'nun bir fırıncı olduğunu ortaya çıkarmıştır; freskin halen bulunduğu Napoli Müzesi'nin verdiği bilgilere göre, "Bütün süslemelere rağmen, çiftin sanatçı tarafından sadakatle aktarılan hatları, bu iki sonradan görmenin kırsal kökenini ele vermektedir..."⁷⁷⁸ Müzenin, "sonradan görme" anlamında kullandığı sözcük, "parvenus" olup, "kısa süre önce ya da aniden alışık olmadığı bir zenginlik ya da iktidar pozisyonuna yükselen ve henüz onunla ilişkili olan prestij, saygınlık ya da görgüyü kazanmamış olan" anlamını taşıyan "parvenu" sözcüğünün çoğuludur.⁷⁷⁹ Anlaşılmaktadır ki Neo (ki adı bile yeni olabilir, "Neo" ekine bakılırsa) ve eşi, zenginleşmiş; ancak saygı görebilmek için asil ve eğitilmiş görünmeye ihtiyaç duyup, 'öyleymiş gibi' gösterdikleri portreler yaptırmıştır. Esasen, 'Cumhuriyet' denilen dönemlerinde bile ve çağımıza dek etkileri süren yasal düzenlenmelerine rağmen, Antik Roma asla bir eşitler ülkesi olmamış; yasal haklar, toplumun en üst sınıfı olan özgür vatandaşlar için geçerli olmuştur.⁷⁸⁰

Antik Roma'da portre konusunu kapatmadan, Antik Yunan'a göre idealizasyon daha az tercih edilmiş görünse de, imgelerin gerçeği temsil derecesinin bilinmediği tekrar vurgulanmalıdır. İdealize görünmeyen imgelerde bile belirli yüz hatları ve ifadeleri ya da nesnelere özellikle betimlenmiş olabilir. Görünenin birebir taklidi olmasalar da; portreler, bireylerin gerçek ve hayali kimliklerini tanıtmış; çoğu kez olumlu bilinip, saygıyla hatırlanmaları; ancak bazen de lanetlenip, unutulmaları için kullanılmıştır. Özellikle iktidar sahipleri ve yakınlarının portreleri, varlıklarını duyurmakla kalmayıp; meşru kılan simgeleri, hatta bazen tapınılan özdeşleri olmuş; gözden düşenlerin imgelerine yapılan aşağılayıcı uygulamaların o kişilerin lanetlenip unutulmasını sağlayabileceğine inanılmıştır. Portreye yüklenen anlam ve görevlerin fazlalığı kadar, bireyselliğin gelişimi de Antik Roma'da portre sanatının yaygınlaşmasında rol oynamıştır. Bireye ve bireyin 'yüz'üne verilen değer, ancak Rönesans'ta yeniden aynı düzeye varacaktır...

⁷⁷⁸http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/thematic-views/image-gallery/RA106?searchterm=terentius%20neo&set_language=en

⁷⁷⁹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/parvenu>

⁷⁸⁰ Andrew M. RIGGSBY, **Roman Law and the Legal World of the Romans.**

Rönesans'ta bireyin haklarının talep edilmesi ve tanınmasındaki artış ve Antik kültüre duyulan hayranlık, genel olarak portrelere ilgiyi arttırmış; kısa sürede çok sayıda çoğaltılabilen madalyon portreler özellikle çekici bulunmuştur. Böylece sadece sanatta değil; Antik Roma'nın iyi bildiği bir anlayış olan, sanattan propaganda için yararlanmak konusunda da bir 'yeniden doğuş' yaşanmıştır. Genelde adını taşıdıkları bireyi antik kültüre atıflarla onurlandırmayı amaçlayan madalyon portreler, hümanist felsefenin taşınabilir işaretleri de olmuştur.⁷⁸¹

Adının, Antonio olduğunu ilkin George Hill'in açıkladığı⁷⁸² Pisanello; Rönesans madalyon portreciliğinin öncülerinden biri ve en büyük ustası kabul edilmektedir. Natüralizm ve sembolizmi birleştiren madalyonları, hem Orta Çağ şematizminden uzak oluşları hem de antik metinlerin bilinmesini gerektiren simgesel anlamları ile Rönesans aydınlarına hitap etmiş; sahiplerinin tanınmasını kolaylaştırmıştır. Pisa doğumlu olduğu için "Pisanello" olarak bilinen Antonio di Puccio Pisano, madalyonlarını "OPVS PISANI PICTORIS" ("Pisa'lı Ressamın İş'i") gibi ifadelerle imzalayarak, Rönesans'ın bir diğer gelişmesine; sanatçıların adsız zanaatkarlar olmaktan çıkıp, aydınlar olarak kabul edilmelerine de katkıda bulunmuştur.

Pisanello, Ferrara'daki Este ile Mantua'daki Gonzaga aileleri ve Napoli hükümdarı Alfonso için çalışmıştır. Genelde madalyonlarının ön tarafında sahibinin yüzünün karakteristik hatlarının kavranmasını sağlayan profil portresine; arkasında ise onunla ilgili simgeler ve işaretlere yer vermiştir.⁷⁸³ Örneğin Cecilia Gonzaga madalyonunda, iffet simgesi olan tek boynuzlu atın yanındaki çıplak genç kadın imgesi, sahibesinin masumiyetine; Lionello d'Este için hazırladığı bir başka madalyonda ise müzikle evcilleştirilen aslan, sahibinin ismine ve yaklaşan evliliğinde olması dilenen mutluluğa işaret etmektedir.⁷⁸⁴ (Şekil 2.168 - 2.169)

⁷⁸¹ Stephen K. SCHER, Ed., **Perspectives on the Renaissance Medal**.

⁷⁸² George F. HILL, "**New Light on Pisanello**", 288.

⁷⁸³ Luke SYSON – Dillian GORDON, **Pisanello: Painter to the Renaissance Court**.

⁷⁸⁴ Cornelius C. VERMEULE III, "**Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance Italy...**"



Şekil 2.168. Pisanello, “Cecilia Gonzaga” madalyonu ⁷⁸⁵
Bronz; 8.7 cm; 1447; National Gallery of Art, Washington



Şekil 2.169. Pisanello; bir diğer “Leonello d’Este” madalyonu ⁷⁸⁶
Bakır alaşım döküm; 10 cm; 1444 civarı; özel koleksiyon; yeri belirtilmemiş

Leonello d’Este, Pisanello’nun en önemli mesenlerinden biri olmuştur. George Hill, ikisi arasındaki bağlantının, daha 1435’de Pisanello’nun ona, hayranlık duyduğunu bildiği tarihi karakter Julius Caesar’ın temsilî portresini göndermesiyle başladığını belirtmiştir.⁷⁸⁷ Ancak Leonello’nun kendisinin portrelerinin çoğunu, Ferrara Markizi olduğu 1441’den sonra yaptığı sanılmaktadır. Pisanello, özellikle madalyon portreleri ile Leonello’nun hümanist bir hükümdar olarak tanınmasına katkıda bulunmuştur.

⁷⁸⁵ http://www.wga.hu/html_m/p/pisanell/2medals/cecilia.html

⁷⁸⁶ http://www.wga.hu/html_m/p/pisanell/2medals/leonel3.html

⁷⁸⁷ Bkz (721) HILL, 59-60.

Leonello d'Este ise, Rönesans portre madalyonlarının yapılmasına, kendi portrelerini ısmarlamak dışında da önemli bir katkıda bulunmuştur. Pisanello tarafından yapılan VIII. John Palaiologos madalyonu, Rönesans madalyon portreciliğinin başlangıcı kabul edilmektedir ve yapılmasında Leonello d'Este'nin de rol oynamış olması mümkün görülmektedir. Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyon portresi ise, tarihin pek sevdiği ironik oyunlarından biriyle, Fatih portrelerinin bir 'yüz'üdür. Bu ironi ve nasıl gelişmiş olabileceği daha sonra açıklanacaktır. Şimdi konu akışını bozmamak için, VIII. John Palaiologos ve Pisanello tarafından yapılan madalyon portresi üzerinde durulacaktır.

Ama önce bir hatırlatma: VIII. John Palaiologos, Bizans'ın sondan bir önceki imparatorudur. Son imparator olan XI. Constantine'in ağabeyidir. Ölüm yılı olan 1448'e kadar 23 yıl boyunca Bizans'ın hükümdarı olmuştur. En önemli eylemlerinden biri; her ne kadar umduğu sonucu sağlamamış olsa da, büyüyen Osmanlı tehdidine karşı Avrupalı güçlerin yardımını alabilmek için Papalığın ön şartı olan Yunan-Latin kiliseleri birleşmesini gerçekleştirmek üzere İtalya'ya gelmiş olmasıdır. Donald Nicol, 1430'da Selanik'in Osmanlılar tarafından alınması üzerine VIII. John'un Avrupalı güçlerin Bizans'ı Osmanlılara karşı destekleyebileceği umudunu duyduğunu belirtmiştir. VIII. John; Osmanlıların eline geçtiğinde artık Bizans'ın değil, Bizans tarafından 1423'de satıldığı için Venediklilerin mülkü olan Selanik'in kaybının başta Venedik olmak üzere Avrupalı Hristiyan kuvvetleri harekete geçirebileceğini ummuş olmalıdır. Nicol'a göre, VIII. John Constantinopolis'te birleşme görüşmeleri yapmak istemiş ancak bağlantı kurduğu Papa V. Martin ölünce yerine geçen Papa IV. Eugenius'u buna ikna edememiştir. Uzun süren fikir alışverişleri ve tereddütlerden sonra görüşmelerin 1438'de İtalya'da yapılması kararlaştırılmıştır. Bu olay, İtalyan liderler, özellikle de Papa tarafından kayda değer bir politik başarı olarak değerlendirilmiş ve çok önemsenmiştir.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ Donald M. NICOL, *The Last Centuries of Byzantium*, 339-368.

Papa'nın, Bizans İmparatoru VIII. John'un iki kilisenin arasındaki tarihi ayrılığa son vermek üzere İtalya'ya gelmesine büyük önem atfetmesinin temel nedeni, Papalık kurumunun ve belki de bizzat kendisinin varoluşunu sürdürebilmesi için yürüttüğü mücadelede ciddi bir kazanım olarak görmüş olmasıdır. Katolik kilise içinde 14. yüzyıldan itibaren başlayan ve kilisenin en üst otoritesinin Papa'dan ayrı ve hatta Papa'ya karşı bir din konseyi olması gerektiğini savunan "Conciliarism" ("konseycilik"), bir kilise reform hareketi olarak görülmektedir. Bu hareket, İtalya ve Roma'da birbirlerini reddeden iki rakip Papa'nın ortaya çıkmasına tepki olarak ortaya çıkmış ve 1431'de Basel kentinde bir konsey kurulmasıyla doruğa ulaşmıştır.⁷⁸⁹ Katolik kilise içindeki bu zıtlama sürerken, Papa IV. Eugenius, Bizans İmparatoru'nu Katolik-Ortodoks kiliselerini birleştirmek üzere İtalya'ya gelmeye razı edebilmesini, Katolik kilise adına söz söylemeye yetkili olan otorite sayıldığını göstererek gücünü pekiştiren bir hamle olarak görmüş olmalıdır. Bizans İmparatoru VIII. John'un da; gerek Bizans'ın, gerekse iç savaş tehlikesinin gölgesinden neredeyse hiç kurtulmayan Bizans'ta kendi varlığının devamını sağlayacak bir güç hamlesi yapmak istemiş olması mümkündür. Nitekim, Paul Valliere, "...Yunan kilisesinin, Bizans İmparatoru ve Constantinopolis Patriği dahil, en üst düzey liderleri, Doğu ve Batı kiliselerinin yeniden birleşmesini görüşmeye ilgi işareti verince, [Papa], makamının gücünü sergilemek için bir fırsat buldu. İki tarafta da bu girizgah evrensel idealizmden hayat bulmamıştı. Yunanlıların ilgisi jeopolitik [kaygılarla] yönlendirilmişti... Eugenius ise Yunan bağlantısını Konseyci hasımlarına darbe vurmak için kullanabileceği bir silah olarak gördü" diyerek, karşılıklı çıkar hesaplarına dikkat çekmiştir. Valliere'in aktardığına göre, Papa IV. Eugenius, umduğuna ulaşmış; önce Basel'e yaptığı çağrıya cevaben kimi Konsey üyelerinin İtalya'daki kiliseler birleşimi görüşmelerine katılmak için gelmesiyle Konsey'in fire vermesini sağlamış; sonra 1439'da birleşme kararının alınmasına öncülük ederek saygınlık ve gücünü pekiştirmiştir.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Francis OAKLEY, **The Conciliarist Tradition.**

⁷⁹⁰ Paul VALLIERE, **Conciliarism**, alıntı için Bkz 147.

Kiliseler birleşmesi için Bizans ve Papalık arasında İtalya'da yapılan müzakereler, 1438'de Ferrara Konseyi olarak bilinen toplanma ile başlamış; Paul Valliere'nin sözleriyle "kilise teorisi ve teolojik kılı kırk yarmanın gerçekdışılığı içinde uzun ve bıktırıcı bir idman" haline gelmiştir. Ertesi yıl, Ferrara'daki veba salgını gerekçe gösterilerek; ancak muhtemelen daha çok, 700 civarında kişiden oluşan Bizans heyetinin ağırılanmasının artık Papalık olanaklarını zorlar hale gelmesinin etkisiyle; görüşmeler, zengin Medici ailesinin desteğiyle devam etmek üzere Floransa'ya alınmıştır. Böylece 1438 Ferrara Konseyi'ni, 1439 Floransa Konseyi izlemiş ve nihayet 6 Temmuz 1439'da iki kilisenin anlaşmaya vardığı resmen duyurulmuştur. Bu süreç, VIII. John Palaiologos'un iki yılı aşkın süreyle ülkesinden uzak kalmasını gerektirmiştir. Valliere, Kasım 1437'de Constantinopolis'ten ayrılan John'un, Mart 1438'de Venedik'e varabildiğini; Doge dahil Venedik'in önde gelenleri tarafından törenle karşılanıp ağırlandığını; ardından Ferrara'ya geçtiğini; Floransa'daki görüşmeler sonlandıktan sonra yine Venedik'e dönüp, İtalya'dan ayrıldığını ve ancak Şubat 1440'da Constantinopolis'e dönebildiğini açıklamıştır.⁷⁹¹ Sondan bir önceki Bizans İmparatoru VIII. John'un; Venedik, Ferrara ve Floransa kent devletlerinde uzun süre kalması işte böyle gerçekleşmiştir. Bu, pek çok İtalyan sanatçı tarafından değişik malzeme ve yöntemlerle portresinin yapılmasına yol açacak ve tuhaf bir şekilde kaderini, Fatih'in kaderi ile kesiştirecektir...

İtalya'da olduğu sırada VIII. John Palaiologos'u betimleyen sanatçılardan biri olan Pisanello'nun yaptığı madalyon portre, Rönesans madalyon portreciliğinin karakterini oluşturmakla kalmamış; pek çok başka portre için bir kalıp görevi görerek de çok etkili olmuştur. Üstelik Pisanello'nun VIII. John imgesi; sadece sondan bir önceki Bizans imparatorunun başka portreleri için değil; Bizans'ın sonunu getirecek olan ilk Osmanlı İmparatoru Fatih'in portreleri için de kalıp olarak kullanılmıştır! Şekil 2.170'de Pisanello'nun VIII. John madalyonu sunulmuştur.

⁷⁹¹ Bkz (790) VALLIERE, 355-359, alıntı için Bkz 355.

Pisanello'nun Şekil 2.170'de örneği gösterilen VIII. John Palaiologos madalyon portresinin ön yüzünde, sağa doğru bakan imparatorun profili yer almaktadır. Bizans İmparatoru, daha önce Leonello d'Este madalyonunda da izlediğimiz gibi, Leonardo da Vinci'nin ideal yüz oranlarına uygun hatlarla betimlenmiştir. Dikkatle ileriye bakmakta; sağlıklı ve güçlü; henüz yaşlılık belirtisi olmayan; olgun ve kendinden emin bir erkek izlenimi uyandırmaktadır. Saçlarının özenle lüleler halinde biçimlendirilmiş olması ve sivri sakalı, kişisel bakımına özen gösterdiğini yansıtmakta; üst kısmı kilise yetkililerinin başlıklarını biraz andıran şekilde dar ve yüksek; alt kısmı öne doğru sivri bir şekilde uzanan özel bir başlık giymektedir. Madalyonun arka yüzünde ise; aynı başlık ve sivri sakal sayesinde yine VIII. John olarak tanımlanabilen bir erkek, iri bir at üstünde dik oturmaktadır; sağ elini, ilerideki, kuleye benzer yapının üzerinde yer alan haca doğru, dua ya da takdis edercesine kaldırmıştır. Ancak din, dindarlık ve dini liderlik ile ilgili bu göndermelere karşın; özellikle başlığı olmak üzere kıyafetinin özgün ayrıntıları, kılıç ve ok yayı ile atının özenli koşum ve donanımı resmedilerek, temsil edilen kişinin bir hükümdar ve asker de olduğu anlatılmıştır. Madalyonun arka yüzünün sol tarafında, arkadan betimlenmiş olarak yer alan at ve üzerindeki insan ise yardımcı unsurlar olup; hem hükümdarın geniş maiyetini hatırlatmakta; hem de rakursi görünümüleriyle üç boyutluluk yanılmasına katkıda bulunarak, sanatçının ustalığını sergilemektedir.

Pisanello'nun VIII. John madalyonunun ön yüzünde, Yunanca “Ἰωάννης Βασιλεύς καὶ Αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων ὁ παλαιολόγος” (“Kral ve Roma İmparatoru John Palaiologos”), arkasında Yunanca “Ἔργον τοῦ Πισάνου Ζωγράφου” ve Latince “OPUS PISANI PICTORIS” yazılıdır.⁷⁹³ Böylece Pisanello iki ayrı dilde şunu söylemiştir: “Pisa’lı Ressamın İşi”. Diğer deyişle, eserini hem Yunanca hem de Latince olarak imzalamıştır. Çifte imzası; sanatçının, eseriyle duyduğu gurur kadar, yapan kişi olarak bilinmek için harcadığı çabayı da yansıtmaktadır.

⁷⁹³ Bkz (721) HILL, 108; https://en.wikipedia.org/wiki/Medal_of_John_VIII_Palaeologus

Ve açıkça hissedilen bu çabası hiç de şaşırtıcı değildir; ne de olsa, bir İmparator'un, üstelik de tarihsel ve dinsel açıdan çok üzerinde durulan bir olay olan kiliseler birleşimi görüşmelerinin başoyuncularından birinin portresini yapmakla onurlandırılmıştır Pisanello... Bu onuru duyurarak, sanatçı olarak kendisini de tanıtmak istemiş olması anlaşılabilir bir tutumdur.

Böylece, Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonu sadece bir insanın değil; bir imparatorun; bir imparatorluğun; tarihsel bir olayın; kişisel ve politik hesapların; dini görüşlerin; geleceğe dair kişisel, kitlesel ve kurumsal umutların ve bütün bunlardan daha az önemli olmamak üzere, bir sanatçının kendisinde gördüğü ve kabul edilmesini istediği gücün de 'portre'si haline gelmiştir... İşte Pisanello'nun VIII. John madalyonunu çok özel ve etkili kılan; teknik üstünlüğünün ötesinde; bu "portre içinde portreler" olma özelliğidir: Bir 'portre' gibi görüldüğü halde; içinde pek çok başka kavramsal portre saklıdır.

Pisanello'nun sözü edilen madalyonu çok beğenilmiş; çoğaltılıp, yayılmıştır. Eserin ne kadar etkili olduğu; modeli ve sanatçısı öldükten sonra bile 'imparator' ve 'imparatorluk' kavramlarının 'portre'si olmaya devam etmesinden anlaşılmaktadır. VIII. John, 1448; Pisanello ise 1455'de öldüğü halde, bu madalyondaki imge yaşamış ve sonunda Bizans'ı yıkıp, yeni Constantinopolis İmparatoru olan Fatih'in imgesi olmayı başarmıştır! Bu tarihsel ironinin nasıl geliştiğini anlayabilmek için, madalyonun yapımının öyküsünü daha ayrıntılı olarak incelemek gerekir. George Hill'e göre, VIII. John, Paul Valleire'nin belirttiğinden biraz daha erken bir tarihte, 29 Şubat 1438'de kiliseler toplantısı için Ferrara'ya gelmiş ve 10 Ocak 1439'a kadar kalıp, Floransa'ya geçmiştir. Hill, Pisanello'nun VIII. John madalyonunu bu tarihler arasında Ferrara'da yaptığını dair genel görüşü desteklese de; Giorgio Vasari'nin, Paolo Giovio'yu kaynak göstererek, Pisanello'nun Floransa'da bir VIII. John madalyonu yaptığını söz ettiğini ancak Giovio'nun madalyonun arkasında, kiliseler birleşiminin simgesi olarak iki elin desteklediği bir haç olduğunu da iddia ettiğini anlatmıştır.⁷⁹⁴

⁷⁹⁴ Bkz (721) HILL, 106-107.

Hill'e göre, Giovio'nun iddialarının güvenilirliği tartışmalı olsa da, tamamen görmezden gelinemez.⁷⁹⁵ O halde Pisanello tarafından yapılmış ama kaybolmuş ikinci bir VIII. John Palaiologos portre madalyonu daha olabilir. Ancak ikinci bir madalyon yapmışsa bile; ön yüzü, aynen şimdiye dek tartışılan VIII. John madalyonu gibi tarif edilmiş olup; konumuz açısından da asıl önemli olan imgeyi, 'Constantinopolis İmparatoru imgesi'ni taşımış olabileceği anlaşılmaktadır. Böylece Pisanello'nun VIII. John imgesi belki de iki farklı arka yüz içeren iki ayrı tasarım şeklinde çoğaltılmış da olabilir. Bunu bilmek mümkün olmasa da, Pisanello'nun VIII. John'u temsil eden profili, sanat tarihinin en çok tekrarlanan imge kalıplarından biri olmayı başarmıştır.

George Hill'in, Pisanello'nun 1435'den itibaren Ferrara ailesinin seçilmiş varisi olan Leonello d'Este ile iyi ilişkiler içinde olduğunu aktarmasından daha önce söz edilmiştir. Bu bilgi ışığında, 1438-1439 arasında henüz Markiz olmasa da, babasıyla birlikte Ferrara'yı yöneten Leonello d'Este'nin, koruduğu sanatçıların başında gelen Pisanello'dan, kentinde ağırlanan Bizans imparatorunun portresini ısmarlamış olması akla uygun gelmektedir. Stephen Scher de bunu ima etmiştir. "Ve şimdi perde 1438 yılında Ferrara kentinde kalkar" şeklinde başlayan çarpıcı anlatısında, Ferrara'da belirli kişi ve olayların bir araya gelmesinin, Rönesans madalyon portresinin "doğması" ile sonuçlandığını söylemiştir. Scher; 1438'de Ferrara'da Yunan ve Latin kiliselerinin uzlaşma çabasını ölümsüzleştirmek isteğinin, Pisanello'nun VIII. John madalyonunun yapılmasını sağlamış; Papa'nın heyetinde bulunan ve kendisi de madalyon portreler yapmış bir sanatçı ve aydın olan Leon Battista Alberti'nin, Leonello d'Este ile birlikte, "çevrelerindeki renkli ve kritik olayların anısını yaşatmak için" böyle bir eseri akıl etmiş ve Pisanello'nun da o sırada kentte bulunmasıyla, "olağanüstü", "etkileyici" ve "anamlı" bir nesnenin ortaya çıkmış olabileceğini düşünmüştür.⁷⁹⁶ Böylece, Scher'e göre, Pisanello'nun VIII. John madalyonu, hümanist sanatçı ve yöneticilerin işbirliği sayesinde "doğma" şansı bulmuştur.

⁷⁹⁵ Bkz (721) HILL, 107.

⁷⁹⁶ Bkz (781) Scher, 5.

George Hill ise ilk Rönesans portre madalyonunu yapanın Pisanello olmadığını ancak, daha önce neredeyse tamamen sikke üretimine sınırlı olan bir sanat formunda yeni bir gelişme yapmayı başardığını; John Palaiologos madalyonuyla çağın tarihine ait bir olayın resimsel olarak işlenip, ustalıklı dairesel bir kompozisyona dönüştürüldüğünü vurgulamıştır. Hill'e göre, Pisanello'nun (ilginç bir şekilde, yanlışlıkla hep VIII. yerine VII. John olarak söz ettiği) Bizans İmparatoru madalyonu, estetik ve teknik açıdan dikkat çekicidir; arka yüzü kalabalık karakterde olsa da, ön yüzdeki portre, "asil ölçülülüğü ve önemsiz ayrıntılardan kaçınması" ile "hatırı sayılır derecede güzellik ve asalete sahip" bir imge ve sanatçının "o zamana kadar yaptığı başların en iyisi" olmuştur. Hill, Pisanello'nun bu madalyonu, mum dökme tekniğiyle yapmış olmasını da bir gelişme olarak övmüştür.⁷⁹⁷

Stephen Scher'in Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonu için "Böyle doğdu portre madalyonu"⁷⁹⁸ demesine karşılık, George Hill'in de belirttiği gibi, daha önce de üzerinde portreler olan madalyonlar yapılmıştır. Ancak onları farklı kılan özellikleri gözden geçirildiğinde, Pisanello'nun VIII. John madalyonuna neden bu kadar değer verildiği daha iyi anlaşılabilir. Bu konudaki en iyi gözden geçirmelerden biri Irving Lavin'e aittir. Lavin, Pisanello'dan önce Orta Çağ'a ait iki madalyon grubu örneğinin olduğunun kabul edildiğini; bir grubun, II. Francesco da Carrara'nın Padua'yı geri almasını kutlamak için yaptırıldığını; ikinci grubun ise Lorenzo ve Marco Sesto tarafından yapıldığını açıklamıştır. Söz konusu madalyonlar vurma tekniğiyle yapılmıştır. (Şekil 2.171-2.172) Daha da önemli farkları ise, çağdaş bir kişinin portre madalyonu olmak özelliğini taşımamalarıdır: II. Francesco da Carrara bir Roma İmparatoru kılığında gösterilmiş; Sesto madalyonlarında ise Antik Roma imparatorlarından Galba'nın portresi ile Venedik kentini temsil eden allegorik bir figür yer almıştır.⁷⁹⁹ Sesto kardeşlerin Venedikli olduğu bilinmektedir⁸⁰⁰ ancak bu madalyonları kimin isteğiyle yaptıkları belli değildir.

⁷⁹⁷ Bkz (721) HILL, 107-111.

⁷⁹⁸ Bkz (781) SCHER, 5.

⁷⁹⁹ Irving LAVIN, *Italienische Frührenaissance...*, 67-84.

⁸⁰⁰ <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/benz/9780199773787.article.B00168060?rkey=tvXfYG&result=9>



Şekil 2.171. Sanatçısı bilinmiyor; “Francesco da Carrara” madalyonu⁸⁰¹
Bronz; 35 mm; 14. yüzyıl başı civarı; İtalya’da yapılmış; British Museum, Londra



Şekil 2.172. Lorenzo Sesto; “İmparator Galba” madalyonu⁸⁰²
Bronz; 24 mm; İtalya’da yapılmış; 1393; Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlin

Sesto kardeşlerin, Venedik’i temsil eden madalyonlarına, Bizans İmparatoru Galba’yı temsilen, bir yazı (IMP(erator) IMP[erator] SER[gius] GALBA CA[esar]) ve onun için basılmış sikkelerdekine benzer bir imge koymuş olmaları ilginçtir.⁸⁰³ Galba; MS 1. yüzyılda yaşayıp, Nero’nun kötü iktidarına son vermiş ancak bir yıl bile sürmeyen kendi dönemi de askerleri tarafından öldürülmesiyle son bulmuştur.⁸⁰⁴ Buna rağmen, Venedik’i uzun süre yönetebilen ilk Doge olup, 764-787 arasındaki icraatıyla kente bağımsızlık yolunu açan kişi sayılan Maurizio Galbaio’nun, soyunun ondan geldiğini iddia etmesi⁸⁰⁵; Galba’yı Venedik tarihi için önemli kılmış olabilir.

⁸⁰¹ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=316778001&objectId=949726&partId=1

⁸⁰² Foto: Reinhard Saczewski; <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/L2HNLIVRFZHDGD6TES4WLEP23GGFERUR?lang=en>

⁸⁰³ Alan M. STAHL – Louis WALDMAN, “The Earliest Known Medalists...”, 172.

⁸⁰⁴ Kenneth WELLESLEY, *The Year of the Four Emperors*, 1-26.

⁸⁰⁵ Bkz (274) NORWICH, 17.

Galba başarısız bir İmparator olsa bile; adı ve imgesi, Venedik yöneticileri tarafından Roma'nın geçmişine, daha da önemlisi gücüne sahip çıkmanın anahtarı olarak kullanılmış olabilir. Diğer deyişle, Sesto kardeşlerin Galba madalyonları, Galba'nın veya belirli bir Venediklinin değil; Venedik yöneticilerinin Galba sayesinde Antik Roma'nın gücü ile kurmak ve kabul ettirmek istedikleri bağın 'portre'si olarak düşünülebilir. Böylece bu eserler birer portre madalyonu değil, kavram anlatan birer madalyon olarak değerlendirilmelidir. Gerçi; daha sonra verilecek örneklerle; her portrenin, belirli bir kişiyi tasvir etmek için yapılmış bile olsa; sonuçta, o kişiyle ilgili kavramların da tasviri olduğu ve tasvirle temsil arasındaki sınırı sürekli tartışılabilir kıldığı daha da çok ortaya konabilecektir.

Irving Lavin; Pisanello'nun ilk Rönesans portre madalyonu sayılan VIII. John Palaiologos madalyonundan önce, portre niteliğinde imgeler taşıyan Erken Rönesans dönemi madalyonları da olduğuna dikkat çekmiş ve Berry Dükü Jean tarafından koleksiyonuna alınan ve geçmiş Bizans imparatorlarından I. Constantine ile Heraclius'u betimleyen altın madalyonlardan söz etmiştir. Lavin'in aktardığına göre, 1402'de Fransa'daki Floransalı tüccarlardan alınan bu madalyonları kimin yaptığı belli değildir ancak Fransız sanatçılar tarafından yapılmış olabilecekleri düşünülmektedir. Lavin, ön ve arka yüzlerinin ayrı ayrı dökülüp, birbirine kaynaştırılmasını içeren kuyumcu işçiliğiyle yapıldığı anlaşılan bu eserlerin de çağdaş kişileri temsil etmemelerinden ötürü gerçek portre madalyonlar sayılamayacağını belirtmiştir. İki madalyonun birbirini tamamlayan birer mücevher gibi tasarlandığını ve Osmanlılara karşı Bizans ile Batı Avrupa arasındaki güç birliği isteğini temsil ettiğini öne sürmüştür. Lavin'e göre, söz konusu madalyonlarda, I. Constantine ile Fransız Kral VI. Charles; Heraclius ile Bizans İmparatoru II. Manuel'in kimlikleri birleştirilerek ifade edilmiş olabilir.⁸⁰⁶ Bu iddialar üzerinde durmak, konumuz açısından önemlidir çünkü sözü edilen madalyonlar VIII. John Palaiologos madalyonunun sadece tarihsel bakımdan değil, kavramsal anlamda da öncüsü olmuş olabilirler.

⁸⁰⁶ Bkz (799) LAVIN, 68-71.

Daha önce de açıklandığı üzere, I. Constantine'in Hristiyanlığı kabul eden ilk Roma İmparatoru olması onu Hristiyanlık tarihi için önemli kılarken; Heraclius'un Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans'ın) resmi dilinin Yunanca olmasına karar vermesi, Doğu ve Batı kiliselerinin birbirinden uzaklaşmasında rol oynamıştır.⁸⁰⁷ Bu nedenle, Berry Dükü'nün altın madalyonlarında, Irving Lavin'in iddia ettiği gibi, gerçekten de çoktan ölmüş olan Bizans İmparatorlarına atıfta bulunularak; I. Constantine ile dönemin Fransa Kralı ve adı geçen Dükün yeğeni olan VI. Charles; Heraclius ile de dönemin Bizans İmparatoru II. Manuel Palaiologos arasında benzerlik olduğu düşündürölmek istenmiş olabilir.⁸⁰⁸ Bu iki madalyonun gümüş ve bronz kopyaları Şekil 2.173-174'de gösterilmiş olup; tıpkı VIII. John Palaiologos madalyonu gibi, Bizans ile Batı Avrupa arasındaki bir yakınlaşma girişiminin hatırası olarak yaptırılmış olabilirler. Nitekim VIII. John'un babası olan II. Manuel Palaiologos da defalarca Batı Avrupa'ya giderek, Osmanlılara karşı asker göndermelerini istemiş ve bu uğurda Yunan ve Latin kiliselerinin birleşmesini teklif etmiştir.⁸⁰⁹ II. Manuel'in babası ve VIII. John'un dedesi V. John Palaiologos da aynı girişimde bulunmakla kalmayıp; Lars Brownworth'ün aktardığına göre 1369'da Roma'da şahsen Katolik mezhebine geçmiştir.⁸¹⁰ Böylece, Bizans'ı yöneten son Palaiologos hanedanı üyelerinin; Osmanlı desteğiyle tahta çıkmalarına rağmen, Avrupa'dan Osmanlılara karşı destek istedikleri ve Latin kilisesine bağlanmayı kabul ettikleri anlaşılmaktadır. Irving Lavin'e göre; I. Constantine ve Heraclius hatıra madalyonları, Berry Dükü'nün koleksiyonundaki başka madalyonlarla birlikte, Bizans imparatorlarının temsil ettiği antik imparatorluk gelenekleriyle Fransız Kralı'nı Hristiyanlığın koruyucusu sayan Orta Çağ Batı geleneği arasında bağ kurmayı amaçlayan bir politik ve kültürel girişimi yansıtmıştır. Lavin'in yorumları ışığında söz konusu madalyonlar, şahısların değil, Bizans-Batı Avrupa anlaşma çabasının 'portre'leri sayılabilirler.

⁸⁰⁷ Bkz (228) NORWICH, 97; Walter E. KAEGI, **Heraclius, Emperor of Byzantium**

⁸⁰⁸ Bkz (799) LAVIN, 71.

⁸⁰⁹ Bkz (788) NICOL, 253-338

⁸¹⁰ Bkz (171) BROWNORTH, loc. 4357.



Şekil 2.173. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru I. Constantine'i temsil eden madalyon⁸¹¹
Gümüş; 88 mm; 1402; Fransa'da yapılmış?; British Museum, Londra



Şekil 2.174. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru Heraclius'u temsil eden madalyon⁸¹²
Bronz; 95 mm; 1402; Fransa'da yapılmış?; Bibliothèque Nationale, Paris

Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonu da, Ortodoks ve Katolik kiliselerin birleşmesini anlatıp benimsetmek için ısmarlanmış olabilir. Irving Lavin; Paolo Giovio'nun söz ettiğini ve George Hill'in tartışmalı bulsa da yok saymadığını daha önce açıkladığımız bir iddiayı tekrarlamış; Pisanello'nun ikinci bir VIII. John madalyonu daha yaptığını öne sürmüştür. Lavin böylece Pisanello'nun, bir madalyon ikilisi yaparak; I. Constantine-Heraclius madalyon ikilisine göndermede bulunduğunu düşünmüştür.⁸¹³

⁸¹¹http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=943351&partId=1

⁸¹²<http://blog.metmuseum.org/artofillumination/bronze-medal-showing-heraclius/>
<https://www.studyblue.com/notes/n/midterm-i/deck/3468428;>

Lisa JARDINE- Jerry BROTTON, Global Interests, 24.

⁸¹³ Bkz (799) LAVIN, 71.

Lavin, halen örneği olmayan ikinci olası VIII. John madalyonunda, Pisanello'nun iki kilisenin birleşmesini simgelemek için bir hacı tutan iki elden oluşan bir imgeye yer vermesinden söz edilmesi üzerinde de durmuş; aynı imgenin, VIII. John'un heyetindeki bir Yunan din adamı olan Bessarion'un da ambleminde yer almasına dikkat çekmiştir. Bu gözleminden hareketle, Lavin, Pisanello'nun, biri bilinen, diğeri ise somut örneği olmayıp bir ihtimal şeklinde olan iki farklı VIII. John Palaiologos madalyonuna Bessarion'un öncülük etmiş olabileceğini iddia etmiştir.⁸¹⁴ Bessarion, konumuz için çok önemli olabilecek bir tarihi kişiliktir ve ileride Bellini'ye atfedilen Fatih portresiyle ilgili olarak da tartışılacaktır... Şimdilik, Bessarion'un sadece VIII. John'u yakından tanımakla kalmayıp, Pisanello tarafından madalyon portresinin veya portrelerinin yapılmasına da tanık ve belki de sebep olmuş olabileceğini söylemekle yetinelim. O madalyon portrelerden en azından biri; bugüne ulaşan örnekleri olup, daha önce Şekil 2.170'de sunulmuş olanı, adeta Fatih portrelerinin hayaleti gibi konumuz içinde defalarca sahneye çıkacaktır...

Pisanello'nun VIII. John madalyonu veya madalyonlarının Ortodoks ve Katolik kiliselerin birleşme görüşmeleri nedeniyle ısmarlandığını düşündüren bir diğer bulgu da, Graham Pollard'ın belirttiği üzere, dönemin Papa'sı olan IV. Eugenius için de bir madalyon ısmarlanmış olması olasılığıdır. Pollard, bu durumu, Pisanello'nun kiliselerin tarihi görüşmesini hatırlatacak ve boyayla yapılan resimlerden çok daha hızlı üretilip, çok daha geniş alana yayılabilecek görsel anılar için olan talebe cevabı olarak değerlendirmiştir.⁸¹⁵

Diğer yandan, dinsel açıdan olduğu kadar, politik ve askeri açıdan da büyük önem taşıdığı aşikar olan Ortodoks-Katolik kiliseleri anlaşmasıyla ilişkili olarak ısmarlanmış olsa bile; Pisanello'nun örneği günümüze ulaşan VIII. John Palaiologos madalyonu, VIII. John'un gerçeğe benzer bir portresi olmasıyla da etkili olmuş; onu izleyerek ve Rönesans'ta bireyselliğin yükselişine paralel olarak, pek çok başka madalyon portre yapılmıştır.

⁸¹⁴ Bkz (799) LAVIN, 73-74.

⁸¹⁵ J. Graham POLLARD, **Perspectives on the Renaissance Medal**, 149.

Nitekim Stephen Scher de, Rönesans portre madalyonlarının, Rönesans'ta bireyin toplumdaki ayrışmasına paralel olarak ortaya çıkan "şöhret kültürü" ile ilişkisini vurgulamıştır. Scher, bu ayrışmada, 14. yüzyıl filozofu Petrarch'ın katkısı üzerinde durmuştur. Scher'e göre, Petrarch, bireylerin kendilerini tanımlamalarına öncü ve örnek olmuş; doğru kullanılan yeteneğin mutlaka tanınmayı sağlayacağını ve bu nedenle görkem ve şöhretin, mükemmelliğin sonucu; mükemmelliğin ise kişiliğin tümünün ifadesi olduğunu savunmuştur. Scher böylece Petrarch'ın çağın özellikleri olan bireyci karakteri ve "şöhret kültürü"nü anlattığını düşünmüştür; Antik Roma'yı ideal bir uygarlık olarak görerek, Antik Roma metinleri ve kalıntılarını biriktirip incelemeye yöneldiğini belirtmiştir.⁸¹⁶

Petrarch'ın Scher tarafından özetlenen bu görüşleri, Rönesans Avrupası'nda aydınlar arasında çok taraftar bulmuştur. Portre madalyonlara olan talep de, bir yandan Antik Roma eserlerine duyulan ilgiden; diğer yandan, toplumdaki ayrışabilen özel kişilerin bireysel varlık ve güçlerini duyurma isteklerinden kaynaklanmıştır. Dolayısıyla, Rönesans portre madalyonları, Antik Roma imparatorları kadar kendilerini önemli gören bireylerin yüzlerini taşımakla kalmayıp, ünlerini taşıyan birer şöhret aracı; birer güç beyanı; birer reklam olmuştur.

Fatih'in Batılı sanatçılar tarafından yapılan madalyonları bu çerçevede değerlendirilip, çağının diğer portre madalyonlarıyla kıyaslandığında ise, ortaya çarpıcı bir sonuç çıkmaktadır: Fatih'in portre madalyonlarının hemen hemen hiç biri, olumlu tanıtım maksadıyla yapılmış izlenimi vermemektedir; tam tersine, bazen gücünün küçümsenmesi, bazen ise, daha sonra örnekleneceği üzere, terörle ilişkilendirilmesi hedeflenmiş görünmektedir. Böylece bazı Fatih madalyonları kötüleyici birer reklam aracı gibidir. Oysa ki Leonello d'Este ve VIII. John Palaiologos gibi kişileri temsil eden diğer Rönesans madalyonlarının hemen hepsinin, adlarını taşıdıkları kişileri iyi ün sahibi kılmak için yapıldıklarına şüphe yoktur.

⁸¹⁶ Bkz (781) SCHER, 3-4.

Fatih'i en genç haliyle betimlediği iddia edildiği için bu çalışmada ilk olarak ele alınan ve daha önce Şekil 2.151'de sunulan madalyon portre; Şekil 2.175'de, Leonello ve VIII. John madalyonlarıyla birlikte tekrar sunulmuştur. Biri çok küçük bir kent devletinin; diğeri ise artık neredeyse bir kentten ibaret hale gelecek kadar gerilemiş olan bir devletin başı olan kişileri temsil eden madalyonlardaki güçlü hükümdar portrelerine kıyasla; gençken tuhaf biçimde yaşlı gösterilen Fatih'in portresi, adeta güçsüzlüğün resmidir... Böylece, Fatih'in korkulacak bir hasım olmadığı anlatılmak istenmiştir sanki... Nitekim, Donald Nicol, Batı Avrupa'da, bu kadar genç birinin elindeyken Osmanlı İmparatorluğu'ndan fazla zarar gelmeyeceğine inanıldığını belirtmiştir.⁸¹⁷ Belki de bu madalyon, Fatih'in başarısız ilk iktidar döneminde veya o dönemi hatırlatmak üzere yapılmıştır. Fatih'e iltifat için yapılmış görünmemektedir.

Hill, bu madalyonun Pisanello'dan kötü bir kopya olduğunu söyledikten sonra; çelişkili bir dönüşle, Giorgio Vasari'nin Paolo Giovio'nun bir mektubunda bahsettiği Pisanello madalyonu olabileceğini öne sürmüştür.⁸¹⁸ Hekim ve din adamı Giovio (1483-1552) asıl ününü yazıları ve sanat koleksiyonuyla kazanmıştır. "Commentario de le cose de' Turchi" ("Türklerle İlgili Maddeler Üzerine Görüşler") adı altında, Osmanlı tarihine dair eser yazan ilk Avrupalılardandır.⁸¹⁹ Vasari, adı konusunda yanılarak, "Veronali Vittore Pisano" olarak da bilindiğini söylediği Pisanello'nun, zamanının Prenslерinin madalyon portrelerini yaptığını; Giovio'nun koleksiyonunda "Constantinople fatihi Sultan Mehmet'i at üstünde, Türk kıyafeti ve elinde kırbaçla gösteren" bir eserinden de söz ettiğini yazmıştır.⁸²⁰ Ama bu tanım, aşağıda sunulacak olan Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonunu çağrıştırmaktadır. Ancak Costanzo'nun madalyonunda kendi imzası vardır. Dolayısıyla, eğer Costanzo madalyonunun kopyası yapıp, Pisanello'nun imzası eklenmemişse; Pisanello, atlı Fatih imgeli ve örneği bugüne ulaşmamış bir madalyon daha yapmış olabilir.

⁸¹⁷ Bkz (788) NICOL, 374.

⁸¹⁸ Bkz (716) HILL, 293.

⁸¹⁹ <https://books.google.com.tr/books>; T. C. Price ZIMMERMANN, **Paolo Giovio**.

⁸²⁰ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 457-458.



Şekil 2.175. “Fatih”, “VIII. John Palaiologos” ve “Leonello d’Este” portre madalyonları

Üste: Fatih madalyonu⁸²¹; imzasız; sanatçısı bilinmiyor;

Bronz; 6.1 cm; yapım yeri ve tarihi bilinmiyor; Ashmolean Müzesi, Oxford

Ortada: Pisanello, “VIII. John Palaiologos” madalyonu⁸²²

(kıyaslamayı kolaylaştırmak için orijinal imajın ayna hayali konmuştur)

Bronz; 10.3 cm; 1438-42 arası; British Museum, Londra

Alta: Pisanello, “Leonello d’Este” madalyonu⁸²³

Bronz; 6.7 cm; Yapım yeri muhtemelen Ferrara; Staatliche Museen, Berlin

⁸²¹ İmaj: <http://nauplion.net/M2-MEDALS.html>; Ek bilgi: Bkz (717) RABY, 86.

⁸²² http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/c/cast_bronze_medal_of_john.aspx

⁸²³ Foto: Lutz-Jürgen Lübke; © Münzkabine, Staatliche Museen zu Berlin

Kaynak: <http://www.smb.digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de>

Şekil 2.151 ve tekrar Şekil 2.175'de sunulan Fatih madalyonuna dikkatle bakıldığında; ön ve arka yüzündeki imgelerin, acelenin ya da beceri eksikliğinin sonucu gibi görünen kaba hatlara sahip olduğu görülmektedir; daha önce yazısında da ünvan hatası olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla Rönesans'ın önde gelen madalyon portrecisi sayılan Pisanello'nun işi olması gerçekten de pek mümkün görünmemektedir. Julian Raby de bu madalyonun Pisanello etkisini çağırıştırdığını; Venedik veya Ferraralı birinin işi olduğuna inanıldığını belirtmiştir.⁸²⁴ İki devletin de 1450'lerde Osmanlılarla iyi ilişkiler istediği bilindiğinden; Fatih'e armağan olarak bu madalyonu yaptırdıkları akla gelebilir. Ancak daha önce de ifade edildiği gibi, ne bu madalyonun (ne de sonra söz edilecek olanların) Fatih'e hediye edildiğine dair bir kanıt yoktur ve hediye edilmiş olsaydı, beğenisini kazanacağını düşünmek zordur. Raby, bu madalyondaki Fatih imgesinin hayali veya geleneksel portrelere benzememesinden ötürü, eseri yapanın veya eserin kaynağı olan işi yapanın gözlemsel bir çalışma gerçekleştirmiş olabileceğini öne sürmüştür.⁸²⁴ Bu görüşe de katılmak zordur: Fatih'in bir madalyon için poz verdiği dair veri yoktur ve poz vermiş olsaydı, çelimsiz gösterildiği böyle bir portreyi onaylayacağına inanmak kolay değildir. Çağının en güçlü hükümdarlarından biri ve antik uygarlıklar tarihini çok iyi bilen bir aydın olarak, bir madalyon portre yaptırmak istemiş olsa; en görkemli antik eserlerin, özellikle de antik kahramanların betimlendiği eserlerin örnek alınmasını isteyeceğinden kuşku duymak için neden yoktur. Antik sikkelerin Anadolu ve Avrupa'da uzun süredir dolaşımda olduğu bilindiğinden, eski eserleri biriktiren Fatih'in onları bizzat görüp incelemiş olması çok mümkündür. Dolayısıyla, "Madalyon yaptırmak isteseydi, antik eserleri örnek alırdı" diye düşünülebilir.

Pisanello'nun madalyonlarının işçiliği ve sembolik öğelerinde izlenen ustalık ve zerafet; George Hill'in neden Fatih'in gençlik portresini taşıdığı düşünülen madalyonu, Pisanello'nun bir madalyonunun kötü bir kopyası olarak yorumladığını⁸²⁵ da anlamayı kolaylaştırmaktadır.

⁸²⁴ Bkz (428) RABY, 6; (715) RABY, 173-175.

⁸²⁵ Bkz (716) HILL, 292.

Julian Raby, von Karabacek'in bu madalyonun arka yüzündeki çıplak erkeğin, etrafını kasıp kavuran ancak yeni yaşamın kaynağı olacak olan Fatih'i temsil ettiğini öne sürdüğünü ancak bir nehir tanrısının temsili de olabileceğini, fakat bu çağrıştırmının, madalyonun tarihini, von Karabacek'in iddia ettiği gibi 1453 olarak kesinleştirmeye yetmediğini öne sürmüştür.⁸²⁶ George Hill de von Karabacek'in madalyonun tarihini 1453 olarak belirleme çabasının "çok fazla kesinlikten ötürü" yanıldığını söyleyerek; bu kadar kesin tarih verilmesini sağlayabilecek kadar veri olmadığını ima etmiştir.⁸²⁷

Tartışılan Fatih madalyonunu yapan sanatçının beceri eksikliği olduğu ve Pisanello'nun benzer arka yüze sahip Leonello d'Este madalyonunun kötü bir kopyasını yaptığı iddialarına karşılık; belki de bilerek, daha güçlü bir ifade oluşturmak ve daha fazla kişi tarafından kolayca anlaşılmasını sağlamak için ilk bakışta beceriksiz gibi görünen bir görsel dil seçilmiş de olabilir. Bu olasılık üzerinde de durmaya değerdir çünkü bizi konunun özündeki sorulara taşır: Bu madalyon portrenin yapılış amacı nedir? Kimin için yapılmıştır? Kolaylıkla çoğaltılabilen bir görsel eser türü olduğuna göre, Fatih'in dışında kimi ya da kimleri etkilemek istenmiştir? Diğer deyişle, hedef kitlesi kimlerden oluşmuştur? Rönesans portre madalyonlarının, Stephen Scher'in deyişiyle "şöhret kültü" ile olan ilişkisi ışığında, bu madalyon ile Fatih'in şöhretini kimlere ve nasıl duyurmak amaçlanmıştır?

Yukarıdaki sorulara cevap ararken, öncelikle, mum dökme tekniğiyle madalyon yapımının, özellikle ilk kalıp çıkarılması aşamasında olmak üzere, genelde birden fazla ustanın birlikte çalışmasını gerektiren; madenin yanı sıra, eritilip, dökülmesi için özel malzemeler, aletler ve teknik bilgiyi zorunlu kılan, masraflı ve yorucu bir iş olduğunu hatırlamakta yarar olabilir. Rönesans sanatçılarının hemen daima patronlar himayesinde ve onların isteklerini gerçekleştirmek üzere çalıştıkları da düşünülürse, bu madalyonun ehil olmayan birine yaptırılmış olması pek beklenemez.

⁸²⁶ Bkz (428) RABY, 6.

⁸²⁷ Bkz (716) HILL, 293.

Tartışılan madalyonun Fatih tarafından ısmarlandığına veya kendisine ulaştığına dair veri de yoktur. George Hill ve daha sonra Julian Raby, biri Viyana, diğeri Oxford'da olmak üzere iki örneği olduğunu açıklamıştır.⁸²⁸ Dolayısıyla, bu madalyonun Fatih için veya Fatih'e armağan edilip, takdirini kazanmak amacıyla yapıldığını düşünmek için neden yoktur. Fatih dışındaki kişi veya kişilerin isteğiyle ve muhtemelen bilgisi dışında yapılmış olmalıdır.

Madalyonun arka tarafında resmedilen ve elindeki meşaleyi düşürmek üzere gibi görünen; zayıf, yaşlı, deforme, kısaca perişan erkek; yine her an yıkılacak izlenimi veren kule ve kupkuru bir ağacı içeren kayalıklardan oluşan kasvetli manzara ile birlikte, ölümü çağrıştırmaktadır. Yaşlı erkek, Constantinopolis veya son Bizans İmparatoru XI. Constantine'i simgelemiş; düşmek üzere olan meşale ve kuleyle de Roma uygarlığının son bulmasına işaret edilmek istenmiş olabilir. Böylesi bir manzaranın, madalyonun ön tarafındaki, daha çocukken yaşlı gibi görünen tuhaf çocuk-erkek imgesiyle birlikte uyandırdığı ilk duygular ise, saygı ve hayranlık değil; sıkıntı ve endişedir. Korku hissine neden olmadığı için, "Bütün bunlardan bu çocuk sorumluydu, durdurulması gerekir ve durdurulabilir" diye düşündürmek de istenmiş olabilir...

Kısacası, tartışılmakta olan Fatih madalyonu, başkaları tarafından, Constantinopolis'in düşmesini hatırlamak ve hatırlatmak amacıyla yaptırılmış olabilir. Söz konusu kişilerin ise Fatih'in o anda hasmı olan ve gelecekte kendilerini tehdit altında hisseden Batı Avrupalılar olması en akla yatkın olasılıktır. Diğer deyişle, bu madalyon (ve muhtemelen diğer tartışılacak olanlar) Batılı patronların isteğiyle, Batılı bir hedef kitle için, Batılıları hem uyaran, hem de eyleme yöreklendiren bir mesaj olmak üzere tasarlanmış olabilir. Yaşlı ve çökmüş erkek, düşmekte olan meşale ve kule ile kurumuş ağaç hep birlikte yaklaşan bir sonun habercileri gibidir. Dolayısıyla bu madalyon, belki de kötü bir Pisanello kopyası olmak yerine; belirli bir mesajı iletmek için özellikle tasarlanmış bir iş de olabilir.

⁸²⁸ Bkz (716) HILL, 292; (428) RABY, 3.

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında, bu madalyona bir kişinin değil; bir kentin düşüşünün, bir uygarlığın ölümünün 'portre'si olarak bakılabilir. Fatih'in bu madalyonu, Rönesans'ın "şöhret kültü" ile ilişkili olarak da düşünülebilir; ancak diğer Rönesans portre madalyonlarından farklı olarak, iyi değil, kötü ününü yaymak için tasarlanmış olması mümkündür.

Madalyonun bir tarafında bıyıkları yeni terlemiş ama yaşlı görünen bir oğlan; diğer tarafında ölmekte olan bir adam, bir toprak, bir ışık, bir kent... Bakana, "Bu felakete, bu yıkıma bu tuhaf çocuk mu neden oldu; nasıl olur?" dedirtmek istercesine... Bu madalyonda bir hükümdar ya da bir kahraman değil, bir anti-kahraman; üstelik görünüşü korkutucu değil, itici olan ve kolayca alt edilebileceği hissini uyandıran; büyümeden yaşlanmış garip bir çocuk resmedilmiştir. Asıl etkileyici 'yüz'ü ise, Antik Yunan klasik güzellik ölçülerine uymasa da ve belki de özellikle de uymadığı için, kaba ve beceriksiz görünen arka tarafıdır.

Tartışılan madalyon gerçekten de Josef von Karabacek'in iddia ettiği gibi 1453'de yaptırılmışsa; İtalya'da Haçlı Seferi çağrılarının yapıldığı bir dönemde, Bizans'ın ne kadar genç bir hükümdara yenildiği anlatılarak, O'nun da yenilebilir olduğunu düşündürölmek istenmiş olabilir. Diğer Rönesans madalyonlarının çoğu gibi, adını taşıdığı kişiyi övmek için tasarlanmamış olmalıdır ki, ne üç boyutluluk yanılması yaratmak çok önemsenmiş; ne resmedilenin ünvanlarının doğru yazılmasına özen gösterilmiş; ne yüz hatları ideal ölçülere uydurulmuş; ne de anlaşılması dikkat ve özel bilgi gerektiren simgelerle yüklü karmaşık bir ikonografik dil kullanılarak zeka oyunları oynanmaya çalışılmıştır. Aksine; iletmek istenen mesajın hedef kitle tarafından tereddütsüz ve kolayca anlaşılabilmesi için adeta "özet" bir ifade dili ve tartışmaya yer bırakmayacak kadar açık ve basit simgeler tercih edilmiştir. Nitekim madalyonda cılız bir çocuk resmedilmekle kalınmamış; bir de gül goncası eklenmiştir! Belki Fatih'in haberi bile olmadan; gençliği, madalyona farklı bir 'yüz' ve mesaj kazandırmıştır sanki: "O daha bir çocuk; o halde O'nu yenebiliriz..."

Genç bir Fatih imgesi taşıyan ikinci madalyon, arka tarafında bulunan ve “Trieaudet” tarafından yapıldığı anlamına gelen yazıdan ötürü, Trieaudet veya Tricaudet madalyonu olarak bilinmektedir. (Şekil 2.176). Tek örneği, Paris’teki Bibliothèque Nationale’de bulunmaktadır. George Hill, adı geçenin, 1460’larda Cote d’Or’daki Selongey’de yaşamış Jean Tricaudet olabileceğini düşünmüş; Julian Raby de, katip bir Jehan Tricaudet’e ait kayıt bildirmiştir.⁸²⁹

Franz Babinger, bu madalyonun Matteo de’ Pasti ve Burgundiya’lı bir sanatçı olan Jean Tricaudet’e atfedildiğini belirtmiş; Louis Thuasne de, Matteo’nun bir işinden hareketle yapılmış olabileceğini söylemiştir.⁸³⁰ Ancak, daha sonra açıklanacağı üzere; Matteo de’ Pasti Constantinopolis’e hiç ulaşmamıştır; Tricaudet’in de bir sanatçı olmadığı anlaşılmış bulunmaktadır. Dolayısıyla, bu madalyonun da sanatçısı halen bilinmemektedir. Ancak, ilk tartışılan madalyondan daha fazla Pisanello madalyonlarını andırdığı dikkati çekmektedir. Başlı profilden sunulan büst şeklindeki portrede üç boyutluluk yanılması daha başarılıdır; hafif öne eğik duran başta yüz hatlarının yerleşimi Leonardo da Vinci’nin öngördüğü kurallara uygundur; kalkmış kaşının altından iyice açtığı gözüyle dikkatle ileriye bakan; geniş ve güçlü bir boynu olan genç bir erkek resmedilmiştir. İlk madalyonun aksine; vaktinden önce yaşlanmış veya çökmüş bir çocuk betimlenmemiştir. Burnu kemerli ve uzun; yanak ve dudakları dolgundur. Bıyıkları belirgin değildir ama kıvrıkcık bir sakalı vardır. Erken yirmilerinde, sağlıklı ve güçlü bir erkeğin tasviridir. Kıyafeti de özenle işlenmiş; kaftanının motifi ve düğmeleri dahi belirtilmiştir. Madalyonun gerek ön, gerek arka tarafında yer alan yazılar da, ilk incelenen madalyona kıyasla, daha fazla titizlikle işlenmiştir. Bedenin yandan gösterilmemesi dışında Pisanello işlerine benzeyen bu madalyonun özenli işçiliği; sanatçısının, ilk tartışılan madalyonu yapana göre Pisanello’nun eserlerini daha fazla dikkate almış ve/veya daha fazla beceriye sahip ve/veya daha farklı bir mesaj için daha iltifatkar bir anlatım dili seçmiş olabileceğini akla getirmektedir.

⁸²⁹ Bkz (428) Raby, 5; (715) RABY, 174,191; (716) HILL, 291.

⁸³⁰ Bkz (1) BABINGER, 202-203; Bkz (708) THUASNE, 13.



Şekil 2.176. Fatih portre madalyonlarına örnek – 2 (üstte ön, altta arka yüzü)
Sanatçısı; yapılış tarihi ve yeri bilinmiyor; gümüş; Bibliothèque Nationale, Paris⁸³¹

⁸³¹ <http://cevadmemduhaltar.com/arastirma-resimleri.html>

Tricaudet madalyonun önündeki yazı, ("MAGNUS • PRINCEPS • ET • MAGNUS • AMIRAS • SULTANUS • DNS • MEHOMET"), "Büyük Prens ve Büyük Emir, Sultan Efendi Mehmet" anlamındadır; "Dns", "Dominus" (Lord, Efendi) için kısaltmadır. Arkasında üç tane kartal başı olup; genelde, Fatih'in ele geçirdiği üç ülkeyi, Asya, Yunanistan (Byzantium) ve Trebizond'u (Trabzon)'u temsil ettiği düşünülmüştür. George Hill'in aktardığına göre; Josef von Karabacek, tasvir edilenin tahmini yaşından hareketle, bu madalyonun ilk bahsedilenden daha sonra ve 1454-1455 civarında yapılmış olması gerektiğini düşünüp; o tarihte henüz Trabzon alınmamış olduğu için, kartalların üç Osmanlı başkentini simgelediklerini öne sürmüştür. Hill ise, "acımasızca ve şuursuzca" işleminden geçirildiğine inandığı madalyon hakkında doğru çıkarımlarda bulunulamayacağını ve 1460-1470 arasındaki bir tarihe ait olduğunu düşünmemek için neden olmadığını belirtmiştir.

Raby, önceki madalyonda giysi ve ünvanda rastlanan hataların, başka bir esere dayalı olduğunu düşündürmesine karşılık; Tricaudet madalyonunun daha gerçeğe uyan imgesinin doğrudan gözlemin sonucu olabileceğini öne sürmüştür. Ancak, inandırıcı üç boyutlu görünümüne karşılık; Tricaudet madalyonundaki başlık, Osmanlı sarıklarını andırmamakta ve iki de tüy taşımaktadır. Hill, tüy imgelerinin onarımda eklendiği kanısına varmış; Raby ise Fatih'in sonra değinilecek ikili portresinde yanındaki kişinin başında da tüy olmasına dikkat çekip, gerçekçi bir ayrıntı da olabileceğini belirtmiştir.⁸³²

Bu madalyonun da Fatih tarafından ısmarlandığına dair veri yoktur. Büyük İskender'den daha güçlü bir dünya imparatoru olma hayalindeki Fatih'in, ilkinden daha özenli ve Pisanello işlerine yakın kalitede olsa dahi, bu "başına tüy dikilmiş" imgeli madalyonda, hayat anlayışı ve beden algısının yansımaları bulacağını düşünmek zordur. O'na armağan için yapılmış olması olasılığına karşılık; örneğinin ulaştırıldığına dair bulgu yoktur. Batılı bir koleksiyoner için yapılmış olabilir; çünkü Rönesans, portre yaptırmak kadar, başkalarının portrelerini biriktirme merakının da arttığı bir dönem olmuştur.

⁸³² Bkz (716) HILL, 291-292; (715) RABY, 175.

Tricaudet madalyonunun Batılı koleksiyonerler için yapılmış olma olasılığı; biri 21. yüzyıla girerken duyurulan benzerlerinin varlığıyla da desteklenmektedir. İngiltere’de bulunan Baldwin’s Müzayede Evi, 25 Nisan 2012’de “Classical Rarities of Islamic Coinage” (“İslam Paralarının Klasik Ender Eserleri”) başlığıyla düzenlediği müzayedeye “129” lot numarası ile, ön yüzü Tricaudet madalyonuna çok benzeyen, arkası ise düz olan bronz bir madalyonu 300,000-400,000 GBP tahmini bedelle çıkarmış ama özenli tanıtımına rağmen satış gerçekleşmemiştir. (Şekil 2.177) Ön yüzünde Tricaudet madalyonundaki yazının aynısı (“MAGNUS • PRINCEPS • ET • MAGNUS • AMIRAS • SULTANUS • DNS • MEHOMET”) olup; “Büyük Prens ve Büyük Emir, Sultan Efendi Mehmet” demektir. Söz konusu müzayedeyle ilgili katalogda, “II. Mehmet’in asil ve kahraman portresi” olarak tanıtılan bu madalyonun; 1453 zaferini akla getirdiği; ondan birkaç yıl sonra yapıldığı ve Fatih’in en erken portresini temsil ettiği iddia edilmiştir. Madalyonun geçmiş öyküsüne de değinilerek, Christie’s Müzayede Evi tarafından 14 Aralık 2000’de “696” lot numarasıyla satıldığı açıklanmıştır.⁸³³ Gerçekten de sözü edilen madalyonun, 13-14 Aralık 2000 tarihlerinde Roma’da “Monete, Medaglie, Decorazioni e Libri di Numismatica” (“Numismatik Paralar, Madalyonlar, Dekorasyonlar ve Kitaplar”) başlıklı bir müzayede, kimliği açıklanmayan “özel” bir satıcı adına konsinye olarak satışa sunulan 15.-17. yüzyıla ait bir grup madalyon içinde yer aldığı ve grubun tamamının 4,465,000 Liret (yaklaşık 2,027 USD) bedelle satıldığı, Christie’s Müzayede Evi kayıtlarından anlaşılmaktadır.⁸³⁴ Papa VIII. Urban olarak da bilinen Maffeo Barberini’nin madalyonunun da aynı grupta yer alması, Fatih’in Tricaudet-benzeri bronz madalyonunun bu örneğinin, nadir eserler sahibi ciddi bir koleksiyonere ait olmuş olabileceğine işaret etmektedir. İki müzayede arasında sadece 12 yıl olmasına rağmen bedelinin 300,000-400,000 GBP olarak öngörülmesi ise, Fatih Sultan Mehmet portrelerine duyulan güncel ilginin beklenen sonucu olarak yorumlanabilir.

⁸³³ BALDWIN’S, **Classical Rarities of Islamic Coinage**.

⁸³⁴ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/varie-fusioni-di-scarsa-qualita-di-1966286-details.aspx?intobjectid=1966286&lid=1>



Şekil 2.177. Fatih portre madalyonlarına örnek – 3 (üstte ön, altta arka yüzü)
Sanatçısı; yapılış tarihi ve yeri bilinmiyor; bronz, 92 mm; şimdiki yeri belirtilmemiş⁸³⁵

⁸³⁵ <http://www.sixbid.com/browse.html?auction=364&category=6562&lot=320699>
<http://www.baldwin.co.uk/auction-ica19/>

Tricaudet-benzeri madalyonda, taçta iki adet “Allah” veya “lillah” yazısı olduğu; kulak üzerindeki sarık kıvrımları arasında ise P ve M harfleri bulunup, eserin Pietro da Milano’ya atfedilmesini desteklediği iddiaları da Baldwin’s katalogunda yer almış; P ve M harflerinin, Katalog Danışmanı olduğu anlaşılan İslam-bilimci Robert Dorley-Doran tarafından keşfedildiği belirtilmiştir.⁸³⁶ Ancak Şekil 2.178’de sunulan detay görüntülerin, Arapça yazı ya da P ve M harflerini mi temsil ettikleri; yoksa, sırasıyla, dekoratif süslemeler ve üretim artefaktları mı oldukları tartışmaya açıktır.



Şekil 2.178. Tricaudet-benzeri bronz madalyondan ayrıntılara ait görüntüler⁸³⁶
 Üstte: Taçta iki adet “Allah” veya “lillah” yazısı olduğu iddia edilen kısmın görünümü
 Altta: Sarıkta “P” ve “M” harfleri olduğu iddia edilen kısmın görünümü

⁸³⁶ Bkz (835) <http://www.sixbid.com/browse.html?auction=364&category=6562&lot=320699>

Tricaudet-benzeri madalyonun Pietro da Milano tarafından 1460'larda yapılmış olabileceği 2003'de Susan Spinale tarafından savunulmuştur.⁸³⁷ Pietro da Milano; İtalyan bir mimar, heykeltıraş ve madalyon yapımcısı olup; 1410-1473 arası yaşadığı sanılmakta; önce Ragusa'da; sonra Francesco Laurana ile birlikte Napoli ve Fransa'da çalıştığı sanılmaktadır.⁸³⁸ Nitekim Susan Spinale, Tricaudet-benzeri madalyonun Laurana'nın eseri olabileceğini de düşünmüştür.⁸³⁹ Ancak, Gülru Necipoğlu'nun da belirttiği gibi⁸⁴⁰, iki sanatçının da o zamanki adıyla Konstantiniyye'ye geldiklerine ait işaret yoktur. Üstelik, George Hill'in Pietro ve Francesco'nun madalyonları için karakteristik olduğunu belirttiği bir özellik olan, Latince mısralardan⁸⁴¹ da yoksundur. Bu değerlendirmeler ışığında, Tricaudet-benzeri madalyonun Pietro da Milano'nun eseri olması olasılığı yüksek görünmemektedir.

Alan Stahl da Susan Spinale gibi, bu madalyonun 1453'ten sonraki birkaç yıl içinde yapıldığını; 1481'de Fatih'in ölümünden sonra "Dijon'daki Jean Tricaudet adlı tanınmamış bir Hümanist" tarafından, kendisinin mesen olarak tanınmasını sağlayan bir arka yüz eklendiğini düşünmüştür.⁸⁴² Oysa ki bu madalyon Tricaudet madalyonundan çok daha kaba işçiliğe sahiptir ve daha ucuz olan bronzdan yapılmıştır. Ayrıca Tricaudet madalyonunun, 1481 veya sonrasında yapıldığını gösteren bir veri yoktur. Dolayısıyla, ilk yapının, Tricaudet-benzeri madalyon değil de, daha iyi işlenmiş olan gümüş Tricaudet madalyonu olması daha olası görünmektedir. Baldwin's Kataloğu'nda daha geç oldukları iddia edilen iki kurşun ve bir bronz örnek⁸⁴² ile birlikte, "Tricaudet ve benzeri" denilebilecek toplam 5 madalyon olduğu anlaşılmakta; hangisinin ilk olduğu bilinmemekte ancak hiç birinin Fatih'e ulaştırılmadığı anlaşılmaktadır. Fatih için veya O'nun tarafından yapıldıklarına dair de veri olmadığı için, Batılı bir hedef kitle için üretildikleri akla gelmektedir.

⁸³⁷ Susan SPINALE, "Reassessing the So-Called 'Tricaudet Medal' of Mehmed II".

⁸³⁸ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/p/pietro/milano/biograph.html>

⁸³⁹ Gülru NECİPOĞLU, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation..."

⁸⁴⁰ George F. HILL, **Medals of the Renaissance.**

⁸⁴¹ Alan M. STAHL, **Renaissance Encounters: Greek East and Latin West**, 251.

⁸⁴² Bkz (833) BALDWIN'S.

Julian Raby'nin gözlem eseri olabileceklerini düşündüğü⁸⁴³; ilk kez George Hill'in bildirdiği⁸⁴⁴ imzasız iki Fatih madalyonu daha vardır. Birinde, yaşlı bir erkek imgesi ve arkasında, sonradan eklenmiş olabilecek "TEROR CHRISTIANORVM" ("Hristiyanlığın Terörü") yazısı vardır. (Şekil 2.179)



Şekil 2.179. Fatih portre madalyonlarına örnek – 4 (üstte ön, altta arka yüzü)⁸⁴⁴
Sanatçısı bilinmiyor; malzemesi belirtilmemiş; 74 mm; yapım yeri?; Vatikan, Roma

⁸⁴³ Bkz (715) RABY, 183.

⁸⁴⁴ Bkz (716) HILL, 294 ve Plate XIV.

George Hill, üzerinde doğrudan Fatih'i belirten bir yazı olmasa da, bu madalyonda Fatih'in bıyıklı ve sakallı bir büstü olduğu kanısına varmış; kaba işçiliğine rağmen kuvvetli bir portre olduğunu düşünmüştür.⁸⁴⁵ Madalyonun Fatih'i temsil ettiğine karar vermesinde; açıkça ifade etmese de; arkasındaki "Hristiyanlığın Terörü" ifadesinin rol oynamış olması çok mümkündür. Müslümanlar, Hristiyanlarla ilk çatışmalarından itibaren düşman olarak görülmüş ancak Constantinopolis'in alınması, İslam uygarlıkları tarafından başarı olarak görülürken; Fatih'i, Avrupalı topluluklar nezdinde "Hristiyanlığın Terörü" konumuna getirmiştir. Aynı dine mensupken kendi aralarında sürekli savaşan Avrupa halkları için Fatih, birbirleriyle dayanışabilmek için ihtiyaç duydukları ortak düşmanın en güçlü örneği ve simgesi haline gelmiştir.

John Freely, Constantinopolis'in düşmesiyle birlikte Batı Avrupa'da yaşanan terör duygusunu açıklamış ve dönemin Hristiyan liderlerinin tepkilerinden örnekler vermiştir: Daha önce Bizans İmparatoru VIII. John Palaiologos'un heyetinde, Ortodoks-Katolik kiliseler birleşimi görüşmeleri için İtalya'ya geldiğinden söz edilen Yunan din adamı Bessarion; Freely'nin aktardığına göre, dönemin Venedik Doge'sine yazdığı mektupta, Osmanlılar için "en insanlıktan yoksun barbarlar" ve "en azılı vahşi hayvanlar" gibi ifadeler kullanmıştır.⁸⁴⁶ Bessarion, Fetih sırasında Constantinopolis'te bulunmadığı halde, sanki görmüş veya maruz kalmış gibi abartılı vahşet sahneleri anlatmıştır. Mektubunda Fatih'in başta İtalya olmak üzere Batı Avrupa için tehlike olduğunu iddia etmesi, bir 'Constantinopolis ve Fatih Uzmanı' gibi kendisini göstererek, durumdan vazife çıkarmak ve Venedik yönetiminin takdirini kazanmak istediğini düşündürmektedir. Konumuz geliştikçe tekrar karşılaştığımız; önce Ortodoks rahip, sonra Katolik Kardinal olan Bessarion'dan ve duruma göre vaziyet alıp, vazife çıkarışından tekrar söz edileceğiz. Şimdilik, Osmanlıların ve onları temsilen Fatih'in Batı Avrupa'da, özellikle de İtalya'da terör ile ilişkilendirilmesindeki başrol oyuncularından biri olduğunu söyleyip, geçelim...

⁸⁴⁵ Bkz (716) HILL, 294.

⁸⁴⁶ Bkz (131) FREELY, loc. 1082-1089.

Daha sonra Papa olup II. Pius adını alacak olan Piskopos Silvio Piccolomini de bir başka bukaletim karakterli kişi olup; Hümanist bir aydın olmak iddiasıyla Roma'nın efsanevi kurucusuna zenip "Aeneas" adını da almış; erotik roman yazmıř⁸⁴⁷; Freely'nin aktardığına göre, Fetih zerine dönemin Papası V. Nicholas'a yazdığı mektupta, "Burada Constantinople'in düşmesinin korkunç haberi var – keşke yalan olsa. şimdi Hristiyanlığın iki işığından birinin söndüğünü görüyoruz... şimdi Muhammed aramızda hüküm sürüyor. Türkler başımızın üzerine kyor..." diyerek, Haçlı Seferi ağrısı yapmasını istemiř⁸⁴⁸; ancak kendisi Papa olunca, görünürde Fatih'e Hristiyanlığa dönmesini teklif eden ama Nancy Bisaha'nın da işaret ettiği gibi, muhtemelen O'nu değil, Avrupalı liderleri Fatih'le işbirliğine girebileceğine inandırarak kendisine biat ettirmeyi hedefleyen ünlü mektubunu yazmıştır.⁸⁴⁹ (O mektuptan daha önce, Fatih'in hayatı konusu içinde bahsedilmiştir)

Fetih'ten sonra Papa V. Nicholas, Haçlı Seferi için ağrı yayınlamış ve Fatih'i "şeytanın, cehennem azabının ve ölümün oğlu" olarak adlandırmıştır. Freely, Fatih için "dünyanın terörü" görüşünün Batı'da devam ettiğini ve zalim Doğulu zorbanın temsili haline geldiğini belirtmiştir.⁸⁵⁰ Fatih'i betimlediği iddia edilmiş olan bir madalyonda, "Hristiyanlığın Terörü" olarak adlandırılmış olması, bu görüşü desteklemektedir. Dahası, George Hill, bu ifadenin sonradan eklendiğini ve 16. yüzyıldan daha önceye ait olmadığını ne srmştir.⁸⁵¹ Söz konusu madalyonun Vatikan'da saklanmaya değer görülmesi ise, bir zamanlar önem verilen bir eser olduğuna ve/veya bir işlev gördüğüne işaret etmektedir. Pek çok madalyon gibi, istendiğinde bir kordonla boynuna asılmasını sağlayacak bir açıklığı olan bu madalyonun işlevi ne olmuş olabilir? Yazısıyla, bir nevi muska gibi algılanmış olabilir mi? Fatih için veya tarafından ismarlanmış olamayacağı açık olan bu madalyonun da hedef kitlesi yine Batılılar, özellikle de Hristiyan Batılılar olmuş olmalıdır.

⁸⁴⁷ http://www.forumromanum.org/literature/piccolomini/hist_e.html

⁸⁴⁸ Bkz (131) FREELY, loc. 1083-1091.

⁸⁴⁹ Bkz (1) BABINGER, 198-200; (406) BISAHA, 147-152.

⁸⁵⁰ Bkz (131) FREELY, loc. 1091, 3423.

⁸⁵¹ Bkz (716) HILL, 294.

“Hristiyanlığın Terörü” yazılı madalyonun Fatih ile ilişkilendirilmesinde başka etkenler de rol oynamış olabilir. Yapım tarihinin 16. yüzyıl öncesi olduğu düşünülen bir madalyonda, sarıklı bir kişinin imgesine rastlamak, Fatih’in portresi olduğu düşüncesine neden olmuş olabilir. Esasen bunda hayrete değer bir şey de yoktur; ne de olsa, Rönesans’ta genelde güçlü ve ünlü kişilerin portrelerinin yapıldığı bilinmektedir. Fatih’in Rönesans’ın en çok portresi yapılan; daha doğrusu, en çok portresi olma iddiasındaki işler yapılan kişilerinden biri olması; farklı topluluklarca ‘iyi’ ya da ‘kötü’ olarak algılansa da inkar edilemeyen ünüyle uyumludur. Dolayısıyla, yaşadığı döneme veya hemen sonrasına ait eserlerdeki Doğulu hükümdar imgelerinin Fatih ile ilişkilendirilmesi şaşırtıcı değildir. Fatih’in özellikle Batılı sanatçılar tarafından yapılmış portrelerini farklı kılan; temel amaçlarının olumlu tanıtım gibi görünmemesidir. Ancak bu bile, Batı’da O’nunla ilgili duyulan korku kadar, ilginin de yansıması olabilir. Nitekim George Hill, “Hristiyanlığın Terörü” yazılı madalyonu, İtalya’da Fatih’e karşı duyulan aşırı ilgiye yorumlamış⁸⁵²; Anthony D’Elia ise Fatih’e duyulan hayranlığın, kimi Papalık karşıtlarını Osmanlılarla işbirliği arayışına yönelttiğini iddia etmiştir⁸⁵³.

“Hristiyanlığın Terörü” madalyonunun Fatih ile ilişkisi tartışmaya açık olsa da; bu konuya katkıda bulunabilecek bir bulgu olarak, daha önce bildirilmemiş bir benzerliğe dikkat çekmek isteriz: Bu madalyondaki yüz imgesi ile Tricaudet madalyonundaki imge arasında ilginç bir benzerlik vardır. Göze çarpan bu benzerlik, bilgisayar yardımıyla analiz edilmiştir. Photoshop programı ile her iki imge üzerinden çizimle elde edilen çizgisel kopyalar; distorsiyona uğratmadan aynı boyutlara getirilip, yüz hatları çakışacak şekilde ve biri diğeri üzerinde hafifçe döndürülerek üst üste konduğunda, benzerlik doğrulanmıştır. (Şekil 2.180 - 2.181) Bu bulgumuz ışığında; birinin, diğerrinin örneği olduğu akla gelmektedir. İkisi de Fatih’i tasvir etmemiş ama birer ‘Fatih portresi kalıbı’ görevi görmüş olabilir. Ismarlayan ya da izleyen öyle saydığı sürece, ‘Fatih’in portresi’ sayılacak olan birer temsil, birer imge, birer hayal...

⁸⁵² Bkz (716) HILL, 295.

⁸⁵³ Anthony F. D’ELIA, **A Sudden Death**, 104-134.



Şekil 2.180. Tricaudet -“Hristiyanlığın Terörü” madalyonlarının benzerlik analizi - 1
 Tricaudet (üstte) ve “Hristiyanlığın Terörü” (altta) madalyonlarının çizgisel kopyaları
 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan Photoshop programı kullanılmış;
 “Hristiyanlığın Terörü” madalyon görüntüsünün ayna hayali elde edildikten sonra
 her iki madalyonun çizgisel kopyaları çizilmiştir; açıklamalar için metne bakınız)



Şekil 2.181. Tricaudet -“Hristiyanlığın Terörü” madalyonlarının benzerlik analizi - 2
 “Hristiyanlığın Terörü” madalyonunun ayna hayalinin çizgisel kopyası,
 Tricaudet madalyonunun görüntüsü üzerine konulmuştur.
 (Aralarındaki benzerliğin analizi için tarafımdan Photoshop programı kullanılmış;
 “Hristiyanlığın Terörü” madalyonunun ayna hayalinin çizgisel kopyası çizilip
 diğer madalyon üzerine superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne bakınız)

Böylece; eğer daha önce yapılmışsa; Tricaudet madalyonunun genç ‘Fatih’ imgesinin, “Hristiyanlığın Terörü” madalyonunun yaşlı ‘Fatih’i için örnek olarak kullanılmış olabileceğini gösteren bir sonuca varılmıştır. Ancak Fatih’in genç olduğu sırada, önce olduğundan daha yaşlı gibi ve daha sonra, yaşına daha uygun şekilde temsil edilmiş olması da imkansız değildir. Her iki durumda da önemli olan; madalyonları ısmarlayan, üreten ve izleyenlerin, gördükleri imgeleri Fatih ile özdeşleştirmiş olmasıdır. Görülenle, görülmek istenen arasındaki bu ilişkilendirme, Fatih portreleri konusunun tekrarlayan bir temasıdır. O kadar ki, başka birinin portresinin dahi, istendiğinde, Fatih’in portresine dönüşebileceği ileride gösterilecektir...

Hill'in bildirdiği diğer madalyonun önünde “MAHEMET HOTVMANI FILIS” (“Osman oğlu Mehmet) yazısı; arkasında kanatlı bir at ve “ET THEVCORORUM PRINCEPS” (“Ve Türk Prensi”) yazısı vardır.⁸⁵⁴ (Şekil 2.182)



Şekil 2.182. Fatih portre madalyonlarına örnek – 5 (üstte ön, altta arka yüzü)⁸⁵⁴
Malzemesi belirtilmemiş; 49 x 41 mm; Museo Oliveriani, Roma

⁸⁵⁴ Bkz (716) HILL, 293.

Şekil 2.182’de gösterilmiş olan madalyonun önündeki, “Osman oğlu Mehmet” yazısı; Fatih ile ilgili olarak hazırlandığını düşündürmektedir. Fatih’i temsilen konan büst, “Hristiyanlığın Terörü” madalyonundakini andırmaktadır; aynı yöne bakmakta; benzer başlık takmakta; daha stilize de olsa sarık sargıları benzerlik göstermektedir. Başın hafif aşağıya dönük oluşu, gözün kalkmış kaş altından yukarıya bakışı ve yüzünün silüeti de çok benzerdir. Gövde, “Terör” madalyonuna göre daha ustaca ve üç boyutlu bir büstü hatırlatır şekilde betimlenmiş; kıyafetinin yakadan başlayıp, birbirini örterek inen kenar katlantıları özet ama daha net biçimde gösterilmiştir. Yüz ve sakal ayrıntılarının daha silik olması ise yüzey aşınmasının sonucu olabilir. Yine de ilk bakışta, artık tanıdık hale gelen ‘Fatih’ kalıbı ile uyumlu bir portredir. (Şekil 2.183)



Şekil 2.183. Fatih portre madalyonları ön yüz imgeleri arasında bir diğer benzerlik örneği
Solda: Sanatçısı bilinmiyor; malzemesi?; 74 mm; yapım yeri?; Vatikan, Roma
Sağda: Sanatçısı bilinmiyor; malzemesi?; 49 mm; yapım yeri?; Museo Oliveriani, Roma
 (Ayrıntılar ve arka yüz görünümleri için metne ve Şekil 2.179 ile 2.182’ye bakınız.)

Fatih imgeleri arasındaki benzerliklere karşın; bu madalyonun “Hristiyanlığın Terörü” madalyonundan açıkça ayrıldığı husus, Fatih ile ilgili olumsuz bir yazı içermediği gibi; arkasındaki kanatlı at imgesinden anlaşılabilirdiği kadarıyla, olumlu bir mesajın ifadesi olma olasılığıdır.

'Kanatlı at', gerek Batı, gerek Doğu mitolojisi ve inançlarında sık rastlanan bir öge olup, üzerinde durulmaya değerdir. Böylece neden bu madalyona konulduğu hakkında bazı tahminlerde bulunulabilir.

İlk olarak; kanatlı at imgesinin, daha düşük bir olasılık olsa da, Fatih'in Türk ve/veya Müslüman olmasına atıfta bulunmak için kullanılmış olabileceği üzerinde duralım. Müslümanlık öncesine ait Türk mitolojisinde kanatlı atların pek çok örneği vardır. Deniz Karakurt; Türk Mitolojisi Ansiklopedisi'nde atın Türkler için büyük önemi olan bir canlı olduğunu; kimi destanlarda yüzlerce atın adının geçtiğini; rüzgardan yaratılan atın, rüzgarın güç ve hızına sahip kabul edildiğini; efsanevi Türk büyüklerinin, özel adlarıyla anılan efsanevi atları olduğuna; iyi bir atın uçan kuşa yetişebileceğine; hiç yorulmayıp, sahibini önceden uyarabileceğine; kahramanın durumunu anlayıp, yaralıysa güvenliğe, ölmüşse vatanına taşıyacağına inanıldığını açıklamıştır. Karakurt, kutlu atların güneşten geldiklerine; at olan eve şeytan girmeyeceğine ve nefesinin cinleri kovacağına; Kara At'ın yeraltına giderken, Ak At'ın ise gökyüzüne giderken kullanılacağına dair söylenceleri de aktarmış ve bu nedenle Yeraltı Tanrısı'na kara, Gökyüzü Tanrısı'na ise ak at kurban edilmesinden bahsetmiştir. Karakurt, Türk söylencelerinde adı geçen atların çoğunun uçabildiğini ve "Yılmaya", "Tulpar" ve "Burşun" gibi adlarla anıldıklarını açıklamıştır. Türkler, İslamiyet'i benimsedikten sonra da ata değer vermeye devam etmiştir. Deniz Karakurt, bu durumu şöyle açıklamıştır: "...İslam inancına göre Hz. Muhammed miraca çıkarken Burak adı verilen bir binek hayvanı kullanmıştır ve bu binek Türklerce daima at olarak tasavvur edilmiştir. Burak kelimesi Arapça berk (şimşek) kökünden türemiş bir kelimedir ve hızlılığı, ışığı ifâde eder."⁸⁵⁵ Böylece Türklerin, hız, rüzgar ve ışıkla özdeşleştirdikleri atın, Peygamberi taşımaya en layık canlı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında, tartışılan Fatih madalyonunda yer alan kanatlı at imgesi, Türk ve Müslüman olmasıyla uyumlu bir görsel motiftir.

⁸⁵⁵ Deniz KARAKURT, **Türk Mitoloji Ansiklopedisi**, e-kitap, 116-117.

Ancak söz konusu madalyonun İtalya'da bulunması ve Latince yazılar taşıması, sanatçısının Batılı olduğunu akla getirmektedir. Rönesans Avrupası'nda Türkler ve İslam hakkında ayrıntılı kaynakların azlığı da dikkate alındığında; kanatlı at motifinin, Fatih'in Türk ve/veya Müslüman olmasına gönderme yapmak için kullanılmış olması pek olası görünmemektedir.

İkinci ve daha kuvvetli olasılık, tartışılan madalyondaki kanatlı atın, Batı mitolojisinin önemli motiflerinden biri olan Pegasus'u ifade etmiş olmasıdır. Neden Pegasus? Ve neden özellikle Fatih madalyonunda? Bu soruların muhtemel cevapları, Pegasus ile ilgili söylenceler ve imgesinin kullanıldığı diğer eserlerle ilişkilendirilen durumlarda saklı olabilir.

Pegasus, Antik Yunan mitolojisinin en sevilen karakterlerinden biridir. Kahraman Perseus'un başını keserek öldürdüğü bir canavar olan, yılan saçlı Medusa'nın boynundan fırlayıp; Perseus'u Medusa'nın kız kardeşlerinin öfkesinden kurtardığına ve daha sonra sadece Perseus ile bir diğer kahraman olan Bellerophon'un sırtına binmesine izin verdiğine inanılmıştır. Perseus ile birlikte, kayalara zincirlenmiş Etiyopya Prensesi Andromeda'yı bir deniz canavarından kurtardığı; Bellerophon'un da aslan-başlı, keçi-vücutlu, yılan-kuyruklu bir başka canavar olan Chimera'yı yenmesine yardım ettiği; pek çok maceradan sonra küstahlaşıp, Tanrıların yaşadığı Olympus Dağı'na gitmek isteyen Bellerophon'u, Tanrıların başı Zeus tarafından gönderilen sinek tarafından ısırılınca şaha kalkarak, üstünden attığı; sonra Olympus'ta kalıp, Zeus'un yıldırımlarını taşıdığı ve ölünce gökyüzünde bir takımyıldızına dönüştüğü anlatıla gelmiştir.⁸⁵⁶ Pegasus ile kahramanlar ve kahramanlık arasında kurulan ilişki, Antik Yunan döneminden itibaren Anadolu ve Avrupa'da pek çok yönetici ve devletin işareti olarak kullanılmasına neden olmuştur. Örneğin Şekil 2.184'deki Antik Yunan sikkesinde, Corinth kenti, sikkesinin iki tarafında yer alan Tanrıça Athena ve Pegasus imgeleri ile gücünü dosta düşmana duyurmak istemiş görünmektedir.

⁸⁵⁶ A. DELAHUNTY – S. DIGNEN, **Adonis to Zorro**, 15, 42, 176, 236, 275.
<http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/mythic-creatures/air-creatures-of-the-sky/greek-myths>



Şekil 2.184. Bir Antik Yunan sikkesinde Athena (solda) ve Pegasus (sağda) imgeleri⁸⁵⁷
Corinth kenti gümüş stateri; MÖ 345-307; 18 x 20 mm; şimdiki yeri belirtilmemiş

Pegasus motifinin kahramanlara yakıştırılması, Roma ordularından biri olan Legion II Adiutrix'in ambleminde de yer almasına neden olmuştur. Adı geçen Lejyon, Roma İmparatoru Gallienus tarafından bastırdığı paralarda adı ve amblemine yer verdirerek onurlandırılan ordulardan biridir.⁸⁵⁸ (Şekil 2.185)



Şekil 2.185. Antik Roma sikkesinde İmparator Gallienus imgesi (solda)
ve Lejyon II Adiutrix'i onurlandırmak için konmuş Pegasus'lu ordu amblemi (sağda)⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ https://www.forumancientcoins.com/moonmoth/coins/corinth_002.html

⁸⁵⁸ Yann le BOHEC, **The Imperial Roman Army**, 197.

⁸⁵⁹ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/s/silver_radiate_coins_with_roma.aspx

Bir diğ er anlatıya göre ise; Pegasus, esin perileri için ayağıyla yere vurup, içenlere şiir için esin gücü kazandıran sihirli kaynağın fıskırmasını sağlamıştır.⁸⁶⁰ Bu anlatıdan ötürü, Pegasus imgesi, özellikle edebiyat olmak üzere sanatla ilgili kişilerin simgesi olarak da kullanılmıştır.⁸⁶¹ Fatih'ten biraz daha sonra, 16. yüzyıla olup, din adamı olmasının yanı sıra yazar da olan Pietro Bembo'yu temsil eden portre madalyonu buna örnektir (Şekil 2.186)



Şekil 2.186. Benvenuto Cellini'ye atfedilen "Kardinal Pietro Bembo" portre madalyonu⁸⁶²
Solda ön yüzü; sağda, Pegasus imgesi arka yüzü
Bronz; 5.5 cm; 16. yüzyıla ait sanılmakta; National Gallery of Australia, Canberra

Pegasus ile ilgili söylenceler ve önceki eserler dikkate alınarak, Fatih madalyonundaki kanatlı at imgesinin anlam ve amacı düşünüldüğünde, akla şu olasılıklar gelmektedir: Madalyonu ısmarlayanın ve/veya Fatih'in sanat ve özellikle de edebiyatla ilgisine vurgu yapılmak ya da antik metinleri bilen bir Hümanist olduğuna işaret edilmek istenmiş olabilir. Fatih'in antik tarih ve mitolojiyi bildiği ve şiir yazdığı Batılılar tarafından da kayda geçirildiği için, Pegasus imgesi O'na iltifat için yapılmış olabilir. Ancak bu madalyonun da, daha önce incelenenler gibi, Fatih tarafından ısmarlandığına veya O'na armağan edildiğine dair bulgu yoktur. Dolayısıyla Pegasus imgesi bir iltifat ise, madalyonu ısmarlayan Batılı mesenin vasıflarıyla ilgili olmuş olmalıdır.

⁸⁶⁰ Bkz (856) DELAHUNTY – DIGNEN, 176.

⁸⁶¹ Peter M. DALY, *The Emblem in Early Modern Europe*, 180.

⁸⁶² <http://nga.gov.au/international/Catalogue/Detail.cfm?IRN=82783&Orient=Verso>

Diğer olasılık, Fatih'in Pegasus'lu madalyonunun, Roma İmparatorluğu ve ordularına göndermede bulunmuş olmasıdır. Ön tarafıyla Fatih'i, arka tarafıyla ordularını temsil ederek; bir İmparator'dan öte, bir İmparatorluğun 'portre'si olmuş olabilir. Fatih'in öyküsünde açıklandığı gibi; Constantinopolis'i aldıktan sonra, kendisini Roma İmparatorluğu'nun yeni efendisi gibi gördüğü iddia edilmiş; Batı Avrupa'da da Roma kenti dahil eski Roma İmparatorluğu topraklarının tamamını ele geçireceğine inanılmış ve adeta kaçınılmaz görülüp, beklenmiştir. Genelde "Hristiyanlığın Terörü" olarak anılmasına yol açan bu beklenti; kimi Batılı hükümdarlarca, hasımlarını alt etmelerine yarayacak bir fırsat olarak görülmüştür. Özellikle İtalyan kentlerinin birbirlerine karşı Fatih'in desteğini almak için çabaladıkları bilinmektedir. Papa II. Pius'un bile, Hristiyan olursa, "konumu daha yüksek" olduğu için Fatih'in "Roma Kilisesi" tarafından diğer krallardan "gerektiği gibi daha da fazlasıyla" "sevgiyle kucaklanacağını" yazdığı mektubu yayınlayarak; diğer Batılı hükümdarları kendisine tabî olmaya zorlamak istediği sanılmaktadır.⁸⁶³ Fatih'e yaklaşmak isteyen bir diğer İtalyan hükümdar ise, sanatçı Matteo de' Pasti'yi Fatih'e göndermek istemiştir ki, öyküsü sonra anlatılacaktır.

Fatih'in Pegasus'lu madalyonu, daha farklı da yorumlanabilir. Mitolojiye göre, Pegasus'un; Bellerophon'u küstahlaşıp, Tanrıların mekanına girmeye kalkınca sırtından attığı hatırlanırsa; belki de Fatih'e bir uyarı, bir tehdit olmak üzere kanatlı at imgesinin kullanıldığı da düşünülebilir. Özellikle, Fatih'le yakınlaşmak isteyen bir Batılı hükümdar tarafından ısmarlanmışsa; Pegasus ile Batılı hükümdar simgelenmiş ve Fatih'e ancak belli sınırları aşmadığı sürece yardım edeceği ima edilmek istenmiş de olabilir. Karşıt olarak; Pegasus, Fatih'in karşısındaki Batı için simge olarak kullanılmış, Fatih'i, Pegasus gibi 'sırtlarından atmak' üzere bir güç birliği çağrısı ifade etmiş de olabilir. Bu ilginç madalyonun sırları, hakkında yeni bilgiler ortaya çıkarılana dek saklı kalacak gibi görünmektedir. O zamana dek, bu madalyon da basit bir 'portre' değil; 'portre içinde portreler' olarak düşünülmelidir...

⁸⁶³ Bkz (1) BABINGER, 198-200; (406) BISAHA, 147-152.

Fatih'in madalyon portreleri; Avrupa'nın ve özellikle de Avrupa Rönesans döneminin portre geleneği ile kıyaslanarak değerlendirildiğinde, Doğu-Batı güç dengeleriyle olan ilgileri daha çok ortaya çıkmaktadır.

Rönesans; Avrupa'da, 14.-17. yüzyıllar arasında süren ve temel öğeleri, bireyin potansiyeline inanç ile Antik Yunan, Helen ve Roma kültürlerinin örnek alınması olan Hümanist felsefe ile karakterize dönemdir.⁸⁶⁴ Orta Çağ ve Modern Çağ arasındaki geçiş kabul edilen bu dönemde, Antik Yunan, Helen ve Roma eserleri dikkate incelenip, benzerleri yapılmıştır. Rönesans portre madalyonları da bu kültürel değişimin sonucunda ortaya çıkmış ve antik modeller örnek alınarak tasarlanmıştır. En fazla portresi yapılmış antik dönem insanı olan Büyük İskender'in madalyon ve sikkelerdeki portreleri, Rönesans madalyon portrelerine esin oluşturmuştur. (Şekil 2.187)



Şekil 2.187. Büyük İskender imgeli sikke⁸⁶⁵
Altın; 8.6 gram; MÖ 328-323; şimdiki yeri belirtilmemiş; Abydos, Anadolu'da yapılmış

Karsten Dahmen, antik dünyada heykel, heykelcik, büst, kabartma, mücevher, resim, mozaik, kumaş ve sikke şeklindeki Büyük İskender portreleri bolluğuna dikkat çekmiştir.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Bkz (71) CAFERRO, loc. 186-361; (134) BURKHARDT.
Paul JOHNSON, **The Renaissance.**

⁸⁶⁵ <http://alexanderthegreatcoins.reidgold.com/staters.html>

⁸⁶⁶ K. DAHMEN, **The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins**, 2.

Gerçekten de türevleriyle birlikte yüzlerce farklı çeşitte olmak üzere, binlerce İskender sikkesi bastırıldığı anlaşılmaktadır. Bu kadar çok İskender portresi, üstelik de genelde başkaları tarafından ve ölümünden sonra, neden yaptırılmıştır? Bu soru, kendi çağında başkaları tarafından Fatih'in portrelerinin yaptırılmasının asıl amacına da ışık tutabilir: İskender portreleri, onunla ilişkilendirilen gücü 'portre' etmek için yaptırılmış görünmektedir.

Büyük İskender tasvirleri, güçlü bir kişinin portresinin; bir güç ve iktidar simgesine dönüştürülmesinin en etkili örneklerinden biridir. Tarihte pek çok yöneticinin portresi, aynı amaçla yaptırılmış veya yapılmıştır: Yöneticinin gücünü ifade etmek ve/veya gücüne ortak olmak ya da O'na denk olduğunu kanıtlamak için... Glenn Bugh, bu durumu "İskender'in sanatçıları Batı'nın güç ikonografisini icat etti" diye özetlemiştir.⁸⁶⁷ Shearer West de MÖ 5. yüzyıldan itibaren sikkelerde hükümdar portrelerine rastlansa da, standart hale gelmesinin Büyük İskender ile ilgili olduğunu belirtmiş; sikkelerdeki yönetici imgelerinin, onları "paranın gücü" ile ilişkilendirdiğini vurgulamıştır.⁸⁶⁸

Ölümünden sonra Helenistik kolonilerde portreli sikkeler devam etmiş; ancak yöneticiler sıklıkla kendi portreleri yerine Büyük İskender imgeleri kullanarak iktidarlarını meşru kılmak istemiştir. İskender'in seleflerinin ısmarladığı para ve madalyonların arka yüzleri ise; kendilerini tanıtan imge ve/veya yazılarıyla, Otto Morkholm'ün ifadesiyle, "hanedanlık nişanı" görevi görmüştür.⁸⁶⁹ Örneğin günümüzün Lapseki'sinde geçmişte Kral Lysimachus için basılan sikkenin ön yüzünde Büyük İskender; arkasında Tanrıça Athena imgeleri ve "Kral Lysimachus'a ait" anlamına gelen Yunanca yazı vardır. Büyük İskender'in başındaki keçi boynuzları, hem Mısır'ı fethettiği zaman Mısırlı rahiplerce kendisine yakıştırılan Tanrı Ammon'un, hem de Yunan panteonunun başı olan Tanrı Zeus'un işaretidir. (Şekil 2.188) İslam dünyasında da tanınan İskender imgelerinin sıklıkla boynuzlar içermesinin nedeni bu kültürel sentezdir.

⁸⁶⁷ Glenn R. BUGH, *The Cambridge Companion to the Hellenistic World*, 159.

⁸⁶⁸ Bkz (22) WEST, 68.

⁸⁶⁹ Otto MØRKHOLM, *Early Hellenistic Coinage*.



Şekil 2.188. Lysimachus'un gümüş sikkesi⁸⁷⁰ (solda ön, sağda arka yüzü); 3 cm çaplı; Lampsakoz (Lapseki) Türkiye'de bulunmuş; MÖ 305-281; British Museum, Londra

Zamanla, İskender'in yerine kendi portrelerini koyanlar olmaya başlamış; paralardaki yönetici portreleriyle ilgili Batı geleneği de böyle yerleşmiştir. İskender imgeleri, yönetici portrelerinin şablonunu oluşturmuştur. Andrew Stewart, "gücün yüzleri" olarak adlandırdığı İskender imgelerinin, yüzyıllar boyu kullanılmalarına dikkat çekerek; "Onunki, tarihteki en etkili yüz idi" demiş ve bu imgelerin "İskender kavramının taşınması" olarak anlaşılabilceğini belirtmiştir. Stewart, "başkalarının portresi için İskender'in bir model ya da tip olarak yeniden canlandırılması" diye tanımladığı bu süreci şöyle açıklamıştır: "[İskender] klişesinin belirli yönleri...sanatçının farklı bir kişiliği yorumlamasına...zenginlik kazandırır...; portreci,... İskender'i değil, modelinin kendi zaman ve yerine özgü biçimde [İskender ile] ile bağlantısını... çağırıştırır". Stewart, İskender imgelerinin referans alındığı kavramlara örnek olarak "yarı-kutsal yönetici, güçlü fatih ve trajik kahraman" karakter tiplerini saymıştır.⁸⁷¹ Hayat öyküsü, bu tiplerin hepsine dair özellikler barındıran Fatih'in portreleri de; tıpkı İskender gibi, sahip olduğu düşünülen gücün temsilleri olarak düşünülebilir. Bazen küçümsenmeye çalışılsa da, görmezden gelinemeyen gücüne dair görüşler, portreleriyle ifade edilmiştir.

⁸⁷⁰ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps171742.jpg&retpage=27623

⁸⁷¹ Andrew STEWART, **Faces of Power**, 6.

Glen Bowersock, Peter Brown ve Oleg Grabar, Roma'dan sonraki yönetimlerin Roma'yı temel aldıkları belirtmiş ve Fatih'in portrelerinin yapılması ve/veya yaptırılmasına ışık tutabilecek şu cümleye yer verilmiştir: "İktidar [onlar için] hala bir Romalının yüzünü taşıyordu".⁸⁷² Gerçekten de, Rönesans'ta canlanan madalyon portreciliğinde, Roma'nın Yunan-Helen kültüründen devraldığı hükümdar portreciliğinin görsel dili kullanılmış; güçlü kişiler, Romalı bir hükümdarı çağrıştıracak biçimde resmedilmiştir.

Rönesans'ta portre madalyonlar; iktidar, güç, zenginlik, bilgelik ve soyluluk simgeleri olmak üzere yaptırılmıştır. Özellikle hükümdarları betimleyenler, başta diğer hükümdarlar olmak üzere etkilemek istedikleri kişilere armağan olarak gönderilmiştir. Başkalarını yüceltmek ve önemli olayları anısını yaşatmak üzere de madalyonlar da yaptırılmıştır. Ancak şimdiye dek söz edilen madalyonların Mehmet tarafından ısmarlandığına veya kendisine armağan edildiğine dair bulgu yoktur. Çocuktan farksız ya da terörün 'yüz'ü gibi gösterildiği madalyonları ısmarlamış veya hediye edilmiş olsalar beğenmiş olma olasılığı da yok gibidir; dolayısıyla, madalyonların hedef kitlesinin Batılıların kendileri olduğu akla gelmektedir.

Julian Raby, 'genç Fatih' imgeli madalyonların, hayali veya geleneksel portreler içermediğini ve kendisini gören ya da görenlerin işlerinden yararlanan sanatçılar tarafından yapıldığını düşünmüştür.⁸⁷³ Ancak henüz ne zaman, nerede, kimin isteğiyle ve kim tarafından yapıldıkları anlaşılmamıştır. Özellikle sarıkların inandırıcı olmayan görünümleri, bu imgelerin hayal ürünü olabileceklerini de akla getirmektedir. Terörle özdeşleştirildiği madalyonun ise Fatih görülmeden yapıldığı ise hemen hemen kesindir ve ondan kalıp olarak yararlanıldığını düşündürecek kadar Tricaudet madalyonuna benzemektedir.

Sanatçının ve/veya kendisinin adını taşımayan Fatih madalyonlarının da yapılış amacı bilinmemektedir. Pegasus imgeli ilginç madalyon, Fatih'e ve/veya Batı'ya örtülü mesajlar taşımak üzere tasarlanmış olabilir.

⁸⁷² Bkz (258) BOWERSOCK – Peter BROWN et al., viii.

⁸⁷³ Bkz (715) RABY, 175.

Başta “Hıristiyanlığın Terörü” şeklinde tanıtıldığı madalyon olmak üzere; bahsi geçen madalyonlar, Fatih’e iltifat maksadıyla tasarlanmış görünmemektedir. O halde, Fatih’i değil; Fatih ile ilgili başka kişileri etkilemek için yapılmış olmalıdırlar. Fatih’in çok sayıda madalyon portresinin Avrupa’da bulunmasına karşılık, Osmanlı sarayına armağan edilmiş bir örneğinin olmaması da, çoğunun hedef kitlesinin Batılılar olduğunu düşündürmektedir.

Özellikle, “Hıristiyanlığın Terörü” yazılı madalyon, Batı’da Fatih’in madalyon portrelerini yaptırmaya ve edinmeye olan merak hakkında ipuçları içermektedir: Söz konusu madalyon, önce yazısız olarak üretilmiş bile olsa, Fatih’e ulaştırılmış değildir; Batı’da yapılıp, saklanmış ve belki başlangıçta, belki sonradan eklenen yazısıyla, gerçek ‘yüz’ünü göstermiştir: Fatih’in kendisinin ya da gücünün değil; Batı tarafından algılanan şekliyle, gücünün yarattığı tehlikenin ‘portre’si yapılmıştır.

Böylece, Fatih’in madalyon portreleri, Rönesans madalyon portreciliği içinde bir istisna oluşturmuş görünmektedir: Rönesans madalyon portreleri, güçlülerin ve gücün portreleridir. Önemsiz ve güçsüz görülen kişiler için madalyon yapılmamıştır. Portresinin yapılmasına gösterilen ilgi, Fatih’in de gücünün kabul edildiğine tanıklık etmektedir. Ancak portresi yapılan diğer kişilerden farklı olarak; Fatih’in madalyon portreleri, gücünün takdir edildiğini ifade etmek için değil; gücünü küçümsemek veya özellikle Batı Avrupa için taşıdığı tehlikeye dikkat çekmek veya O’nunla ya da O’na karşı gizli bir güç birliği isteği mesajını iletme üzere yapılmış gibi görünmektedir.

Batı’nın, Fetih ile birlikte ‘Doğu’ ile özdeş görmeye başladığı Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki fikri, Fatih imgesi aracılığıyla anlatılmıştır: Fatih, Doğu’nun ‘yüz’ü; Batı’nın Doğu hakkındaki fikrinin ‘portresi’ haline gelmiştir. Fatih’in madalyon portreleri, hemen hepsinin temsil edilen kişiye değil; onunla ilgili başka kişilere ulaştırılmak için yapılmış olmalarıyla istisna oluşturmaktadır. Batı’da Fatih’i temsil eden imgeler, gücünün takdirinden çok; sınırlı ve/veya tehlikeli olduğunu anlatmak ve hem yenilmesi gerektiği, hem de yenilebilir olduğu mesajını vermek için yapıldıkları izlenimini vermektedir.

Fatih'in madalyon portreleri arasında, olgun ve güçlü bir erkek gibi gösterildiği tek örnek, uzun süre Costanzo da Ferrara olarak bilinen ancak gerçek adının, babasına atfen Costanzo di Moysis (Moises, Moysis) olduğu anlaşılan sanatçıya aittir; tarihli ve tarihsiz iki formu vardır. (Şekil 2.189-2.190) Tarihli olan 1481 sayısını taşısa da; yapıldığı zamanı mı, yoksa Fatih'in ölümü üzerine yeniden basıldığı zamanı mı gösterdiği belli değildir. Costanzo'nun madalyonu; hem II. Mehmet'e 'Fatih' ünvanıyla uyumlu bir 'yüz' kazandırarak O'nun anısını yaşatmış; hem de imzasıyla kendi adının da yaşamasını sağlamıştır. Sanatçı hakkındaki bilgi sınırlı olup; aslen Ferraralı olmadığı sanılmaktadır. Napoli'de bir villanın süslemesi ve bir manastırın dini resimlerini yapmıştır. George Hill, Fatih'in kaybolan bir resmini de yapıp, ölümünden sonra döndüğünü açıklamış ancak kaynak göstermemiştir.

Costanzo'nun Konstantiniyye'ye gelişinin tek kaydı, Adolpho Venturi tarafından 1891'de yayınlanan 1485 tarihli bir mektup olup; Napoli'deki elçisi Baptista Bendedeus tarafından Ferrara Düşesi Eleonora'ya yazılmıştır. Bendedeus, Eleonora'nın o sırada Napoli'de olan oğlunun resmini yapan ve Ferraralı bir kadınla evli olan "Üstad Constantio"nun daha önce "Büyük Türk Sinyoru"nun ressam istemesi üzerine Napoli hükümdarı tarafından gönderilip "şövalye" yapıldığını yazmıştır. Venturi'ye göre 1481'e kadar; Julian Raby'e göre uzun süre; Alan Chong'a göre 1477 veya 1478'den 1479'a kadar Konstantiniyye'de kalan Costanzo; Fatih'in, Hill'in ifadesiyle "en iyi II. Mehmet portresi" olan madalyonu yapmıştır. Raby, Costanzo'nun ancak Osmanlı-Napoli görüşmelerinin sürdüğü 1461-1464 veya 1475-1478 aralıklarında gelmiş olabileceğini; madalyonun tarihli formunun Fatih'in ölümünden sonra 1481 tarihi eklenerek basıldığını düşünmüştür. Maria Andaloro ve Julian Raby'nin aynı yıl içinde, daha önce Gentile Bellini'ye atfedilen bazı desenlerin Costanzo'ya ait olduğu kanısına varması ise Costanzo'nun Konstantiniyye'ye gelip Fatih'i bizzat görmüş olabileceğini düşündürmektedir.⁸⁷⁴

⁸⁷⁴ Maria ANDALORO, "Costanzo da Ferrara: gli anni a Constantinopoli..."
 Andrea S. NORRIS, *Dizionario Biografico degli Italiani*; Bkz (428) RABY, 56-65;
 Bkz (716) HILL, 288; A. CHONG, *Bellini and the East*, 106-129.
 Adolpho VENTURI, "Costanzo Medaglista e Pittore", 374-375.



Şekil 2.189. Fatih portre madalyonlarına örnek – 6 (üstte ön⁸⁷⁵, altta arka⁸⁷⁶ yüzü)
Costanza da Ferrara (di Moysis); bronz; 12.34 cm; tarihsiz; 1481 civarı?
National Gallery of Art, Washington

⁸⁷⁵ <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.44495.html>;

⁸⁷⁶ <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.44496.html>



Şekil 2.190. Fatih portre madalyonlarına örnek – 7 (üstte ön, altta arka yüzü)
Costanza da Ferrara (di Moysis); bronz; 12.1 cm; üzerinde 1481 tarihi yer almakta;
Victoria & Albert Museum, Londra⁸⁷⁷

⁸⁷⁷ <http://collections.vam.ac.uk/item/O142591/mehmed-ii-medal-costanzo-de-ferrara/>

Costanzo'nun tarihi olmayan madalyonunun örneği Şekil 2.189'da sunulmuş olup; ön tarafında "SUITANUS MOHAMETH OTHOMANUS TURCORUM IMPERATOR" ("Osmanlı Sultanı Mehmed, Türklerin İmparatoru"); arka tarafında ise "HIC BELLI FULMEN POPULOS PROSTRAVIT ET URBES / CONS / ANTIUS F[ECIT]" ("Bu adam, savaşın yıldırımını, halkları ve kentleri yere serdi / Constantius [bu eseri] yaptı") yazıları yer almaktadır. (F, 'FECIT' için kısaltmadır)

Ancak aynı sanatçının 1481 tarihi yazılı, Şekil 2.190'da örneği yer alan madalyonunda; imgeler büyük benzerlik gösterirken, yazılarda ilginç farklar vardır: Ön tarafında, "SULTANI MOHAMMETH OCTHOMANI UGULI BIZANTII INPERATORIS 1481" ("Osman oğlu Sultan Mehmed Byzantium İmparatoru 1481"); arka tarafında ise "MOHAMETH ASIE ET GRECIE INPERATORIS YMAGO EQUESTERIS IN EXERCITUS" ("Asya ve Yunanistan İmparatoru Muhammed'in Seferde Atlı İmaji") ve ayrı bir alanda "OPUS CONSTANTII" ("Contantius'un İşi") ifadeleri bulunmaktadır.⁸⁷⁸

Böylece, tarihsiz madalyonda, Osmanlı oluşuna vurgu yapıp, Türklerin İmparatoru olduğu belirtilen Fatih; ikincisinde, Byzantium, Yunanistan ve Asya'nın İmparatoru olarak tanıtılmıştır. Julian Raby, Caroline Campbell ve Alan Chong'un düşündükleri gibi, ilk önce tarihsiz olan yapıp; Fatih'in ölümünden sonra 1481 tarihli olan yapılmışsa⁸⁷⁹; sanatçının ve/veya işi ismarlayanların Fatih'i, artık ilk madalyondaki gibi, "halkları ve kentleri yere seren" "savaşın yıldırımını" olarak görmedikleri ya da göstermek istemedikleri ve sadece Türklerin değil, eski Bizans topraklarının da İmparatoru olarak kabul eder hale geldikleri akla gelmektedir. Madalyonlar, gerçekten de bu sırayla yapılmışsa, ifadelerdeki değişim, Osmanlılarla barış ve/veya iş birliği isteğini ve/veya Fatih'in ölümüyle kendisinden duyulan korkunun azalmasını yansıtmış olabilir. Ancak Costanzo madalyonları Raby ve Chong'un önerdiğinin tam tersi sırayla yapılmış da olabilirler.

⁸⁷⁸ Caroline CAMPBELL- Alan CHONG, Eds., **Bellini and the East**, 71-73.

⁸⁷⁹ Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 72; (715) RABY, 176.

Eğer önce 1481 tarihli olan; sonra tarihsiz olup, Fatih'i "savaşın yıldırımını" olarak tanıtan Costanzo madalyonu yapılmışsa; Fatih'in ölümünden sonra, yaşarken kullanılmasına cesaret edilemeyecek ifadelerle anılmasından artık çekinilmediği de düşünülebilir. Fatih hayattayken; Asya, Yunanistan ve Bizans İmparatoru ünvanlarıyla yüceltilmiş; ancak öldükten sonra sadece Türklerin İmparatoru olarak anılması yeterli görülmüş de olabilir. Madalyonların bu sıra içinde yapılmış olmaları daha akla uygundur çünkü yaşadığı esnada kendisinden "hakları ve kentleri yere seren adam" diye bahsedilmesini hoş görse bile; sadece Türklerin İmparatoru olarak tarif edilmesini hoş görmesi pek mümkün görünmemektedir. Tabii bu yorum, Fatih'in Costanzo'nun madalyonlarını gördüğü varsayımına dayalıdır. Ancak Fatih'in, Ferrara'dan bir ressam istediğine dair dolaylı bir kayıt dışında, Costanzo'nun da Konstantiniyye'ye geldiğinin ve kendisinden herhangi bir iş istendiğinin kanıtı yoktur. Daha sonra söz edilecek olan, Costanzo madalyonuna çok benzer bir minyatür portrenin varlığı; Costanzo ile Osmanlı sanatçıları arasında bir etkileşim olduğuna işaret etmektedir ancak bu etkileşimin ne zaman, nerede ve nasıl olduğu ve kimin diğerini daha çok etkilediği bilinmediğinden, farklı yorumlara açık bir konudur. Dolayısıyla, daha kesin bilgiler elde edilene dek, Costanzo'nun madalyonlarının da Batılılar tarafından, Batılılar için yapılmış olma olasılığı da tartışılmaya ve araştırılmaya değerdir.

Costanzo madalyonlarındaki Fatih imgesi, gençlik halini temsil ettiği düşünülen madalyonlardakilerle kıyaslandığında; yüz silüetlerinin benzediği ancak Costanzo'nun çok daha iri ve orta yaşa yaklaşan bir erkeği betimlediği görülmektedir. İriliğinin, hem kaslarının gelişmişliğinden hem de şişmanlamış olmasından kaynaklandığı, belirgin boyun kaslarına eşlik eden çene altı yağ dokusu fazlalığından anlaşılmaktadır; bu özellikler dikkatli bir gözlemin yansımaları olabilir. Diğer Fatih madalyonlarında rastlanmayan ilginç bir bulgu da, Costanzo madalyonlarında Fatih'in kulağının üst kısmının, sarığının ağırlığından ötürü öne ve aşağıya kıvrılmış olarak betimlenmiş olması olup; yine gözlemsel bir çalışmayla ilişkili olabileceğine işaret etmektedir.

Costanzo madalyonlarının arkasında ise, giyiminden yine Fatih'i temsil ettiği anlaşılan; orta boylu ve tıknaz bir erkek, mağrur biçimde atında otururken tasvir edilmiştir. Atlı hükümdar imgesi, Antik Roma imparator imgelerine benzerliğiyle; Fatih'in yeni Roma İmparatoru olduğu iddiasını çağrıştırmaktadır. Nitekim Caroline Campbell ve Alan Chong da bu imgeyi Batının görsel kalıpları içinde yerleşik olan atlı komutan heykeli geleneği ile ilişkilendirmiştir. Campbell ve Chong, Costanzo'nun madalyonunun tarihsiz olan ve Fatih'i "halkları ve kentleri yere seren savaşın yıldırımı" olarak tanıtan formu için; natüralist profili, Latince yazıları, İmparatorluk ünvanları ve atlı komutan imgesiyle Batılı izleyiciler için Sultan'ın İtalya'yı imparatorluğuna ekleme isteğini acı bir şekilde hatırlatacağı ve en iyi, Osmanlı mesenliğinin ürünü olarak anlaşılacağı yorumunu yapmıştır. Batılıların Fatih ile ilgili korkularını pekiştiren özellikleri nedeniyle madalyonun tarihsiz formunun Osmanlılar tarafından ısmarlandığını düşünen Campbell ve Chong; Costanzo'nun 1481 tarihli madalyonunun daha az korkutucu olup, ölümünden sonra hatıra maksadıyla yaptırılmış olabileceğini de öne sürmüştür.⁸⁸⁰ Ancak, tarihli madalyonda Fatih'in Byzantium, Yunanistan ve Asya'nın imparatoru olarak tanıtılmış olması da Batılılar için acı verici ve korkutucu olmuş olmalıdır; Fatih ölmüşse de, imparatorluğunun yaşadığı hatırlatılmıştır.

O halde Costanzo madalyonlarını kim ısmarladı? İkisini de Fatih'in ısmarladığına veya O'na armağan edildiğine dair kanıt yoktur. Esasen, Tahsin Öz, Fatih madalyonlarının hiç birinin Osmanlı koleksiyonunda olmadığını esefle dile getirmiştir.⁸⁸¹ Tabii ki Tahsin Öz'den çok önce Fatih madalyonlarından bazıları Konstantiniyye'de yapılmış veya gelmiş olabilir ancak kanıtı yoktur. Diğer ve şimdilik daha geçerli görünen olasılık; Fatih madalyonlarının, Batılı bir hedef kitle için, Batılı veya Osmanlı mesenlerce yaptırılmış olmasıdır. Campbell ve Chong, Costanzo'nun tarihli madalyonunu, İtalya'da Fatih imgelerine olan talep nedeniyle bağımsız olarak yapmış olabileceğini de düşünmüştür.

⁸⁸⁰ Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 72.

⁸⁸¹ Bkz (644) ÖZ, 31.

Ama Batılılar neden Fatih'in Bizans ve Yunanistan'ın hükümdarı olduğunu hatırlamak istesinler? Veya Asya'nın? Eğer ölmesini hatırlayıp, rahatlama amaçlanmış olsa; 1481 tarihini, "savaşın yıldırımını" olarak anıldığı madalyona ekleyip, nasıl bir tehlikeden kurtulduklarını vurgulamak daha anlamlı olmaz mıydı? Julian Raby; Costanzo madalyonunun tarihli formunun pek çok örneği varken, tarihsiz formunun tek örneğinin Washington'da olduğunu belirtmiştir. Raby, tarihin sonradan eklendiğini düşünmüş; George Hill'in tarihli formdan Costanzo'nun sorumlu olmayabileceğini öne sürdüğünü açıklamıştır.⁸⁸² Ancak Hill, makalesinde Costanzo madalyonunun tarihsiz formunun daha geç olan olduğunu açıkça belirttiği için⁸⁸³; tarihli formun daha sonraya ait olduğu iddiası, Hill'in Rönesans madalyonlarıyla ilgili kitabını edite ederek yayınlayan Graham Pollard'a ait olabilir⁸⁸⁴. Kısaca, 1481 tarihli madalyonun, tarihsiz olandan daha sonra değil; daha önce yapılmış olması mümkündür ve bu sıralama, özellikle Batılı bir mesenin isteğiyle, Batı bir hedef kitle için yapılmışsa daha da mantıklıdır çünkü tarihli olan Fatih'i öven özelliktedir. Fatih ölünce artık övülmesi gerekmemiş; ünvanları eksiltip, bir musibet gibi anılmasında da sakınca görülmemiş olabilir.

Bir olasılık daha vardır: Costanzo madalyonları, Batılı bir hedef kitle için ancak Osmanlıların isteğiyle yapılmış olabilir. Ama daha önce de belirtildiği gibi, ismarlayanın Fatih olduğuna dair bulgu yoktur. Fatih'in şanını madalyonlarla duyurma gereği duymuş olması da çok akla yatkın değildir; "Hristiyanlığın Terörü" olarak Avrupa'da yeterince tanındığına kuşku yoktur. O'nun şanını duyurup, yaşatmak; Osmanlı İmparatorluğu'nun şanı için gerekli görülmüş olabilir. Kısaca, Fatih'in en güçlü görüldüğü Costanzo madalyonunun Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün 'yüz'ü olarak kullanılmış olduğu da düşünülebilir. İki farklı formunun sırası tartışılabilir olsa da; biri, korkutucu ifadeleri, diğeri ise görkemli ünvanlarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun güçlü ve ölümsüz olduğu mesajını iletmiş olabilir.

⁸⁸² Bkz (715) RABY, 176.

⁸⁸³ Bkz (716) HILL, 288.

⁸⁸⁴ Bkz (721) HILL – POLLARD, 24.

Gürlü Necipoğlu, Fatih'in taşınabilir portrelerinin, tebaası arasında ve Batı'da İmparator olarak imajını yayıp, daha olumlu görülmesini sağladığını; ününü ölümsüzleştirdiğini ve sarıklı Osmanlı sultanını Batı uygarlığına entegre edip, Hristiyan ve İslam alemlerinin paylaştığı Greko-Roman mirastaki hakkını doğruladığını düşünmüştür.⁸⁸⁵ Necipoğlu, ölümünden sonra Fatih portrelerinin çoğaltılmasında kimin katkısı olduğuna dair yorum yapmamıştır. Madalyonları Osmanlılar tarafından, Batılılara yönelik mesajlar olmak üzere çoğaltılmışsa; kendisinden sonraki padişahların isteği veya en azından bilgisiyle yapılmış olmalıdır. Ancak bu konuda da bir veri olmadığından, Costanzo madalyonlarının da Batılıların isteğiyle, Batılılar için yapılmış olmaları daha mantığa uygun görünmektedir.

Costanzo madalyonları konusu sonlandırılmadan, bir yönü daha irdelenecektir. Arkalarındaki imgelerde, atın kuyruğunun bir düğümle bağlı oluşu, Türk geleneklerini yansıtan ve Costanzo'nun Fatih madalyonlarının gözlemsel dayanağı olabileceğini düşündüren bir diğer işarettir. Gözlemi kendisinin mi yaptığı; yoksa başka bir eseri mi örnek aldığı ise belli değildir.

İslamiyet öncesindeki Şamanist inançlarla ilişkili eski Türk gelenekleri uyarınca, bir asker savaşa giderken atının kuyruğu bağlanır; öldüğünde, atı da, kuyruğu bağlanarak veya kesilerek, kurban edilip yanında gömülürdü. Atlarının kuyruklarını bağlama geleneği, Türklerin Müslüman olmasından sonra da uzun süre devam etmiş ve sanat eserlerinde de yansıtılmıştır.⁸⁸⁶ Costanzo madalyonundaki bu görsel unsur; Fatih'in asker veya ölmüş olmasına bir gönderme olabilir. İkinci olasılık, madalyonun iki formunun da ölümünden sonra yapılmış olabileceği anlamına gelir. Her iki olasılık da, Costanzo ya da bir başka sanatçının Fatih'i ve atını gözlemlemiş olmasını gündeme getirir. Ancak Osmanlıların böylesi gelenekleri, Batı Avrupalılar tarafından savaş meydanlarında da izlenmiş olabilir.

⁸⁸⁵ Gülrü NECİPOĞLU, *Byzantium to İstanbul, 8000 Years of a Capital*, 274-275.

⁸⁸⁶ David NICOLLE, *War and Society in the Eastern Mediterranean*, 40-41.

Oğuz ERTEN, *Türklerde Mezarlara At Gömme Geleneği*.
Emel ESİN, "The Horse in Turkic Art".

Costanzo'nun atlı Fatih imgesi, bir görsel motifin öncesi ve sonrasındaki eserlerle bağları bakımından ilginç bir örnektir. Öncesiyle bağı; Fatih'in, Constantinopolis'i aldıktan sonra, sağ elini Doğu'ya doğru kaldırdığı için Doğu'ya karşı bir tehdit simgesi olarak algılanıp, danışmanlarının önerisiyle yerinden indirttiği, 6. yüzyıl Bizans imparatorlarından Justinian'ı atıyla birlikte betimlediği sanılan heykele benzerliğidir. Heykelin akibeti bilinmemektedir ancak Julian Raby, Fatih tarafından yok ettirilmediğine dair ipuçları sunmuştur.⁸⁸⁷ Günümüze ulaşabilen temsilî imgeleri, Costanzo'nun atlı Fatih'inin esin kaynağı olabileceğini göstermektedir. (Şekil 2.191) Kent silüetinin karakteristik ögesi olarak tanınan heykelin deseninin Avrupa'ya ulaştığı bilinmektedir. Costanzo; Fatih'i Justinian gibi betimlemekle yeni Bizans İmparatoru olduğunu anlatmak istemiş olabilir. Robert Ousterhout, Fatih'in Batı tarihini sahiplenerek, Bizans hakimi olarak kendini meşru kıldığını düşünmüştür.⁸⁸⁸ Costanzo'nun Fatih'i Bizans İmparatoru gibi betimlemesi, aynı sahiplenmenin görsel ifadesi olarak değerlendirilebilir.



Şekil 2.191. Costanzo da Ferrara'nın atlı Fatih imgesi (solda, ayna hayali şeklinde) ile benzerlik gösteren örnek -1:
Sağda: İmparator Justinian madalyonunun kopyasının arka yüzünde yer alan ve kayıp atlı Justinian heykelini betimlediği düşünülen atlı imge⁸⁸⁹
Elektrotip, orijinali 8.2 cm ve MS 6. yüzyıla ait; British Museum, Londra

⁸⁸⁷ Bkz (428), RABY, 220-222; (533) RABY.

⁸⁸⁸ Robert OUSTERHOUT, "The East, the West, and the Appropriation of the Past..."

⁸⁸⁹ <http://www.paradoxplace.com/Insights/Topkapi/Byzantine%20Constantinople.htm>

Costanzo madalyonlarındaki atlı hükümdar imgesinin kendisinden sonrasıyla bağı ise; farklı başlığı ve atının kuyruğunun bağlı oluşu gibi Doğu'ya özgü sayılan yönleriyle, Fatih dışındaki Doğulu hükümdarların betimlenmelerinde yararlanılan bir kalıp sağlamış görünmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin Antwerp Okulu'na ait bir tabloda, İmparator Valerian'ı aşağılayan İran Kralı Şahpur'un pozu, Costanzo'nun figürüne çok benzerdir. (Şekil 2.192) Costanzo madalyonu doğrudan ya da dolaylı olarak bu ve benzeri eserlere esin olmuş; Fatih'i Bizans hükümdarı gibi sunduğu imge, karakteristik özellikler eklenerek Doğulu hükümdar imgesinin kalıbı haline gelmiş olabilir. Ancak bu özdeşleştirme, temelde Fatih'in Doğu'nun 'yüz'ü sayılmasının sonucu olarak düşünülebilir.

Böylece, Batı için Fatih'in temsilî imgesi, sadece Türklerin veya Osmanlı İmparatorluğu'nun değil; Doğu'nun imgesi ve simgesi haline gelmiş görünmektedir. Fatih imgeleriyle ilişkili başka ad ve anlam kaydırmalarından ileride de söz edilecektir.



Şekil 2.192. Costanzo da Ferrara'nın atlı Fatih imgesi (solda) ile benzerlik gösteren örnek -2: Antwerp Okulu'ndan bir sanatçı; "İranlı Kralı Şahpur İmparator Valerian'ı Aşağılarken"⁸⁹⁰ Panel üzeri yağlıboya; 36.8 x 28.6 cm, 1515-1525; Worcester Art Museum, Worcester

⁸⁹⁰ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_Sapor_of_Persia_humiliating_Emperor_Valerian.jpg

Gentile Bellini'nin imzasını taşıyan bir Fatih madalyonu da vardır. (Şekil 2.193) Tarihi yoktur; ancak Julian Raby, Gentile'nin madalyonunda Fatih'in hala Costanzo'nun madalyonundaki iriliğini koruduğunu ve Gentile'ye atfedilen Londra'daki tablodakinden daha sağlıklı görüldüğünü düşünüp; Gentile'nin Costanzo'dan sonra, ama sultanın son hastalığından önce, 1480 yılı başında bu madalyonu yaptığı kanısına varmıştır. Raby, bu tahminde bulunurken, Floransalı Bertoldo di Giovanni'nin 1480 tarihli madalyonunda (Şekil 2.194) Bellini'yi örnek aldığını varsaymıştır. Mart 1480'de Floransa'ya geldiği bilinen Osmanlı heyetinin, hem Lorenzo de Medici'ye hediye edilmek, hem de Fatih'in nasıl bir eser istediğine dair örnek oluşturmak için Gentile'nin madalyonunu getirmiş ve Lorenzo'nun da ona eş olsun diye Bertoldo'nun madalyonunu ısmarlamış olabileceği görüşünde olan Raby; iki madalyonun imgesel benzerliklerinin yanı sıra yazılarında da paralellik olduğunu, örneğin, Gentile'nin Venedikli olduğunu belirtmesine karşılık, Bertoldo'nun da Floransalı olduğunu vurguladığını belirtmiştir.

Costanzo'nun madalyonunda Fatih'in daha genç halinin temsil edilmediğini düşünenler de olmuştur. J.M. Rogers, Bellini'ye atfedilen tabloda Fatih'in daha ince ve genç görüldüğünü; Costanzo'nun madalyonunda ise orta yaşlı ve şişman bir erkeğin betimlendiğini belirtip; hükümdarın son yıllarında çektiği gut hastalığının şişmanlıkla ilgisine dikkat çekmiştir.⁸⁹¹

Bellini'nin madalyonu, belki de en çok kimin için yapıldığını merak ettiren Fatih portresidir. Ön yüzünde "MAGNI SOULTANI MOHAMETI IMPERATORIS" ("İmparator Büyük Sultan Mehmed") yazısı ve Fatih'i temsil eden bir imge; arkasında, ortada üç taç imgesi ve dışta çepeçevre bir yazı şeklinde, Campbell ve Chong'un kibarca "expansive signature" ("geniş imza") dediği, kendi için methiyesi vardır: "GENTILIS BELLINUS VENETUS EQUES AURATUS COMES. Q. PALATINUS" (Gentile Bellini, Venedikli, Altın Şövalye ve Saray Refakatçisi [ya da Saray Kontu] yaptı").⁸⁹²

⁸⁸¹ Bkz (715) RABY, 180-183.

J.M. ROGERS, *Bellini and the East*, 88.

⁸⁹² Bkz (878) CAMPBELL- CHONG, 74.



Şekil 2.193. Fatih portre madalyonlarına örnek – 8 (üstte ön, altta arka yüzü)⁸⁹³
Gentile Bellini; bronz; 9.4 cm; Victoria & Albert Museum, Londra

⁸⁹³ <http://collections.vam.ac.uk/item/O142648/mehmed-ii-medal-bellini-gentile/>



Şekil 2.194. Fatih portre madalyonlarına örnek – 9 (üstte ön, altta arka yüzü)⁸⁹⁴
Bertoldo di Giovanni; bronz; 9.3 cm; National Museum, Helsinki

⁸⁹⁴https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Mehmet_II,_1480,_by_Bertoldo_di_Giovanni_-_National_Museum_of_Finland_-_DSC04051.JPG

Bellini'nin madalyonunun da Fatih tarafından ısmarlandığına dair kanıt yoktur. Campbell ve Chong, en az yedi dökümü olan bu madalyonu; İtalya'ya dönüşünden sonra, sultanın ölümünü izleyen dönemde Fatih madalyonlarına olan talebin artmasından ötürü 1481 başlarında yapmış ve Costanzo di Moysis ile Bertoldo di Giovanni'nin imzalı madalyonlarıyla yarışabilmek için böyle bir "geniş imza" kullanmış olabileceğini belirtmiştir.⁸⁹⁵ Açıkça ifade etmeseler de; hem Raby'den farklı olarak Bertoldo'nun madalyonunu, Bellini'yi örnek alarak yaptığını düşünmedikleri; hem de Bellini için aslolanın diğer sanatçılarla rekabet olduğunu kabul ettikleri anlaşılmaktadır.

Gerçekten de, Bellini'nin madalyonu, Fatih'in değil, kendisinin 'portre'si özelliğindedir: Fatih'in madalyonunu yaptığını belirterek, kendi önemine dikkat çekmekte ve ünvanlarını duyurmaktadır. Bellini'nin madalyonu, Bellini'yi tanıtır, onurlandırmak için yapılmış görünmektedir! Fatih'in adı ve imgesi, Bellini'nin kendine yönelik methiyelerini anlamlı ve inandırıcı kılma amacını gütmüş gibidir. Kısaca bu madalyon da Fatih'i değil; gücünü anlatmış; Bellini, eseriyle Fatih'in gücünü sahiplenip, kendi üzerine aktarmak istemiştir. Gentile Bellini'nin madalyonu böylece, her şeyden çok, kendisinde olduğuna inanılmasını istediği üstün özelliklerin 'portre'si sayılabilir.

Bellini'nin madalyonu, sanat tarihinde bir sanatçının, eserini; eserde temsil etmek iddiasında olduğu kişiyi değil de, kendisini temsil etmek için kullanmasının en aşırı örneklerinden biridir. Bellini bu eseri kime, neyi anlatmak için, neden yapılmıştır? Fatih'ten çok, kendisini övdüğü açıkça belli olduğuna göre, Bellini'nin madalyonunun etkilemesi umulan hedef kitlesi kimlerden oluşmuştur? Fatih'in ölümünden ve kendisinin İtalya'ya dönüşünden sonra yapılmış olması, Batılı bir hedef kitleye seslendiğini düşündürmektedir. Bellini'nin kendisini Fatih referansı ile bu denli iç içe sunmasının nedeni nedir? Bellini'nin ilk ve tek madalyonu neden Fatih'i değil, kendisini anlatmaya adanmıştır? Bu sorulara cevap oluşturabilecek bazı bilgi ve tespitler, Bellini'ye atfedilen Fatih tablosuna sıra gelince açıklanacaktır.

⁸⁹⁵ Bkz (878) CAMPBELL- CHONG, 74.

Fatih'e dönecek olursak; Bellini'nin madalyonunu görebilseydi, kendisinden çok sanatçının övüldüğü böyle bir eserden hoşlanır mıydı? Madalyon ısmarlayacak olsa, hayranı olduğu İskender'inkilere benzer eserler istemez miydi? Nitekim İskender madalyon ve sikkelerinin en çok Anadolu'da basıldığı ve antik çağdan beri biriktirildiği bilinmektedir. Fatih'in İskender sikkelerini görmemiş veya varlıklarından haberdar olmuş olmaması zordur.

Bertoldo'nun madalyonunun, Bellini'ninkine bakılarak yapıldığı ise, Bellini'nin Konstantiniyye'ye gelmiş kabul edilmesine dayanan bir iddiadır. Ancak işçilik ve simgesel anlatım bakımından Bellini'ninkine çok üstündür. (Bkz Şekil 2.194) Ön yüzünde "MAVMET ASIE AC TRAPESUNZIS MAGNE QUE GRETIE IMPERAT ("Mehmed, Asya ve Trabzon ve Büyük Yunanistan İmparatoru"); arka yüzünde "GRETIE / TRAPESUNTY / ASIE" ("Yunanistan / Trabzon / Asya") ve "OPUS / BERTOLDI / FLORENTIN / SCULTOR" ("Bertoldo'nun / işi / Floransalı / Heykeltıraş) yazısı yer alır. Bellini'nin adeta şemaya indirgenmiş üç tacına kıyasla; Bertoldo'nun madalyonunun arka tarafı, üç boyutlu oldukları yanılışmasını yaratacak şekilde betimlenmiş imgelerden oluşan karmaşık bir ikonografiye sahiptir: Sarıklı bir erkek, şaha kalkmış atların çektiği bir arabada ayakta durmakta; bir elinde, eşlik eden yazılardan da üç Osmanlı krallığını (Yunanistan, Asya ve Trabzon) temsil ettikleri anlaşılın üç kadını saran ipi, diğerinde "Bonus Eventus" ("İyi Talih") simgesi olan bir figürü tutmaktadır. Arabaya, Roma Savaş Tanrısı Mars kılavuzluk yapmaktadır. Simgesel anlamlarla yüklü olabilecek bu ikonografi çok tartışılmış olup; ilk kez Emil Jacobs'un dikkat çektiği gibi, Floransa'nın Fatih'e gizli mesajının şifreli bir ifadesi olmuş; bu imgeyle Floransa, ortak düşmanları Napoli'li Ferdinand'a karşı Fatih'in planladığı seferi onayladığını örtülü biçimde bildirmiş olabilir. Raby bu nedenle 1480 Otranto seferinden önce yapılmış olması gerektiğini düşünmüş; ama çok sayıda kopyası olduğu için Fatih'in ölümünden sonra yeniden üretilmiş de olabileceğini söylemiştir.⁸⁹⁶

⁸⁹⁶ Bkz (878) CAMPBELL - CHONG, 76-77; (428) RABY, 85-87; Emil JACOBS, "Die Mehemed-Medaille des Bertoldo"

Hristiyan bir devletin, bir başka Hristiyan devlete karşı yapılacak askeri harekate açıkça destek vermesi; hem sadece gösteriş için bile olsa aralarında kurmaya ve korumaya çalıştıkları Hristiyan birliği ve dayanışması kavramına ters düşerdi; hem de o çağın çok değişken uluslararası politik ilişkiler ve dengeler ortamında ters tepip, yeni bir düşman kazandırarak çok tehlikeli sonuçlar yaratabilirdi. Floransa bu kaygılarla gerçekten de Fatih'e politik bir mesaj göndermek istemişse, mesajını karmaşık simgelerin arkasına saklamak gereğini duyması akla uygundur.

Bertoldo'nun madalyonunun, Floransa'nın Fatih'e Otranto ile ilgili olarak göndermek istediği örtülü bir destek mesajı olma olasılığını; aynı dönemde Venediklilerin de Fatih'e Otranto'yu almasını onayladıklarını bildirmeleri desteklemektedir. Babinger, Andrea Navagero gibi Venedikli kaynakların yazılarından; Venedik yöneticilerinin Constantinopolis'teki temsilcileri Battista Gritti aracılığıyla Fatih'e, Otranto gibi eski Yunan kolonilerini yeni Constantinopolis İmparatoru olarak geri alma hakkı olduğunu bildirdikleri sonucuna varılabileceğini söylemiştir.⁸⁹⁷ Kısaca, dönemin İtalyan kent devletleri, varlıklarını tehdit eden tehlikelere karşı Osmanlılarla işbirliği yapmaktan ve/veya Osmanlılara başkalarını hedef göstererek kendilerini korumaya çalışmaktan kaçınmamış; ancak bu çabalarını genelde örtülü biçimde ifade edip, gizlice kurdukları bağlantılarla sağlamış görünmektedir. Bertoldo'nun madalyonu da böylesi bir gizli bağlantının ifadesi olmuş olabilir. Eğer madalyonu, gerçekten de Floransa'nın Fatih'e açıkça söyleyemediği politik mesajının simgesel anlatımı idiyse; bir sanat eseriyle gücün ve güçler arası işbirliğinin ifade edilmesine tarihi bir örnek de kabul edilebilir. Bu eserle, Floransa, Fatih'in gücünü kabul etmekle kalmayıp; kendisini de dikkate alınıp işbirliği yapılmaya layık bir güç odağı olarak göstermeyi hedeflemiş olabilir.

Diğer yandan, Bertoldo'nun madalyonu, Floransa'nın Fatih'e politik mesajının örtülü bir ifadesi değil de, teşekkürünün açık bir ifadesi olmak üzere de yapılmış olabilir.

⁸⁹⁷ Bkz (1) BABINGER, 390.

Floransa tarihinin en çalkantılı dönemlerinden birinde yaşanan ve “Pazzi Komplosu” olarak bilinen bir olay, bu kent-devleti yöneten Medici ailesiyle, Fatih’in yollarını kesiştirmiştir. Olayla ilgili gelişmeleri yönetişi, bir cana mal olma pahasına olsa da Fatih’in politik strateji geliştirme becerisine tanıklık etmektedir ve şöyle özetlenebilir: Nisan 1478’de Medici ailesine karşı rakip Pazzi ailesi tarafından planlanan darbe ve suikast girişiminde Lorenzo de’ Medici kurtulur ancak kardeşi Giuliano öldürülür. Pazzi işbirlikçilerinden Bernardo Bandini Baroncelli olaydan sonra kaçıp, Konstantiniyye’deki akrabalarının yanına saklanır. Fatih, 1479 başında kaçağın yerini tespit ettirir ve tutuklattırır. Tutuklamanın Mayıs 1479’da Floransa’nın Konstantiniyye’deki temsilcisi tarafından doğrulanmasıyla, Temmuz 1479’da Antonio de’ Medici hediyelerle birlikte kaçağın iadesini istemek üzere Floransa’dan elçi olarak yola çıkar. Ağustos’ta Konstantiniyye’ye vardığında elçinin isteği kabul edilir ve kaçak kendisine teslim edilir. Floransa’ya geri götürülen Baroncelli, Aralık 1479’da idam edilir.⁸⁹⁸ Böylece Fatih, Floransa kent-devleti yönetici ailesinin rakiplerinin ortadan kaldırılmasına yardımcı olmuş ve Osmanlı İmparatorluğu ile Floransa arasında politik açıdan önemli bir köprü kurmuştur. Fatih bu esnada hem Floransa’nın bağlılığını kazanmak hem de Napoli ile anlaşmasını önlemek istemiş olabilir; çünkü suikasttan sonra Baroncelli’yi koruyup, Konstantiniyye’ye kaçmasına yardım eden Napoli Kralı Ferrante olmuş⁸⁹⁹; Floransa, Napoli ile görüşmelere zorlanmış ve Mart 1480’de barış imzalamıştır. Raby bu nedenle, Bertoldo’nun Fatih’e gizli mesajını içerdiği düşünülen madalyonun Mart 1480’den önce yapılmış olması gerektiğini savunmuştur.⁹⁰⁰ Ancak dönemin güç oyunları ve dengeleri ortamında, Floransa’nın bir yandan Napoli ile dost görünmeye dikkat ederken; diğer yandan Napoli aleyhinde Osmanlılarla bağlantı kurmuş olması da mümkündür. Bertoldo di Giovanni’nin madalyonu da, Medici ailesinin Fatih’e teşekkürünün ifadesi olarak yaptırılmış ve saygılarını ifade etmek için Fatih, antik bir kahraman gibi betimlenerek yüceltilmiş olabilir.

⁸⁹⁸ Bkz (1) BABINGER 385-388; (708) THUASNE, 43-44;

⁸⁹⁹ Lauro MARTINES, **April Blood: Florence and the Plot Against the Medici**, 169.

⁹⁰⁰ Bkz (715) RABY, 182.

Baroncelli'nin asılması Leonardo da Vinci tarafından resmedilmiştir. (Şekil 2.195) Bu idamın temelde Fatih sayesinde gerçekleştiği düşünüldüğünde, betimlendiği ünlü desenin de Fatih'in gücünü sanat diliyle belgeleyen bir eser olarak yorumlanması mümkündür...



Şekil 2.195. Leonardo da Vinci, "Asılı Adam"⁹⁰¹
(Bernardo di Bandino Baroncelli'yi gösteren desen)
Kağıt üzeri mürekkep; 19.2 x 7.3 cm; Musee Bonnat, Bayonne, Fransa

⁹⁰¹<http://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/study-of-the-hanged-bernardo-di-bandino-baroncelli-assassin-of-giuliano-de-medici-1479>

Sonuç olarak, ister Medici ailesinin Napoli'ye karşı Fatih'i desteklediklerine dair gizli politik mesajı; ister, azılı düşmanlarını elemelerini sağladığı için açık teşekkürü olsun; Bertoldo di Giovanni'nin madalyonunun da, Fatih'ten ziyade; Fatih'in gücünü, olası sonuçlarını ve Floransa'nın o güce ortak olmak arzusunu anlatmayı hedeflemiş olabileceği anlaşılmaktadır.

Campbell ile Chong ve Raby, Fatih imgelerinin benzerliğinden ötürü, Bertoldo'nun madalyonunun, Gentile'ninkinin türevi olabileceğini söylemiş ancak Floransa'ya Osmanlıların getirdiği başka bir portreden de yararlanmış olasılığına da işaret etmiştir.⁹⁰² Raby, Emil Jacobs'la atıfla; Mart 1480'de Floransa'ya gelen Osmanlı heyetinin hem armağan olması, hem de Fatih'in nasıl eserler istediği hakkında fikir vermesi için Gentile'nin madalyonunun bir örneğini getirmiş olabileceğinden söz etmiş; Bertoldo'nun madalyonunun Gentile'ninkine eş ve daha da doğrusu rakip olmak üzere hazırlanıp; Lorenzo de' Medici tarafından "zarif bir jest" olarak Fatih'e armağan olarak gönderilmiş olabileceği üzerinde durmuştur.⁹⁰³ Ancak, Jacobs; Bertoldo madalyonuyla ilgili 1927 tarihli makalesinde, Benedetto Dei adlı Floransalı tüccarın Mart 1480'de Floransa'ya gelen Osmanlı heyetinin, bronz ustaları ve diğer zanaatkarlar istemesinden esinlenerek, kanıt olmaksızın, Gentile'nin madalyonunu da armağan olarak getirmiş olabileceklerini söylemiştir. Jacobs, Fatih'in planları hakkında bilgi verip, Lorenzo'nun duruşunu öğrenmek istediğini; Bertoldo'nun madalyonunun ise hem bir armağan, hem de politik bir cevap olduğunu, yine kanıt ve kaynak göstermeksizin, iddia etmiştir.⁹⁰⁴

Bertoldo di Giovanni'nin madalyonunun, Gentile Bellini'ninkinin türevi olmadığı yönünde görüşler de öne sürülmüştür. Örneğin, Babinger, türev olasılığını reddetmese de, her ikisinin ortak bir kaynaktan yararlanmış olması olasılığına da dikkat çekmiştir. George Hill ise, iki madalyondaki tasvirlerin çok benzemediğini; Bertoldo'nunkinin daha iyi olduğunu söylemiştir.⁹⁰⁵

⁹⁰² Bkz (878) CAMPBELL – CHONG, 109; (715) RABY 181-182.

⁹⁰³ (428) RABY 83-84.

⁹⁰⁴ Bkz (896) JACOBS, özellikle 12.

⁹⁰⁵ Bkz (1) BABINGER, 385; (716) HILL, 290.

Şekil 2.196'da Gentile ve Bertoldo'nun madalyonları tekrar sunulmuştur.



Şekil 2.196. Gentile Bellini ve Bertoldo di Giovanni imzalı Fatih madalyonları
(üstte ön; altta arka yüzleri gösterilmiştir)

Solda: Gentile Bellini'ye ait madalyon; bronz; 9.4 cm; Ashmolean Museum, Oxford⁹⁰⁶
Sağda: Bertoldo di Giovanni'ye ait madalyon; bronz; 9.3 cm; National Museum, Helsinki⁹⁰⁷

Gentile'nin Fatih madalyonu, Bertoldo'nunkine kıyasla zayıf olup; hacim yanılısaması yaratmakta yetersiz kaldığı; yüz hatlarını özete indirgediği ve normalden küçük bir kafa gibi anatomik hatalar içerdiği görülmektedir. Bellini'nin sarığın yapısını da anlamadığı, en öndeki sargıların ön kısmının serbest bir kumaş drapesi gibi resmedilmiş olmasından anlaşılmaktadır.

⁹⁰⁶ [http://collections.vam.ac.uk/item/O142648/mehmed-ii-medal-bellini-gentile/;](http://collections.vam.ac.uk/item/O142648/mehmed-ii-medal-bellini-gentile/)

⁹⁰⁷ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Mehmet_II,_1480,_by_Bertoldo_di_Giovanni_-_National_Museum_of_Finland_-_DSC04051.JPG

Sarığın sarıldığı fesin tepesindeki düğme benzeri nesne de Gentile Bellini'nin Osmanlı sarıklarını iyi bilmediğine işaret etmektedir. Tepesinde böyle yuvarlak süsler olan yüksek başlıklar, Orta Çağ ve Rönesans'ta Bizans hükümdarları^{908*}, Venedik Dogeleri^{908**} ve İtalyan soyluları^{908***} tarafından kullanılmış olup, Bellini'nin esin kaynağı olmuş olabilir. Bellini'nin Bizans İmparatoru veya temsiliyle karşılaşmış olma olasılığı sonra tartışılacaktır.

Büyütülerek incelendiğinde, Gentile Bellini'nin Fatih madalyonunda sarığın üst arka kısmına doğru, tepesi yukarıda üçgen şeklinde bir eklenti daha dikkati çekmektedir. (Şekil 2.197)



Şekil 2.197. Gentile Bellini'nin Fatih madalyonundan⁹⁰⁹ ayrıntı (Madalyonun tümü Şekil 2.193 ve 2.196'da yer almaktadır; açıklama için metne bakınız)
Solda: Madalyonun Ashmolean Müzesi'ndeki örneğinden ayrıntı (Photoshop büyütmesi)
Sağda: Ç. Gökçe; madalyonun Photoshop programıyla dijital ortamda yapılan çiziminden, aynı ayrıntıyı gösteren detay (kolay izlenebilmesi için renklendirilmiştir) (Madalyondaki portrenin tümünün çizimi Şekil 2.199'da yer alacaktır)

Söz edilen üçgen ayrıntı bir üretim artefaktı değilse; Bellini bir mücevher ya da simgesel bir imge resmetmiş olabilir. Ancak madalyonun kaba işçiliği ve neredeyse şemaya indirgenmiş imgelerden oluşan çok basit görsel dili, bir simge olması olasılığını azaltmaktadır. Bir mücevher ima edilmişse, Fatih'in sarayında yaşayıp, kendisini görerek resmettiği iddia edilen bir sanatçının, (takmışsa), O'nun mücevherlerinden birini betimlemesi gerekmez miydi? Sarığın yanlış betimlenmesi ile birlikte bu tuhaf ayrıntı, Bellini'nin madalyonunu Fatih'i görerek yapmadığını düşündürmektedir.

⁹⁰⁸ R. Turner WILCOX, **The Mode in Hats and Headdress**, *: 30; **: 49; ***: 55.

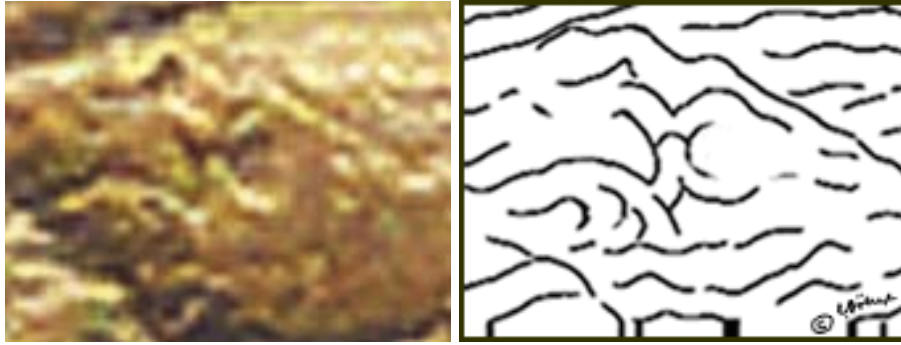
⁹⁰⁹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O142648/mehmed-ii-medal-bellini-gentile/>;

Nitekim Caroline Campbell ve Alan Chong, Bellini'nin madalyonunu, Konstantiniyye'den döndükten sonra yaptığını düşünmüştür.⁹¹⁰ Bu doğruysa, hayalden çalışmış ya da eskizlerinden yararlanmış olmalıdır. Madalyondaki giysi hataları, Bellini'nin Fatih'i izleyerek eskiz yapmadığına ya da yapma imkanı olmadığına işaret etmektedir. Dolayısıyla bu madalyon, hayal gücünün eseri ya da bir başka kaynaktan yararlanılarak yapılmış olmalıdır. Daha sonra, kendisine atfedilen tablolarla bağlantılı olarak, Bellini'nin sanatçı olarak hayal gücünün kısıtlılığında ve eserlerini yaratırken değil, kendisini 'yaratırken' kullanmasından söz edilecektir. Şimdilik, madalyonunun, Fatih'in madalyon portreleri içinde en az ilgi çekici ve O'nu temsil etme çabası en az olan olduğunu söyleyip devam edelim. Bellini'nin madalyonunun adeta tek maksadı, Fatih'i resmetmiş olduğunu duyurmak olmuş gibidir...

Bertoldo di Giovanni'nin Fatih madalyonu, Fatih'in yüz imgesinin daha fazla özenle çalışılmış olmasıyla, Bellini'ninkine üstündür. Başı normal büyüklükte gösterilmiş; yüz ve gövdeye anıtsal bir hacim kazandırılmıştır. Ancak baş profilden görünürken, gövdenin neredeyse tam önden gibi gösterilmesiyle, anatomi ve perspektif hatası içermektedir. Yine de Bertoldo'nun Fatih portresi, sanatçı ve/veya mesenin Osmanlıların geçmişine dair bilgisi olabileceğini düşündüren ilginç ayrıntılara sahiptir. İlki, bir üretim artefaktı olabilir ama değinmeye değerdir: Büyütülerek bakılınca, sarıkta üst arkaya doğru, iki tarafı da iç bükey çizgilerden oluşan bir "H" harfine benzer bir işaret görülmektedir. (Şekil 2.198) Hiç birine tam uymasa da Türk damgalarını andıran bir işarettir. Acaba sanatçı ve/veya mesenin Türk damgaları hakkında bilgisi mi vardı? Bu olasılık düşüktür. Yine de Yıldırım Beyazıt'tan sonraki Fetret döneminde, Anadolu Türklerinin sempatisini kazanma çabasıyla Kayı damgalı Osmanlı paraları çıkarıldığı için⁹¹¹, imkansız değildir. Daha büyük olasılık ise, Osmanlıların Müslüman olup, Arapça karakterlerle yazmasından ötürü bir pseudo-Arapça karakter oluşturularak, Fatih'in dini kimliğine göndermede bulunmuş olmasıdır.

⁹¹⁰ Bkz (878) CAMPBELL – CHONG, 74.

⁹¹¹ Bkz (308) MEYDAN; Faruk SÜMER, *İslam Ansiklopedisi*, 77-78.



Şekil 2.198. Bertoldo di Giovanni'nin Fatih madalyonundan⁹¹² ayrıntı (Madalyonun tümü Şekil 2.192 ve 2.194'de yer almaktadır; açıklama için metne bakınız)
Solda: Madalyonun Helsinki Ulusal Müzesi'ndeki örneğinden ayrıntı (Photoshop büyütmesi)
Sağda: Ç.Gökçe; madalyonun Photoshop programıyla dijital ortamda yapılan çiziminden, aynı ayrıntıyı gösteren detay (Madalyondaki portrenin tümünün çizimi Şekil 2.199'da yer alacaktır)

Bertoldo'nun Fatih imgesindeki diğer ve artefakt olmadığı kesin olan ayrıntı, ay yıldızlı bir madalyonla resmedilmiş olmasıdır. Sanatçı ve/veya meseni, ay ve yıldız imgeleriyle, Fatih'in Türk ve Müslüman olmasına göndermede bulunmak istemiş olabileceği gibi; O'nu Bizans'ın yeni sahibi olarak selamlamayı da hedeflemiş olabilir. Ay ve yıldız, pek çok toplum gibi Türk ve/veya Müslüman topluluklar için de simgesel değer taşımıştır. Daha 6. yüzyılda bile Türk Kağanlığı sikkelerinde ay ve yıldızın yer aldığı⁹¹³; Müslüman Arapların İran'ı ele geçirince Sasanî geleneklerini benimseyip sikkelerinde ay - yıldız kullanmaya başladıkları⁹¹⁴ bilinmektedir. Ama çok daha önce, bir Antik Yunan kenti olduğu sırada ve adı hala Byzantium iken, bugünkü İstanbul için ay yıldızlı sikkeler bastırıldığı da bilinmektedir.⁹¹⁵ Franz Babinger, Fatih'in hükümlük işareti olarak Bizanslılardan ay ve yıldız devraldığını; Orhan zamanından beri Yeniçeri bayraklarında kırmızı zeminde yarım ay olsa da; Bizanslılar ve Sasanîlerin sikkelerinde yer alan yıldız eklemenin Fatih'in buluşu olabileceğini öne sürmüştür.⁹¹⁶ Ay-yıldızın, İslam'ın işareti sayılması böyle başlamış olabilir. Bu ilişkilendirme, Halifelik Osmanlılar tarafından alındıktan sonra Halifelik bayrağında yer almalarıyla pekiştirilmiştir.

⁹¹² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Mehmet_II,_1480,_by_Bertoldo_di_Giovanni_-_National_Museum_of_Finland_-_DSC04051.JPG

⁹¹³ Gaybullah BABAYAR, **Köktürk Kağanlığı Sikkeleri Kataloğu**, 91.

⁹¹⁴ Josef W. MERI, Ed., **Medieval Islamic Civilization**, Vol 2, 698-799.

⁹¹⁵ Bkz (222) ISSITT - MAIN, 96-98.

⁹¹⁶ Bkz (1) BABINGER, 108.

Rönesans'ın antik tarihe meraklı aydınlarının eski Byzantium paralarından örnekler görmüş olması mümkündür. Böylece, maksadını bilemesek de; Bertoldo'nun madalyonunda, Fatih'in, Türk-Osmanlı-İslam ve Bizans geleneklerinin ortak imgesini 'göğsünde' taşıması, hükümdar olarak benimsediği kozmopolit uygarlık anlayışıyla uyumludur. Bertoldo'nun gerçekten de antik tarih bilgisiyle hareket etmiş olabileceğini düşündüren özelliği, Medici ailesinin antik eser koleksiyonunun koruyucusu olmuş olmasıdır. Mimar ve heykeltıraş olan Bertoldo di Giovanni 1420—1491 yılları arasında yaşamış ve gerek sanatçı, gerekse başka sanatçıların ustası olarak Giorgio Vasari'nin övgüsünü kazanmıştır. Donatello'nun öğrencisi ve Michaelangelo Buonarroti'nin hocası kabul edilmektedir.⁹¹⁷

Madalyonlarının arka yüzlerine gelince, (Bkz Şekil 2.196); Bertoldo di Giovanni'nin ince ince işlediği karmaşık ikonografisi ile Gentile Bellini'nin şematik taşlarını kıyaslamaya zaman ayırmak anlamsız gibidir. Gentile, kendi ünvanlarını sıraladıktan sonra ortada boşluk kalmasın diye üç tane tacı son anda akıl etmiş izlenimi vermektedir. Arka yüzüyle Bertoldo'nun madalyonu, Costanzo da Ferrara (di Moysis)'in madalyonundan daha özenli ve anlam yüklü görünmektedir; bu hem daha önce tartışılan açık ya da gizli mesajlar ile ilgili, hem de sanatçının antik kültüre olan ilgisinin yansıması olmuş olabilir. Nitekim Cornelius Vermeule de Michaelangelo'nun hocası olan Bertoldo'nun Fatih madalyonunun esin kaynağının Antik Anadolu olduğunu; MS 2. ve 3. yüzyıla ait iki Likya sikkesinden zafer arabasındaki komutan ile denizi ve karayı temsil etmek için yerde uzanan erkek ve kadın imgelerini alıntıladığını düşünmüştür. Vermeule, Costanzo'nun madalyonunun arkasında yer alan atlı Fatih imgesinin de Bizans sikkelerinin kente zaferle giren imparator imgelerinden esinlenildiğini düşünmüş ve Konstantiniyye ziyareti sırasında Costanzo'nun böyle sikkeler görmüş olabileceğini savunmuştur.⁹¹⁸

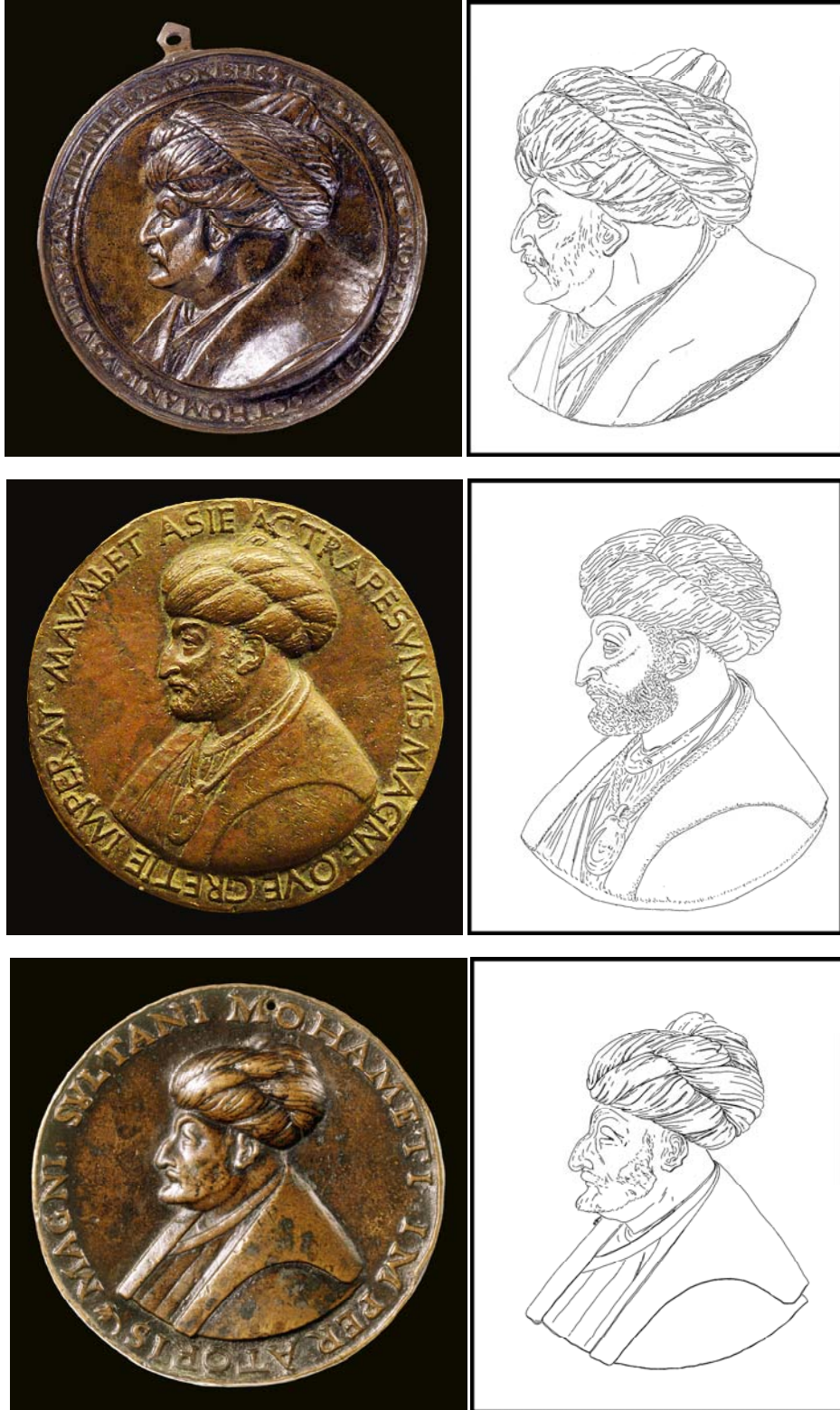
⁹¹⁷ James D. DRAPER, **Bertoldo di Giovanni**
<http://global.britannica.com/biography/Bertoldo-di-Giovanni>;
 Bkz (67) VASARI, Vol 1: 376-77, 693; Vol 2: 310, 646-47.

⁹¹⁸ Bkz (784) VERMEULE, 265-67.

Böylece, Gentile Bellini'nin madalyonu, diğerlerine kıyasla hem inandırıcı bir imge yaratma, hem de simgesel anlatım bakımından çok geride kalmıştır. Üç sanatçı içinde, en etkileyici, en gerçeği andıran portre, Costanzo da Ferrara'ya aittir. Bertoldo di Giovanni'nin madalyonu ise Rönesans'ın en ustaca tasarlanmış ikonografilerinden birini taşımaktadır. Buna rağmen, hep Bellini'nin madalyonunun örnek alındığı düşünülmüştür. Bunun temel nedeni, Konstantiniyye'ye gelmiş kabul edilmiş olmasıdır. O Fatih'i görmüş sayılınca; diğer sanatçıların ancak ondan esinlenmiş veya kopya yapmış olabileceği sonucuna varılmıştır. Ama bu düşünce, tek bir soruyla sarsılmaya açıktır:

YA GENTİLE GELMEMİŞ VEYA FATİH'İN PORTRESİNİ YAPMAMIŞSA?

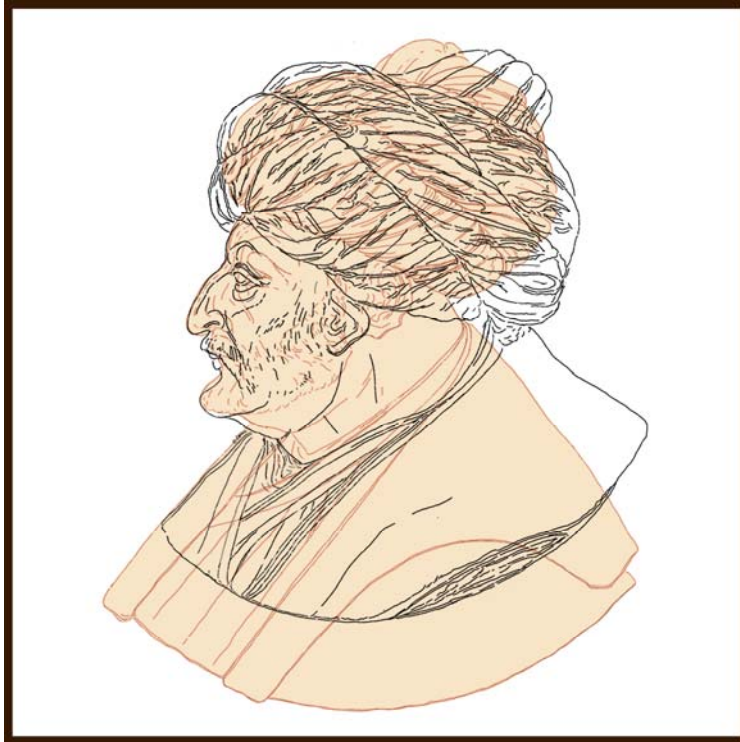
Daha sonra bu soruyu neden sorduğumuzu daha fazla açıklayacak başka veriler sunulacaktır. İtiraf etmeliyiz ki, araştırmamızın başında bu soru gündemde değildi. Gentile'nin Fatih'in davetiyle O'nu resmetmek üzere geldiğini kabul ederek çalışmamızı planlanmıştık. Ancak araştırma ilerledikçe, pek çok kaynakta kesin bir bilgi gibi yer verilen bu konunun, aslında kanıtlanmamış bir varsayım olduğunu görmeye başladık. Bu konudaki ilk ipuçlarımız şimdi sunulacaktır: Gentile Bellini'nin Fatih madalyonu, ne Bertoldo di Giovanni, ne de – en güçlü Fatih portresini yapmış olan – Costanzo da Ferrara (di Moysis)'in madalyonu için örnek oluşturmuş olamaz çünkü hem daha zayıf bir portre yapmış hem de hiçbir simgeye yer verememiştir. Eğer Gentile'nin Konstantiniyye'ye gelmemiş de olabileceğini bir an için varsayarsak, imzalı Fatih madalyonlarının teknik ustalık ve anlatım gücü bakımından, en iyisi Costanzo'ya ait olmak üzere Costanzo – Bertoldo – Gentile'nin eserleri şeklinde sıralanabileceği rahatlıkla söylenebilir. Bu üç madalyondaki Fatih portreleri ve çizgisel kopyaları Şekil 2.199'da sunulmuş olup; diğer iki sanatçının yaptığı portrelerin, Costanzo'nun madalyonundaki portrenin giderek zayıflayan türevleri olabileceğine işaret etmektedir. Costanzo'nun Fatih portresi, diğer ikisi için kalıp görevi görmüş olabilir, çünkü onun portresinin silüeti, diğer ikisinin silüetine, özellikle alın ve burun kısımlarında daha da fazla olmak üzere, uymaktadır. (Şekil 2.200-2.201)



Şekil 2.199. İmzalı Fatih madalyonları ve çizgisel kopyaları
Solda: Üstte Costanzo da Ferrara (di Moysis);
 ortada Bertoldo di Giovanni; altta Gentile Bellini tarafından yapılan madalyonların ön yüzleri
Sağda: Ç. Gökçe; aynı madalyonlardaki portrelerin
 Photoshop programıyla dijital ortamda çizilen çizgisel kopyaları



Şekil 2.200. Costanzo da Ferrara (di Moysis) ile Bertoldo di Giovanni (üstte) ve Gentile Bellini (altta) madalyonlarının benzerlik analizi -1
 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programı kullanılmış;
 Costanzo madalyonunun çizgisel kopyası çizildikten sonra distorsiyondan kaçınılarak diğer iki madalyon görüntüsü üzerine superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne; madalyonların kendilerinin görünümleri için Şekil 2.190, 2.193 ve 2.194'e bakınız)



Şekil 2.201. Costanzo da Ferrara (di Moysis) ile Bertoldo di Giovanni (üstte) ve Gentile Bellini (altta) madalyonlarının benzerlik analizi -2
 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programıyla çizgisel kopyalar çizilmiş; sonra Costanzo da Ferrara madalyonunun çizgisel kopyası diğer iki madalyonun çizgisel kopyalarına superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne; madalyonların kendilerinin görünümleri için Şekil 2.190, 2.193 ve 2.194'e bakınız)

Kuşkusuz, karşıt bir tartışma geliştirilip; bu üç madalyon arasındaki benzerliğin, Bellini'nin örnek alınmasından kaynaklandığı da iddia edilebilir. Ancak Bellini'nin madalyonundaki portre ile kendisine atfedilen tablolarındaki Fatih portreleri farklıdır. J. M. Rogers da Costanzo'nun madalyonu ile Bellini'nin tablosunun benzemediğini belirttikten sonra; Bellini'nin madalyonunun kendi yaptığı tablodan da belirgin olarak farklı olmasına dikkat çekmiştir. Rogers, izahının güç olduğunu söylediği bu farkları; eserlerin değişik zamanlarda yapılmış olma olasılıkları dolayısıyla, Fatih'in yaşı ya da sağlığındaki değişimi yansıtmalarıyla açıklamaya çalışmıştır.⁹¹⁹ Bu düşünce, Costanzo madalyonu ile Gentile tablosu arasındaki farkları açıklamakta belki işe yarayabilir. Ancak Gentile'nin kendi madalyonu ile tablosunun farklı portreler içermesini açıklamak için yeterli değildir. Bu konuya sonra dönecektir. Madalyonlardaki Fatih portreleri konusuna devam edecek olursak; kaynakları Bellini olsaydı, kendi madalyonu da, kendisini kopyaladığı iddia edilen sanatçıların eserleri de; görerek yaptığına inanılan Fatih tablosundakine benzer olurdu. Böyle olmaması, örnek alınan eseri yapanın Gentile değil; Costanzo olabileceğini düşündürmektedir; Gentile ve Bertoldo'nun türevler yapmış olabileceklerini gündeme getirmektedir. Franz Babinger de Costanzo'nun eserinin en başarılı ve gerçekçi Fatih portresi olduğunu belirtmiş; Bertoldo'nun eserinin ya tamamen Costanzo'dan kaynaklanmış ya da Bellini tarafından da kullanılan ancak halen bilinmeyen başka bir ortak model yardımıyla yapılmış olabileceğini düşünmüştür.⁹²⁰ Julian Raby, Bertoldo'nun işini Gentile'nin türevi saymış ama daha iyi olmasını, Gentile'nin "ciddi ve cansız portresini canlandırmak isteği" ile çalışmasına yormuştur.⁹²¹ George Hill de Bertoldo'nun işinin daha iyi olduğunu belirterek, Gentile'nin türevi olduğu varsayımına katılmamıştır.⁹²² Araştırmamız kapsamında yaptığımız çizgisel desen karşılaştırmaları da, portresi örnek alınanın Gentile değil, Costanzo olmuş olduğunu düşündürmektedir.

⁹¹⁹ Bkz (891) ROGERS, 88.

⁹²⁰ Bkz (1) BABINGER, 385-86, 505-6.

⁹²¹ Bkz (715) RABY, 182.

⁹²² Bkz (716) HILL, 290.

Hatta, Costanzo, Bertoldo için; Bertoldo da Gentile için örnek oluşturmuş olabilir çünkü Bertoldo ve Gentile'nin madalyonlarındaki portreler burun ve çenelerinin hafif büyüklük farkı dışında çok benzerdir. (Şekil 2.202)



Şekil 2.202. Bertoldo di Giovanni ve Gentile Bellini (altta) madalyonlarının benzerlik analizi (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programıyla çizgisel kopyalar çizilmiş; sonra Bertoldo madalyonunun çizgisel kopyası, Gentile madalyonunun görüntüsü (üstte) ve çizgisel kopyası (altta) üzerine superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne; madalyonların kendilerinin görünümüleri için Şekil 2.193 ve 2.194'e bakınız)

Ama Gentile kendisini hiç yormamış; Fatih'in gözünü bir yarık gibi belirtip, sakalını bile betimlemeye fazla uğraşmamıştır. Sanki aceleyle, kötü ve basit bir Bertoldo veya Costanzo kopyası yapıp; asıl çabasını, işinin arka yüzünde kendi reklamını yapmak için harcamıştır. Gentile Bellini'nin madalyonu; amaçları için gerçekleri saptırmaktan kaçınmayan bir sanatçının hırsının 'portre'sidir sanki...

Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonu diğer iki sanatçı için model olmuş görünse de; Costanzo ile Bertoldo madalyonları arasındaki benzerlik, Costanzo ile Gentile madalyonları arasında olandan daha fazladır. Bu da, Costanzo'nun Bertoldo; Bertoldo'nun da Gentile için örnek oluşturmuş olabileceğini; ya da Costanzo'yu örnek alırken Bertoldo'nun Gentile'den daha titiz davranmış olabileceğini düşündürmektedir.

Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonunun önemli bir özelliği de, daha önceki araştırmacılar tarafından belirtilmemiş olmasına rağmen, Fatih'in gençliğini temsil ettiği düşünülen Tricaudet madalyonuna olan benzerliğidir. Şekil 2.203'de görüldüğü gibi, iki madalyondaki portreler, aynı kişinin iki farklı yaşını temsil edebilecek kadar yakın özellikler taşımaktadır: Yüksek ve belirgin kıvrımlı kaşları; hafif öne çıkık gözleri; yüksek elmacık kemikleri; uzun, üst kısmı kavisli, ucu aşağıya kıvrık burunları; ince üst dudakları; üst dudaktan daha geride ve dolgun olan alt dudakları; uca doğru sivrilen, uzunca çeneleri; iri kulakları (ki Costanzo'nunkinda sarığın ağırlığıyla öne ve aşağıya kıvrılmıştır) ve kalın boyunlarıyla, birbirlerini çok andıran iki erkek resmedilmiştir. Kilo alınsa bile, zamanla yüzdeki cilt alt destek dokusu azalıp, kemik ile kıkırdak dokuları hayat boyu değişmeye devam ettiği için, yaşlanmanın genelde önceden tahmin edilebilen etkileri vardır. Bu nedenle, Tricaudet madalyonunda gençliği resmedilen kişi gerçekten yaşamışsa; burnunun daha ince ama daha da uzun ve kavisli hale geleceği; yanaklarının çökeceği; göz altı torbaları ve derin çizgileri olmaya başlayacağı; çenesinin uzayacağı ve çene altında sarkma başlayacağı tahmin edilebilir. O zaman da tıpkı Costanzo'nun madalyonundaki gibi görünecektir!



Şekil 2.203. Tricaudet madalyonu olarak bilinen madalyon (solda) ile Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonundaki (sağda) portrelerin benzerlik analizi – 1 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programı kullanılarak, bilgisayar ortamında her iki madalyondaki portrelerin çizgisel kopyaları çizilmiştir, madalyonların kendilerinin görünümleri için Şekil 2.176 ve 2.190'a bakınız)

Tricaudet madalyonunun Fatih'in gerçek görünüşünü ne kadar temsil ettiği bilinmemektedir. Costanzo da Ferrara tarafından yapılan madalyon için de aynı durum geçerlidir çünkü Osmanlı İmparatorluğu'na geldiğine dair kanıtlar değil, dolaylı işaretler vardır. Ancak iki madalyondaki portrelerin benzerliği inkar edilemeyecek kadar belirgindir. Tricaudet madalyonundaki Fatih portresinin çizgisel kopyası, Photoshop programı ile bilgisayar ortamında çizildikten sonra; distorsiyondan kaçınılarak aynı boyutlara getirilip, yüz hatları çakışacak şekilde ve hafifçe döndürülerek Costanzo madalyonundaki portre üzerine konunca, yüz hatlarının benzerliği doğrulanmıştır. Her iki madalyonun çizgisel kopyaları superpoze edilince, aralarındaki benzerliğin yanı sıra; Costanzo madalyonunun, Tricaudet'teki imgeye göre, zamanla beklenebilecek burun ve çene irileşmesini yansıttığı da daha iyi izlenebilmektedir. (Şekil 2.204) Eğer biri diğ erinin kalıbı olarak kullanılmamışsa; Tricaudet ve Costanzo madalyonları aynı erkeğin, belki de Fatih'in gençlik ve yaşlılık hallerinin 'yüz'lerini günümüze taşımış olabilir...



Şekil 2.204. Tricaudet madalyonu olarak bilinen madalyon ile Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonundaki portrelerin benzerlik analizi- 2 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programıyla çizgisel kopyalar çizilmiş; Tricaudet madalyonunun çizgisel kopyası Costanzo madalyonunun kopyası üzerine superpoze edilmiştir; madalyonların asıl görünümleri için Şekil 2.176 ve 2.190'a bakınız)

Fatih'in en genç halini iddia edilen ve daha önce Şekil 2.151'de sunulan madalyondaki portre ise, çizgisel kopyasından daha da iyi anlaşılabilirliği gibi, Tricaudet madalyonundan farklıdır. (Şekil 2.205) Zamanla yüz değişse bile, yukarıya kalkık bir burnun, aşağıya kıvrık hale gelmesi beklenmeyeceği için; söz konusu madalyonu, Tricaudet veya Costanzo madalyonunda betimlenen kişinin önceki portresi saymak zordur. Nitekim Julian Raby de Tricaudet madalyonunu daha gerçekçi bulmuştur.⁹²³



Şekil 2.205. Fatih'in en genç hali olduğu edilen madalyon (solda) ile, Tricaudet madalyonu (solda) üzerindeki portrelerin benzerlik analizi (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programı kullanılarak, bilgisayar ortamında her iki madalyondaki portrelerin çizgisel kopyaları çizilmiştir madalyonların asıl görünüşleri için Şekil 2.151 ve 2.176'ya bakınız)

Tricaudet madalyonu ile "Hristiyanlığın Terörü" yazılı madalyondaki Fatih imgeleri arasında benzerlik olduğunu daha önce vurgulamıştık. Tricaudet ile Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonlarının da benzer olmalarından hareketle, Costanzo ile "Hristiyanlığın Terörü" madalyonları karşılaştırılınca, onlar arasında aynı benzerliği bulmak şaşırtıcı olmamıştır. (Şekil 2.206). Costanzo'nun madalyonu ile "Hristiyanlığın Terörü" yazısını taşıyan iki madalyon arasındaki bu çarpıcı benzerlik, ikisinden birinin diğeri için kalıp olarak kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir. Costanzo'nunki daha iyi işlenmiş olduğundan, kalıp olmuş olması daha olası görünmektedir.

⁹²³ Bkz (715) RABY, 174.



Şekil 2.206. Arkasında “Hristiyanlığın Terörü” yazısı olan madalyon ile Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonundaki portrelerin benzerlik analizi (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programıyla Costanzo da Ferrara madalyonundaki portrenin çizgisel kopyası çizilip, diğer madalyona superpoze edilmiştir; madalyonların asıl görünüşleri için Şekil 2.179 ve 2.190’a bakınız)

Sonuç olarak; Şekil 2.151’de yer alan ve en genç halini betimlediği iddia edilen ancak diğerlerinden özellikle burnu olmak üzere farklı yüz hatları taşıdığı için aynı kişiye ait görünmeyen madalyon ve gençliğinin gerçekçi tasviri olması ihtimalini taşıyan Tricaudet madalyonu dışında kalan ve erişkin bir ‘Fatih’ imgesi taşıyan madalyonlarının tümünün modeli, Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonu olmuş olabilir. Costanzo madalyonunun Bertoldo di Giovanni ve Gentile Bellini madalyonları için örnek oluşturmuş olabileceği kanısına da vardığımız için, her yaş dönemi için birer örnek seçersek; Fatih’in gençlik, orta yaş ve yaşlılık hallerinin, sırasıyla, Tricaudet, Costanzo da Ferrara ve “Hristiyanlığın Terörü” madalyonlarıyla temsil edildiği düşünülebilir. Tabii, gerçekçi tasvirler olup olmadıklarını kesin olarak bilemeyeceğimizi ve en gerçekçi ‘tasvir’de bile ‘temsil’ edilenin sanatçının yorumuyla yansıtılacağını kabullenerek... (Şekil 2.207)



Şekil 2.207. Fatih Sultan Mehmet'in hayatının üç evresini temsil eden madalyonlar?⁹²⁴ Üstte Tricaudet⁹²⁵; ortada Costanzo da Ferrara⁹²⁶; altta "Hristiyanlığın Terörü"⁹²⁷ madalyonları

⁹²⁴ Ayrıntılar için Bkz Şekil 2.176, 2.179, 2.190 ve metindeki açıklamalar

⁹²⁵ <http://cevadmemduhaltar.com/arastirma-resimleri.html>

⁹²⁶ <http://collections.vam.ac.uk/item/O142591/mehmed-ii-medal-costanzo-de-ferrara/>

⁹²⁷ Bkz (716) HILL, 294 ve Plate XIV.

Fatih madalyonları konusunun sonuna yaklaşırken, aslında tüm Fatih portreleri için geçerli olan bir soruyu sormak gerekir: Madalyon portreleri gerçekten Fatih'i tasvir etmiş midir? Bunu asla bilemeyebiliriz. Ancak kendi çağında öyle kabul edildikleri; değer verilip saklandıkları anlaşılmaktadır.

Madalyon portrelerinin, Fatih tarafından ısmarlandığına veya O'na hediye edildiğine dair kanıt olmadığından, Batılı sanatçılar tarafından, Batılı bir hedef kitle için, muhtemelen Batılı mesenlerin ve/veya Osmanlı ileri gelenlerinin isteğiyle yapılmış olabilirler. Fatih madalyonları, Rönesans felsefesinin iki temel özelliği ile ilişkili görünmektedir: Bireyin yükselişi ve antik kültürün yeniden keşfi. Nitekim en iyi madalyon portrelerini yapan sanatçılardan Bertoldo di Giovanni ve Costanzo da Ferrara'nın esin kaynakları arasında; Büyük İskender'in babası Phillip ve Roma'nın ilk İmparatoru Augustus (Octavian) için basılmış sikkelerdeki zafer arabaları ve şaha kalkmış atlar gibi; kahramanlık, zafer ve gücü anlatan antik imge kalıplarının da yer almış olması mümkündür. (Şekil 2.208-2.209)



Şekil 2.208. Phillip II için basılmış altın sikke; MÖ 340-328⁹²⁸



Şekil 2.209. Augustus (Octavian) için basılmış altın sikke; MÖ 9-8⁹²⁹

⁹²⁸<http://www.forumancientcoins.com/catalog/roman-and-greek-coins.asp?vpar=2700&pos=0&sold=1>

⁹²⁹http://www.wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_0198.jpg

Costanzo da Ferrara (di Moysis) eseri Fatih madalyonunun arka yüzünün, Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonuna olan benzerliği ise, Costanzo'nun esin kaynağının da Pisanello olabileceğini düşündürmektedir. İki madalyon Şekil 2.210'da birlikte tekrar sunulmuştur.



Şekil 2.210. Pisanello ve Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonları
Solda: Pisanello, VIII. John. Palaiologos madalyonu⁹³⁰ (üstte ön, altta arka yüzü)
 Bronz; 10,3 cm; 1438-42 arası; British Museum, Londra
(Costanzo'nunki ile kıyaslanabilmesi için Pisanello'nunkinin ayna hayali sunulmuştur)
Sağda: Costanza da Ferrara (di Moysis), Fatih madalyonu⁹³¹ (üstte ön, altta arka yüzü)
 Bronz; 12.1 cm; üzerinde 1481 tarihi yer almakta; Victoria & Albert Museum, Londra

⁹³⁰http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/c/cast_bronze_medal_of_john.aspx

⁹³¹<http://collections.vam.ac.uk/item/O142591/mehmed-ii-medal-costanzo-de-ferrara/>

Arka yüzlerinin benzerliğinden yola çıkılarak, iki madalyonun ön yüzlerindeki imgeler karşılaştırılınca; Costanzo'nun, Pisanello'nun VIII. John portresini kalıp olarak kullanmadığı kanısına varılmıştır. İki madalyondaki portrelerin çizgisel kopyaları kıyaslanmalarını kolaylaştırmıştır: Alın eğimleri benzemekle birlikte, Costanzo'nun Fatih'inin burnu çok daha iri, kavisli ve aşağıya kıvrık, gözleri iri ve öne çıkık, kaşı yüksek ve kıvrımlı, çenesi daha yuvarlakken; Pisanello'nun VIII. John'unun burnu ise daha küçük ve çok daha az kavisli ve kıvrık, gözleri derine yerleşik, kaşı düşük, çenesi daha sivridir.

Costanzo madalyonundaki portrenin çizgisel kopyası, Pisanello madalyonundaki portrenin ve özellikle de çizgisel kopyasının üzerine superpoze edildiğinde, ikisi arasındaki farklılıklar daha iyi ortaya çıkmaktadır. (Şekil 2.211-2.212)



Şekil 2.211. Pisanello ve Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonları⁹³² karşılaştırması - 1
Solda: Pisanello, VIII. John. Palaiologos portresinin ayna hayalinin çizgisel kopyası
(Costanzo'nunki ile kıyaslanabilmesi için Pisanello'nunkinin ayna hayali sunulmuştur)
Sağda: Costanza da Ferrara (di Moysis), Fatih madalyonunun çizgisel kopyası
 (Çizimler tarafımdan Photoshop programıyla yapılmıştır; açıklamalar için metne bakınız)

⁹³² Madalyonların gerçek görünüşleri Şekil 2.170 ve 2.190'da sunulmuştur.



Şekil 2.212. Pisanello ve Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonları karşılaştırması – 2
(Costanzo'nunki ile kıyaslanabilmesi için Pisanello'nunkinin ayna hayali sunulmuştur)

(Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programıyla

Costanzo da Ferrara (di Moysis)'in Fatih madalyonundaki portrenin çizgisel kopyası çizilip;

Pisanello'nun madalyonundaki VIII. John portresine (üstte) ve çizgisel kopyasına (altta)
superpoze edilmiştir; madalyonların asıl görünümleri için Şekil 2.170 ve 2.190'a bakınız)

Karşılaştırmalı incelemelerimize göre, Costanzo da Ferrara (di Moysis), Rönesans'ın ilk ve en ünlü portre madalyonu kabul edilen ve kendi çağında da büyük ilgi çekip, pek çok kopyası yapıldığı gibi başka eserlere de esin veren Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonundaki portreyi kopyalamamış görünmektedir. Ancak madalyonunun arka tarafındaki atlı hükümdar sahnesinin söz konusu Pisanello madalyonunu andırması; Costanzo'nun Pisanello'dan sanatçı olarak esinlendiğini düşündürmektedir. Daha da önemlisi, Costanzo'nun Fatih'i sadece yazıyla değil, önceki imparatora göndermede bulunan bir imgeyle de Bizans İmparatoru olarak tanıtmak isteğine işaret etmektedir. Costanzo'nun madalyonunun Fatih'in gerçek görüntüsünü ne kadar yansıttığını bilmek mümkün değildir ancak güç, makam ve iktidarını temsil etmekte başarılı bir iştir. Bertoldo di Giovanni madalyonu için de, portresi daha az etkileyici olsa da, aynı yorum yapılabilir. Böylece Bertoldo ve Costanzo'nun madalyonlarının aslında Fatih'i değil; gücünü anlattığı; ancak diğer madalyonlara göre Batı tarihi ve mitolojisine daha fazla gönderme içerdikleri söylenebilir. Bu da, ya Fatih'in Bertoldo ve Costanzo tarafından Batılı bir lider olarak görüldüğünü ya da gösterilmek istendiğini; ya da madalyonlarının hedef kitlesinin Fatih ve çevresinden çok, Batılılar olduğunu akla getirmektedir.

Fatih'in tarihe olan merakı çağında da bilindiği için, madalyonlarındaki antik öğeler kişisel takdirini kazanmak için kullanılmış olabilir. Nitekim Gülru Necipoğlu da Bertoldo madalyonunda Fatih'in muzaffer bir Romalı imparator gibi gösterilmesi üzerinde durmuş ve Fatih'in antik tarz imgeleri tanıyıp, beğendiğine dair bir kabulün varlığına yorumuştur.⁹³³ Ancak bu yorum, madalyonun armağan edilmek için yapıldığı varsayımına dayalıdır. Ama Bertoldo madalyonunun niyeti ne olursa olsun, Fatih'e armağan edildiğine dair kanıt yoktur. Üstelik muhtemelen ölümünden sonra da ederek defalarca dökülmüş; Fatih'in en beğenilen madalyonu olarak Avrupa'da dolaşımda kalmıştır.⁹³⁴ Costanzo'nun madalyonunun da pek çok örneği vardır.

⁹³³ Bkz (875) NECİPOĞLU, 262-277.

⁹³⁴ Bkz (868) CAMPBELL – CHONG, 76.

Osmanlı İmparatorluğu'na Costanzo ve Bertoldo madalyonunun ulaştığına dair işaret yokken; Avrupa'da çok sayıda kopyalarının yapılması, bu eserlerin de hedef kitesinin Batılılar olduğunu düşündürmektedir. Bu durumda, madalyonlarda antik uygarlıklara yapılan atıfların, aydın Batılılara hitap etmeyi amaçladığı aklı gelmektedir. Kısaca Batı, kendi anladığı dille, kendi üyelerine, Fatih'in gücünü anlatmayı seçmiş görünmektedir

Bertoldo ve Costanzo madalyonlarında yazı ve imgelerle oluşturulan "muzaffer imparator" portreleri; Fatih'in yeni Roma İmparatoru olma iddiasının, en azından, Fatih ile doğrudan çatışma tehlikesi içinde olan İtalyan kent-devletlerinin yöneticileri tarafından kabullenildiğine veya kabullenilmiş gösterildiğine de işaret etmektedir. Diğer yandan, bu kabullenme de gene Batı'nın kendi kendine verdiği bir mesaj olmuş olabilir.

Neden Batı, Fatih'in Roma İmparatoru olma iddiasını kabullenmekle veya kabullenmiş görünmekle yetinmeyip, ölümünden sonra da çok sayıda madalyonla duyurmaya devam etmiştir? Bu, Selim Deringil'in, Rönesans Avrupası tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nu daha az tehlikeli hale getirmek için geliştirildiğini belirttiği ve "evcilleştirme" olarak adlandırdığı süreçle ilgili bir durum olabilir. Deringil; Avrupa'da Türklerin, Truvalılar veya Romalıların soyundan geldiği yönünde Rönesans'ta ortaya çıkan görüşleri, Türklerin "evcilleştirilmesi"ne yönelik yaklaşımlar olarak nitelemiştir.⁹³⁵ Gerçekten de, Türklerin, Truvalı veya Romalı olarak tanımlanması, daha anlaşılabilir ve dolayısıyla daha az korkutucu kılınmalarına yardım etmiş yaklaşımlar gibi görünmektedir. Fatih'in madalyon portreleri de, O'nu Batılılara, Batılıların anlayacağı ikonografik dille anlatıp, anlaşılır hale getirmeye, kısaca "evcilleştirme"ye katkıda bulunmuş olabilir. Böylece, uzaktaki anlaşılmaz bir dehşet kaynağı yerine; sınırları ve sonu olan bir insan olduğu hatırlatılmıştır. Fatih'in Rönesans'ın en fazla sanatçı tarafından madalyon portresi yapılan hükümdarı olması bundan da kaynaklanmış olabilir.⁹³⁶

⁹³⁵ Selim DERİNGİL, "The Turks and 'Europe': The Argument from History", 711.

⁹³⁶ Julian RABY, "A Sultan of Paradox", 4.

Constantinopolis'in düşmesiyle, Batı Avrupa kendisini 'Batı'; kendi doğusundaki Osmanlı topraklarını ise coğrafi olarak hala Avrupa'ya ait olduğu halde 'Doğu' olarak kabul etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünden ve gücünde saklı tehditte duyulan korku, Batı'da İmparatorlukla özdeşleştirilen Fatih'e duyulan ilgiyi arttırmış; tehlikeyi tanımak, anlamak, anlatmak ve başa çıkmak gereği doğmuştur. Batı'da yapılan çok sayıdaki Fatih portresi, algılanan güç ve tehlide bir "yüz" verilerek, ilk anda o gücün itiraf edilmesi anlamına gelmiş; ancak aynı zamanda o güçle başa çıkma stratejisinin de hayati bir unsuru olmuştur. Fatih'in yenilemez bir güç ve tehdit olmaktan çıkarılabilmesi için canavar değil, nihayetinde bir insan olduğu vurgulanmıştır. Fatih gravürleri ise, madalyonlardan da daha fazla sayıda çoğaltıldıkları için, bu amaca daha çok hizmet edebilmiştir.

Diğer bir olasılık ise; Fatih madalyonlarının gerçekten de Fatih ya da başka Osmanlılar tarafından, yine Batılı bir hedef kitle için yaptırılmış olmasıdır. Madalyonlarının Fatih'in ölümünden sonra çoğaltılmaya devam etmesi, eğer Osmanlıların isteği ile olmuşsa; Batı'ya, Batı'nın en iyi tanıdığı 'yüz' ile Osmanlı gücünü hatırlatmayı planlamış olabilirler. Ancak bu olasılığı destekleyebilecek bir veri, en azından şimdilik, yoktur.

Fatih'in Batılı sanatçılar tarafından yapılan madalyon portreleri, daha önce de ifade edildiği gibi, Rönesans'ta bireye verilen değerle artmasıyla da bağlantılı olmuş olabilir. Bu dönemde aydın kişiler kendi portrelerinin yanı sıra başka önemli çağdaş ve tarihi karakterlerin de portrelerini ısmarlamış ve biriktirmiştir. Örneğin, daha önce Giorgio Vasari'ye göre Pisanello'nun işi olan bir Fatih portresine sahip olduğunu iddia etmesinden⁹³⁷ söz edilen Paolo Giovio; Rönesans portre koleksiyoncularının en ünlülerinden biridir. Söz ettiği madalyonun tarifi Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonuna benzese de; 1455'e kadar yaşayan Pisanello'nun⁹³⁸ bir Fatih madalyonu da yapmış ve sonra onun kaybedilmiş olması da mümkündür.

⁹³⁷ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 457-458.

⁹³⁸ Bkz (783) SYSON-GORDON; <http://global.britannica.com/biography/II-Pisanello>

Rönesans'ta çarpıcı boyutlara varan portre koleksiyonculuğu, kısmen de olsa, günümüzün tanınmış kişilerinin görüntülerine olan ilgiyle aynı nedenden kaynaklanmıştır: Ünlü olana duyulan merak. Diğer yandan, ünlü ve önemli kişilerin portreleri, onların veya yakınlarının tanınması için günümüzde fotoğrafın gördüğü görevi de görmüş; profil portrelerin baş ve yüz hatlarını daha net göstermesi daha çok tercih edilmelerinde rol oynamış da olabilir. Julian Raby, Ludwig von Pastor'a atıfta bulunarak; 1489'da Roma'da Mantua elçisinin Fatih'in oğlu Cem Sultan'ı babasının madalyon portresiyle kıyaslayıp, O'na çok benzer bulunduğunu belirtmiştir.⁹³⁹ Bu saptama, Fatih'in portrelerinin, kendisinden öte, soyundan gelenleri de tanımak amacıyla da kullanıldığını göstermekte ve Padişah'a isyan edenleri koruyup destekleyerek Osmanlılar karşısında kendi konumlarını güçlendirmek isteyen Batılı liderler için önemli bir bilgi kaynağı olmuş olabileceğini düşündürmektedir.

Şimdi; konumuzdan kısa bir süre sapmak pahasına da olsa, Fatih'e çok benzediği iddia edilen Cem Sultan'ı göstermiş olabilecek bir tablodan söz etmeye değer; belki de bize Fatih'in 'yüz'üne bakmak şansı verebileceği için... Cem Sultan'ın Batı Avrupalı liderlere sığınmış olarak geçen uzun ve hüzünlü yıllarında, Batılı sanatçılar tarafından resmedildiği bilinmektedir ancak kesin olarak ona ait olduğu bilinen bir portre henüz bulunmamıştır. Roma'da Papa VIII. Innocent'in yanında misafir görünümü altında, II. Beyazıt'a karşı rehin olarak tutulduğu sırada⁹⁴⁰, Pinturicchio lakabıyla da bilinen Bernardino di Betto (1454-1513)⁹⁴¹ tarafından Vatikan'daki bir freskteki sahneye dahil edildiğine inanılmaktadır. Şekil 2.211'de gösterilen resimde merkezin solundaki ayakta duran ya da en sağda at üzerinde oturan karakter mi olduğu tartışmalıdır. Dawson Kiang, başka bir metinde rastladığı bir çocuk portresinden yola çıkarak, ayakta duran olduğunu düşünse de⁹⁴²; genelde at üzerindeki figürün Cem'i temsil ettiği düşünülmüştür.⁹⁴³

⁹³⁹ Bkz (715) RABY, 185, 193.

⁹⁴⁰ Cemal KAFADAR, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, 340-343.

Halil İNALCIK, "A case study in Renaissance diplomacy".

⁹⁴¹ <http://www.worldlibrary.org/articles/pinturicchio>

⁹⁴² Dawson KIANG, "Josquin Desprez and a Possible Portrait..."

⁹⁴³ Özlem KUMRULAR, *Dünyada Türk İmgesi*, 144-146.

Ancak Pinturicchio'nun atlı figürünün Cem Sultan'ın portresi olduğu düşüncesi, daha sonra incelenecek olan ve Gentile Bellini'ye atfedilen, halen Londra'da olan 'Fatih' portresine benzerliğinden kaynaklanmıştır.⁹⁴⁴ **Ama Gentile, gerçekten Fatih'i mi resmetmişti?** Bu konuya sonra döneceğiz...



Şekil 2.213. Bernardino di Betto (Pinturicchio), "Azize Catherine'in Tartışması"⁹⁴⁵
Boyalı ve altın varaklı fresk; üstte tamamı, altta detaylar; 1492-94; Palazzi Pontifici, Vatikan

⁹⁴⁴ Evelyn M. PHILLIPPS, **Pintoricchio**, 83.

⁹⁴⁵ http://www.wga.hu/html_m/p/pinturic/vatican/

Fatih'in madalyon portreleri konusunu kapatmadan önce, Batılı sanatçıları davet ettiğine dair gösterilen en önemli bulgulardan birine değinmekte yarar vardır. Fatih'in, Rimini Lordu Sigismondo Pandolfo Malatesta'dan, madalyonlar da yapan sanatçı Matteo de' Pasti'yi kendisine göndermesini istediğini düşündüren, 1461 tarihli bir mektup vardır. Mektup Fatih'e ait olmayıp; Sigismondo tarafından Fatih'e hitaben Robert Valturio'ya hazırlattırılmıştır. Bu mektuptaki dolaylı ifadeler dışında Fatih'in Matteo'nun gönderilmesini istediğine dair bir veri yoktur. Mektubunda Sigismondo, önce Fatih'i, kendisinin de paylaştığını söylediği, geçmişin ileri gelenlerinin portrelerine olan ilgisi için övmüş; ölümsüzlüğe erişmekte portrelerin yararını tartışmış; İskender'in efsanevi antik sanatçılar Apelles ve Lysippus dışında kimseye portresini yaptırmamasıyla Fatih'e benzediğini vurgulamış; Matteo'nun hizmetini isteyen diğer prensleri reddettiğini açıklayıp, uzun uzun övdükten sonra sanatçıyı Sultan'a emanet etmiştir. Mektubu yazan Robert Valturio, Fatih'e iletmek üzere kendisine ait olan "De Re Militari" adlı, askeri araçlarla ilgili kitabına da bir ithaf yazısı ekleyip, Matteo'ya vermiştir. Thuasne, "De Re Militari"nin Paris'teki Bibliotheque Nationale'de iki kopyasında da Fatih'e ithaf yazıları olduğunu açıklamıştır. Mektupta Fatih'in her şeyden çok resimler istediğinden söz edilmiş ama kesin olarak Sigismondo'dan bir sanatçı ya da eser talep ettiği söylenmemiştir. Ayrıca; Fatih, de' Pasti için talepte bulunmuşsa; Sigismondo'nun neden onu gönderdiğini açıklamak için bu kadar dil döktüğünü anlamak zordur. Döneminin en sık saf değiştiren yöneticilerinden olan Sigismondo'nun Fatih'e bir sanatçıyı elçi göndererek bağlantı kurmak istemiş olması daha olasıdır. Nitekim, Matteo, Valturio'nun kitabı ve İtalya haritalarını içeren hediyelerle yola çıkmış ancak Venedikliler tarafından casus olduğu şüphesiyle Girit'te tutuklanmıştır! Böylece bir sanatçı, bir askeri ve politik yakınlaşma girişiminde koz olarak kullanılmak istenmiş ama Sigismondo'nun planı bozulmuştur.⁹⁴⁶ Masumiyeti anlaşılınca idamdan kurtulan Matteo'nun kötü deneyimi, başka sanatçıları Osmanlı topraklarına gitmek konusunda çok korkutmuş olabilir...

⁹⁴⁶ Bkz (708) THUASNE, 11; (428) RABY, 7-15.

Fatih Batı Avrupa'dan döküm ustaları istemişse bile; öncelikli hedefi madalyon portresini yaptırmak değil; askeri amaçla kullanabileceği yeni malzeme ve tekniklere ait teorik ve pratik bilgiyi transfer etmek de olmuş olabilir. Antonia Cevizli; "Bellini, bronze and bombards: Sultan Mehmed II's requests reconsidered" ("Bellini, bronz ve toplar: Sultan II. Mehmet'in isteklerinin yeniden değerlendirilmesi") başlıklı makalesinde bu olasılığa dikkat çekmiştir. Bellini'nin 1479'daki ziyaretinin abartıldığını; o yıllarda Osmanlı sarayına gelen tek İtalyan sanatçı olmadığı gibi, Fatih'in ona daha çok önem verdiğine dair veri olmadığını; 1479-1480 arasına ait Venedik Senato belgeleri yeniden değerlendirildiğinde, Fatih'in askeri önceliklerinin rolünün fark edileceğini belirtmiştir. Cevizli, Venedik Senato belgelerinde 1479'da Fatih'in Venedik'ten bronz dökümcüsü ve heykeltıraş istediğine dair kayıt olduğu halde, ressam istediğinden söz edilmediğini; bu isteğin Marino Sanudo ve Domenico Malipiero'nun resmi nitelikte olmayan günlüklerinde yer aldığını; Venedik Senatosu'nun heykeltıraş ve dökümcü Bartolomeo Bellano'yu görevlendirdiğini; Senato kayıtlarında Gentile Bellini'nin kendisinin ve Bellano'nun ikişer asistanı ile gemi yolculuğu yapmasına dair düzenleme yapıldığı kaydına rağmen, Bellano'nun sonunda Fatih için çalışıp çalışmadığı konusunun tartışmalı olduğunu açıklamıştır. Antonia Cevizli ve Julian Raby'e göre Bartolomeo Bellano, Fatih için çalışmış olmalıdır çünkü Venedik Senato kayıtlarında Fatih'in 1480'de "ilki gibi veya daha da iyi" bir bronz dökümcü istediğine dair kayıt yer almaktadır. Raby, Bellano'nun Constantinopolis'e gideceğini belirterek vasiyetini yazdırmış olmasını da önemsemıştır. Cevizli, Bellano olması muhtemel ilk bronz dökümcüden sonra Fatih'in ikinci dökümcü isteğinin reddedilmesi üzerinde durarak, konuya başka bir açıdan yaklaşmıştır. Aynı yıl içinde, Venedik'teki Milano elçisinin Venedik'ten bir değil, üç tane bronz dökümcüsü istendiğini; Floransalı tüccar ve casus Benedetto Dei'nin, Floransa'dan da başkalarının yanı sıra bronz ustalarının istenip gönderildiğini yazmasını dikkate alan Cevizli, Fatih'in yeni sefer hazırlıkları içindeyken askeri amaçlı istekler yaptığını düşünmüştür.⁹⁴⁷

⁹⁴⁷ Bkz (704) CEVİZLİ; Bkz (428) RABY, 42-45.

Antonia Cevizli; Fatih'in kendi ekibinin karmaşık kabartma süslemeleri olan top namluları dökebildiğini de vurgulayıp, madalyon portre yaptırmak için Venedik ve Floransa'dan bu kadar çok ustayı çağırmasına gerek olmadığını belirtmiştir. Aktif bronz endüstrileri ve çok sayıdaki bronz ustalarına rağmen; Venedik'in Fatih'in ikinci isteğini "dökümcü bulamadıkları" gerekçesiyle reddetmesini askeri kaygılarına bağlayan Cevizli; Venedik senatosunun bir bronz dökümcünün becerilerinin gelişmiş silah yapımında da kullanılabileceğinden endişe duymuş olması gerektiğini öne sürmüştür. Cevizli'ye göre; "Bellini'nin Osmanlı sarayındaki misyonunun romantize edilmesi, kurnaz politik ve askeri önceliklerin de hatırı sayılır bir rol oynadığı bir hikayenin üzerine kültürel bir yıldız düşürmüştür."⁹⁴⁸ Gerçekten de, çağının en ileri askeri teknolojilerine meraklı olmakla kalmayıp; edinmeye öncelik veren ve yabancı ustaları da istihdam eden Fatih'in bronz döküm ustalarına olan merakını yalnızca madalyon portre yaptırmak isteğiyle açıklamak ancak romantik bir hayal çerçevesinde mümkün görünmektedir.

Böylece, Fatih'i temsil ettiğine inanılan madalyon portrelerinden, günümüze ulaşanları gözden geçirmiş olduk. En genç halini gösterdiği iddia edilen ve ilk tartışılan madalyonda farklı bir yüz betimlenmiş; ancak diğerleri birbirleriyle uyumlu... Tricaudet madalyonu olarak bilinen, belki de gençliğini yansıtıyor; çünkü diğerlerinin genç haline benziyor. Diğerleri içinde en iyisi, Costanzo da Ferrara (di Moysis)'in eseri ve belki o Fatih'i gerçekten görmüş olabilir. Costanzo'nun eseri Fatih'in erişkin görünümlü diğer madalyonlarının da kalıbı olmuş gibi görünmekte... Vasari ve Giovio'ya inanabilirsek, belki Pisanello'ya ait bir Fatih portresi de olabilir madalyon şeklinde; arkasında onu bir atın üzerinde kamçısıyla gösteren; belki Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonuna da esin oluşturan ve hala bulunmayı bekleyen? Ya da bir Pisanello eseri, O'nun portresi sanılmış ve sonraki başka portreler için kalıp oluşturmuş olmasın? Bu konuya ilerideki sayfalarda açıklık getirilmeye çalışılacaktır; önce baskı resim şeklindeki portreleriyle başlanarak...

⁹⁴⁸ Bkz (704) CEVİZLİ, 765.

2.6.2. Fatih Sultan Mehmet'in Baskı Resim Şeklindeki Portreleri

Fatih'in portresini Avrupa'da yaymakta en etkili olmuş olan görsel eserler, gravür şeklindeki baskı resimleridir. Çoğu, tarihi kişilerle ilgili ve ölümünden sonra basılan kitaplarda yer almıştır. Ancak yaşadığı dönemde yapıldığı düşünülen bir gravür olup, sergilenen iki örneği vardır (Şekil 2.214-2.215). Biri renksiz olup, Berlin'dedir. Diğeri suluboyayla renklendirilmiş olup, Topkapı Sarayı'ndadır. Bu gravürün, sondan bir önceki Bizans İmparatoru VIII. John Palaiologos'un yüzünün benzerini içerdiği; imparatorun Pisanello tarafından yapılan madalyonundaki Yunanca karakterleri okuyamayan gravür sanatçısının, onu Fatih ile karıştırdığı sanılmaktadır. Bu konuya dair en erken yayın, bulabildiğimiz kadarıyla, 1881 tarihli olup, Freidrich Lippmann'a aittir.⁹⁴⁹ Julian Raby, Avrupa'da o dönemde var olan, "insanlık dışı Mehmet" ve "hümanist Mehmet" şeklindeki zıt algıların Sultan'ın görsel temsillerine de yansıtılmasıyla; bir tarafta Doğulu hükümdar stereotipini yansıtan hayali imgeler, diğer tarafta insani gerçeğini yansıtan imgeler oluşturulduğunu belirtmiştir. Raby, söz konusu Fatih gravürünü stereotipik imgeye örnek verip 1460'larda Floransa'da yapıldığını düşünmüştür. İmgenin Mehmet'i anlattığını belirtebilmek için, başlığının üzerine, İtalyan hümanist Felice Feliciano'nun 1460'larda Osmanlı tehlikesini anlatmak için kullandığı "Türk ejderhası" ifadesine uygun bir simge ve "El Gran Turco" yazısı eklendiğini açıklamıştır. Raby; VIII. John Palaiologos'a bakılarak Fatih'in portresinin yapılmasındaki ironiyi şöyle özetlemiştir: "Constantinopolis'in sondan birinci hükümdarının, İtalya'da bir İtalyan tarafından yapılan portresi, İstanbul'un ilk Osmanlı hükümdarının hayali portresi için model oldu."⁹⁵⁰ Campbell ve Chong ise, kendisini görmeyen sanatçının, önceki imparatorun imgesini Fatih için bilerek kullandığını düşünmüş; Oberhuber ve Zucker'e atıfla, gravürün "Viyana Passionu Ustası" olarak tanınan ama adı bilinmeyen Floransalı sanatçının işi olabileceğini belirtmiştir.⁹⁵¹

⁹⁴⁹ Friedrich LIPPMANN, "El Gran Turco", 217.

⁹⁵⁰ Bkz (717) RABY, 64-65.

⁹⁵¹ Bkz (878) CAMPBELL – CHONG, 66-67.



Şekil 2.214. “El Gran Turco”; kağıt üzeri gravür baskı⁹⁵²
27,8 x 19.9 cm; 1470 civarı; Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett (140-1879).

⁹⁵² <http://nauplion.net/M2-MEHMED-EIFatih-2.html>;
Ek bilgi için Bkz (428) RABY, 174; (878) CAMPBELL- CHONG, 66-68.



Şekil 2.215. "El Gran Turco"; kağıt üzeri gravür baskı ve suluboya⁹⁵³
24,9 x 18.7 cm; 1470 civarı; Topkapı Sarayı Müzesi (H2153, 144r)

⁹⁵³ <http://nauplion.net/M2-MEHMED-EIFatih-2.html>;
Ek bilgi için Bkz (428) RABY, 174; (878) CAMPBELL- CHONG, 66-69.

Benzerliklerinin takdiri için Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonu ile "El Gran Turco" gravürleri birlikte tekrar sunulmuştur:



Şekil 2.216. Pisanello'nun VIII. John. Palaiologos madalyonunun ön yüzü (üstte) ve Viyana Passionu Ustası'nın "El Gran Turco" gravürleri⁹⁵⁴

⁹⁵⁴ Ayrıntılar ve ek bilgi için Bkz: Şekil 2,170, 2.214, 2.215.

Fatih gravürlerini yapan sanatçı; tek eksiksiz dizisi Viyana’da bulunan ve Hazreti İsa’nın “passion” denilen çilelerini betimleyen baskı resimleri yaptığı için “Viyana Passionu Ustası” olarak anılmaktadır. Mark Zucker, belirgin bir kişilik olarak ortaya ilk çıkan Floransalı gravür ustası olabileceğini düşünmüş; Andrea del Castagno ile Antonio Pollaiuolo ve Verocchio arası döneme denk gelen tarzını; zengin, üç boyut etkisi yaratan drapeler; abartılı kaslı nü bedenler; tel gibi, kıvrımlı saç ve sakallar; çoğu kez tuhaf klasik süsler, desenli drapeler ve stilize manzara öğeleriyle dolu, kalabalık kompozisyonlar şeklinde özetlemiştir. Klasik “ince” tekniğin en önemli iki ustasından biri sayılan sanatçının Petrarch’ın “Triumphs” (“Zaferler”) kitabı ile ilgili gravürler gibi pek çok eser daha yaptığı sanılmaktadır.⁹⁵⁵

“El Gran Turco” gravürünün İstanbul’a nasıl geldiği bilinmemektedir. Topkapı Sarayı’nda, portrelerinden ötürü “Fatih Albümü” olarak bilinen; ancak Fatih’ten sonraya ait eserler de içeren albümde bulunan, çoğu 15. yüzyıl Floransa işi olan 16 gravürden biridir. Gravürlerin, Floransa ile 1460-1470’lerde kurulan bağlar sayesinde, Floransa ile bağlantılı bir kişi tarafından getirildikleri sanılmaktadır. David Landau ve Peter Parshall, bu kişinin “Geographia” adlı eserini Fatih’e ithaf eden Francesco Berlinghieri; Polybius’un “Punik Savaşlar Tarihi” üzerine Aretino’nun yorumunu hediye eden Niccolò Ardinghelli; saraya geldiğine inanılan Gentile Bellini; Pazzi komplosu sonrası elçi olarak gelen Antonio de’ Medici ve sanatçı Francesco Roselli olabileceğinin söylendiğini; ancak gravürler arasında Hristiyanlıkla ilgili ve hatta bir de pornografik resim olduğu için diplomatik hediye olmalarının pek mümkün olmadığını belirtmiş ve Pera’da yaşayan bir Floransalının, en büyük olasılıkla, amcası ve kardeşi de sanatçı olan Benedetto Dei’nin koleksiyonunda olup; Fatih tarafından ilginç bulunarak alınmış olabileceklerini düşünmüştür.⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ Mark J. ZUCKER , “**The Madonna of Loreto...**”, 149-151.

⁹⁵⁶ David LANDAU – Peter PARSHALL, **The Renaissance Print**, 62, 93-95.

(“Fine Manner” (“ince tarz”), 1460-90 arasında Floransa’da geliştirilen iki gravür tekniğinden biridir; diğeri “Broad Manner” (“geniş tarz”) olarak adlandırılır. “İnce” işlerde ince ve çapraz; diğesinde kalın ve genelde paralel tarama çizgileri olur. Bkz: LANDAU-PARSHALL, 62)

Viyana Passionu Ustası'nın, eski Bizans İmparatoru'nun 'yüz'ünü, Osmanlı İmparatoru'nun 'yüz'ü yerine kullanması, üzerinde durulmaya değer bir olaydır. Bu 'yüz değiştirme', sanatçının Palaiologos'un madalyonundaki yazıları okuyamayıp, Fatih'in betimlendiğini sanması ya da Fatih'i görmemiş olmasıyla yeterince açıklanamaz. Bunun nedenleri şöyle sıralanabilir:

- 1) VIII. John. Palaiologos, Floransalılar için uzaktaki bir yabancı ve sadece sanat eserlerinde gördükleri bir 'yüz' olmamıştır. Tam tersine, Bizans için olduğu kadar, İtalya için de önem taşıyan, Ortodoks-Katolik kiliseleri ayrışmasını sonlandırmak için en çok çabalayanlardan olmuş; Papa'nın Osmanlılara karşı yardım için şart koştuğu kiliseler birleşmesi için 1438-1439 arasında Ferrara-Floransa görüşmelerine katılıp uzun süre Floransa'da kalmıştır. El Gran Turco'yu yapan Floransalı ustanın bu olaylardan haberdar olmamış olması düşük bir olasılıktır.
- 2) Söz konusu görüşmeler için Floransa'da kaldığı sırada, döneminin en ünlü sanatçıları tarafından VIII. John. Palaiologos'un madalyon, heykel ve fresk şeklinde portreleri yapılmıştır. Floransalı bir gravür ustasının bu eserlerden de haberdar olmamış olması beklenmez. Nitekim, Pisanello'nun madalyonunu dikkatle inceleyip, kendi tarzında olsa da madalyondaki portrenin hatlarına sadık kalarak eserini yaptığı açıktır. Sanatçı, sıradan birini değil, kendine özgü yüz hatları olan; hafif kemerli ve ince, uzun burunlu; ince yüzlü, sivri ve uzun sakallı belirli bir kişiyi resmetmiştir. Stilizasyon ve dekorasyonlarına rağmen, özgün bir kişinin tanınmasını sağlayacak şekilde portresini yapmıştır.

Bu durumda, gravür ustasının VIII. John Palaiologos imgesini, Yunanca bilmediği için değil; bilinçli olarak Fatih'in temsili için kullanmış olabileceği ortaya çıkmaktadır. Bunu sadece Fatih'i görmediği için yapmış da olmayabilir; asıl hedefi, soyut 'imparatorluk' kavramına somut bir 'yüz' kazandırmak idiyse, eski imparatorun 'yüz'ünü, yenisini için kullanmakta sakınca görmemiş olabilir. Böylece, Fatih'in İtalya'da da, kendisini gördüğü gibi, yeni Bizans İmparatoru gibi görülmeye başlandığını yansıtmış olabilir.

El Gran Turco'nun ustası, asıl hedefi 'Bizans imparatoru' kavramını anlatmak olduğu için eski imparatorun gerçek 'yüz'ünü; İmparatorluğun 'yüz'ü, simgesi olarak kullanmış; kısaca, bir insanın 'yüz'ünü, bir kavramın 'yüz'ü haline getirmiş olabilir. Böylece bir 'yüz'den öte, İmparatorluk kavramının özünde yer alan ve artık Fatih'e devrolan gücü resmetmiş olabilir.

Şekil 2.217-2.224 arasında, VIII. John. Palaiologos'un Floransalı diğer sanatçılar tarafından yapılan portrelerine yer verilmiş olup; yukarıda da belirtildiği gibi, o çağda Floransa'da yaşayıp, çalışan bir sanatçı tarafından yüzünün tanınmamasının ve Fatih ile yanlışlıkla karıştırılmasının mümkün olamayacağını göstermektedir. İlki, daha idealize ve genç bir John'u, "Üç Kralın Bebek İsa'yı Ziyareti" ile ilgili hayali sahnede, krallardan biri kimliğiyle gösteren, Benozzo Gozzoli'ye ait fresktir. Eserin, Medici sarayı şapelinde yer alması, VIII. John. Palaiologos'a ve ziyaretine verilen önemi yansıtmaktadır.



Şekil 2.217. Benozzo Gozzoli, "Ortanca Kralın Kafilesi"⁹⁵⁷
Fresk, 1459-60, Şapel güney duvarı, Palazzo Medici-Riccardi, Floransa

⁹⁵⁷ <http://poderesantapia.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm>

Benozzo'nun freskinde, John'un idealize yüzü ve sarığı andıran, tüylerle bezeli kumaş başlığı üzerindeki fantastik tacı, yakın planda daha iyi izlenmektedir. (Şekil 2.218)



Şekil 2.218. Benozzo Gozzoli, “Ortanca Kralın Kafilesi” (detay)⁹⁵⁸
Fresk, 1459-60, Şapel güney duvarı, Palazzo Medici-Riccardi, Floransa

Bu abartılı ve gerçekötesi ‘Doğulu hükümdar’ tasviri, İsa'nın yaşadığına inanılan çağın romantize edilmesiyle ilgili olabileceği gibi; Benozzo için VIII. John. Palaiologos'un da egzotik bir Doğulu olmasından da kaynaklanmış olabilir. Nitekim, Palaiologos ve İtalya ziyaretine eşlik eden yedi yüz (!) kişilik kafilesi; farklı dil ve davranışları, Doğu etkileri taşıyan ağır, işlemeli kıyafetleri ve mücevherlerle süslü sarık ve koni biçimli şapkalarıyla şaşkınlık kaynağı olmuştur.⁹⁵⁹ Belki bu nedenle El Gran Turco'nun ustası; eski Bizans imparatorunu neredeyse yenisi kadar ‘yabancı’ ve ‘Doğulu’ ve eğer aşırı dindar bir Katolik idiye, belki Fatih'ten bile daha ‘düşman’ görmüş olabilir. Bu olasılığı, John Palaiologos / El Gran Turco imge kalıbını, Passion gravürlerinden birinde kullanması desteklemektedir. (Şekil 2.219-2.220)

⁹⁵⁸ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palaiio.jpg>

⁹⁵⁹ D. John GEANAKOPLoS, **Byzantium**, 310.



Şekil 2.219. Viyana Passionu Ustası, “Caiaphas Önünde İsa”⁹⁶⁰
Gravür; 21.5 x 13.5 cm, Albertina, Viyana

⁹⁶⁰ Bkz (955) ZUCKER, 151.

Şekil 2.219'daki gravürde, Caiaphas karakterinin 'yüz'ü, VIII. John Palaiologos ve El Gran Turco tasvirlerinin 'yüz'üne çok benzerdir. Dahası, başlığı, El Gran Turco'da yer alan ve kesinlikle Müslüman giysilerini andırmayan başlığın bir çeşitlemesi şeklindedir. Şekil 2.220'de "Caiaphas Önünde İsa" gravürünün, Caiaphas'ı gösteren detayı, benzerliği vurgulamak için üzerinden yapılan çizim ve El Gran Turco gravürü ile birlikte sunulmuştur;



Şekil 2.220. Viyana Passionu Ustası'nın eserlerinde VIII. John Palaiologos imge kalıbı⁹⁶¹

Üstte: "Caiaphas Önünde İsa" gravüründen, Caiaphas'ın yüzü (detay)

Altta: El Gran Turco gravürü

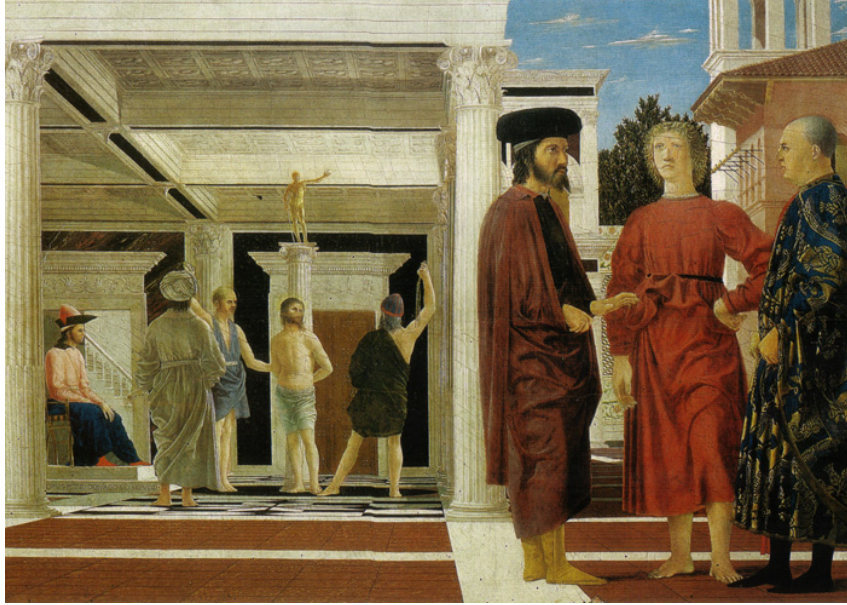
⁹⁶¹ Açıklama ve ek bilgi için Şekil 2.214 ve 2.219 ile metne bakınız.

El Gran Turco'nun ustasının, Palaiologos'un 'yüz'ünü, hem Fatih; hem de İncil'e göre İsa'ya komplo hazırlayan başlıca kişi olan Caiaphas^{962*} için de kullanması; bu imge kalıbını sadece güç ile değil, 'İsa düşmanlığı' ve 'kötülük' ile de ilişkilendirdiğini düşündürmektedir. Katolik ve Ortodoks kiliseler arasında yüzyıllardır süren kanlı çatışmalar düşünüldüğünde; muhtemelen koyu bir Katolik olan Viyana Passionu Ustası'nın, Palaiologos'un 'yüz'ünü, Caiaphas'ı tasvir etmek için de kullanması şaşırtıcı değildir. Sanatçı, böylece bir yüz imgesine kendi bilgi ve inancına göre anlamlar yükleyerek, küçük değişikliklerle birden fazla kez kullanmış görünmektedir.

VIII. John. Palaiologos'un 'yüz'ünün; 'İsa düşmanı', 'kötü' ve 'güvenilmez' bir karakter; kısaca Batı'ya göre kendisinin her bakımdan karşıtı ve astı olan 'Doğu'nun 'yüz'ü olarak kullanılmasının başka örnekleri de vardır. Örneğin, Piero della Francesca'nın "İsa'nın Kırbaçlanması" tablosunda, VIII. John Palaiologos'a bu kez de İsa'yı yargılayan ve ölüme mahkum eden yargıç Pontius Pilate^{962**} rolü verilmiştir! Şekil 2.221'de en soldaki, oturarak kayıtsız biçimde İsa'nın acı çekmesini seyreden Pontius Pilate'ye, tipik yüz hatları ve başlığıyla VIII. John'un görünümü verilmiştir. İzleyene sırtı dönük duran sarıklı figürün ise, VIII. John ile aynı zamanda hüküm süren II. Murat'ı temsil ettiği; böylece Hıristiyan aleminin acı çekmesinden Bizanslılar ve Osmanlıların birlikte sorumlu olduklarının anlatılmak istendiği sanılmaktadır. Piero'nun eserinin Urbino'da olması ise, Bizans İmparatoru ile ilgili negatif yargıların Floransa'ya sınırlı kalmadığını göstermektedir.

Gerek Viyana Passionu ustasının, gerekse Piero della Francesca'nın eserlerinde VIII. John. Palaiologos'un hemen fark edilen amblematik yüzü; Pisanello'nun, İmparator Floransa'dayken yaptığı deseni ve madalyonu sayesinde yaygın olarak tanınmış olabilir. (Şekil 2.222; Bkz Şekil 2.170) Papalık tarafından Palaiologos'un İtalya'ya gelmesine verilen önem, Vatikan'da saklanan büstünden de anlaşılmaktadır. (Şekil 2.223).

⁹⁶² B. METZGER – M. COOGAN, *The Oxford Companion to the Bible*, *:97; **: 594-5.



Şekil 2.221. Piero della Francesca, "İsa'nın Kırbaçlanması"⁹⁶³
Panel üzeri tempera ve yağlıboya;
58,4 x 81,5 cm; 1455 civarı; Galleria Nazionale delle Marche, Urbino



Şekil 2.222. Pisanello; VIII. John. Palaiologos deseni⁹⁶⁴
Kağıt üzeri siyah tebeşir; 25.8 x 19 cm; Dept. des Arts Graphiques. (2478), Louvre, Paris

⁹⁶³ <http://www.poderesantapia.com/art/pierodellafrancesca/flagellation.htm>

⁹⁶⁴ <http://nauplion.net/CP-John-Pisanello.html>



Şekil 2.223. Averlino Antonio (Filarete), “VIII. John. Palaiologos” büstü⁹⁶⁵
Bronz; 50 cm; 1439; Vatikan, Roma

İtalya’daki portrelerinin kendisini ne kadar yansıttığı bilinmese de; VIII. John’un Mısır’daki bir minyatürde aynen tasvir edilmiş olması ilginçtir ve benzesin veya benzemesin artık bu ‘yüz’ ile özdeşleştirildiğini; bu imgenin onun amblemi haline geldiğini göstermektedir (Şekil 2.224)



Şekil 2.224. Sanatçısı bilinmiyor; “VIII. John. Palaiologos” minyatürü⁹⁶⁶
Codex 2123 fol. 30v; 1440 civarı; Sina St. Catherine Manastırı, Mısır
(Yunanca yazı, “John, İsa Tanrı’ya sadık İmparator, Palaiologos” anlamına gelmektedir)

⁹⁶⁵ <http://historum.com/medieval-byzantine-history/57489-roman-byzantine-hats.html>

⁹⁶⁶ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_VIII_Palaiologos,_Sinai.jpg

Çocukken yapılan minyatür şeklindeki aile portresinde, babası II. Manuel Palaiologos'un da çok benzer hatlara sahip olması, John VIII. Palaiologos portrelerinde gerçek 'yüz'ünün tasvir edildiğini düşündürmektedir. (Şekil 2.225) Ne ilginçtir ki, daha sonra aynı 'yüz', Viyana Passionu Ustası gibi sanatçıların elinde, Fatih'in amblemi haline gelecek; bir hükümdar unutulurken, diğeri, onun 'yüz'ü ile hatırlanacaktır...



Şekil 2.225. Sanatçısı bilinmiyor; Bizans İmparatoru Manuel II ve ailesinin portresi⁹⁶⁷
 “Dionysius’un Eserleri” kitabından minyatür; Constantinopolis’te 1403-1405 arası yapılmış?
 Parşömen üzeri boya ve altın; 27,3 x 20 cm; Louvre; Paris
 (Soldan itibaren: VIII. John Palaiologos; babası Manuel II; kardeşleri ve annesi)

⁹⁶⁷ Foto: © RMN / Daniel Arnaudet;
http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=1493&lang=en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_II_Helena_sons.JPG

2.6.3. Fatih Sultan Mehmet'in Kağıt Üzerindeki Diğer Portreleri

Fatih'in çağında yapıldığı düşünülen, kağıt üzerine boyayla gerçekleştirilmiş portreler de vardır. Halen Topkapı'da bulunan ve uzun süre Costanzo da Ferrara (de Moysis) tarafından yapıldığı düşünülen bir minyatür resim, sanatçının Konstantiniyye'ye gelmiş olabileceğinin dolaylı da olsa bir işaretidir. Altın varak zeminli olup, ilk bakışta ana hatlarıyla Costanzo'nun madalyonundaki Fatih imgesine benzerliği dikkate çeker. (Şekil 2.226-2.227)



Şekil 2.226. Fatih Minyatürü -1⁹⁶⁸
Sanatçısı bilinmiyor; Sinan Bey? Costanzo da Ferrara (di Moysis)?;
Kağıt üzerine altın varak ve suluboya (H2153, fol.145v); 26 x 21 cm; Topkapı Sarayı Müzesi

⁹⁶⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Mehmed#/media/File:Sarayi_Album_145ba.jpg;
Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 90.



Şekil 2.227. Costanzo da Ferrara (de Moysis) tarafından yapılmış Fatih madalyonları ve sanatçısı bilinmeyen, altın varaklı Fatih minyatürü⁹⁶⁹

⁹⁶⁹ Ayrıntılar için Bkz Şekil 2.189, 2.190 ve 2.226.

Basil Gray, 1932'de bu minyatürün, ilk kez 12 Temmuz 1930'da Charles Holmes tarafından "The Times" gazetesinde Dr. F. R. Martin'den alınan bilgiye dayanılarak duyurulduğunu açıklamış ve resimle, Costanzo da Ferrara'nın madalyonu arasındaki benzerliklere; özellikle "masif gövde, güçlü boyun, kıvrık burun, küçük ağız ve yaylanmış kaş", "seyrek sakal", giysi ayrıntıları ve sarığın alt kıvrımı tarafından kulağının aşağıya katlanmış olması gibi özellikler bakımından birbirlerine çok yakın tasvirler olduklarına dikkat çekmiştir. Gray, madalyonda yüzün daha fazla modellendiğini ve daha güçlü bir eser olduğunu; ancak yüz hatlarının, hasarlı olmasına rağmen minyatürde seçilen zerafetinden ödün verdiğini belirtmiştir. İzlediği benzerliklerden hareketle, Gray bu resmin Costanzo tarafından yapılan özgün bir desen ve daha sonra yaptığı madalyonunun temelini olabileceğini öne sürmüştür. Gray, bizim çalışmamızda daha önce Costanzo'nun madalyonu incelenirken değinilen, Napoli sarayındaki Ferrara Elçisi'nin, patronu Ferrara Düşesi Eleanora d'Este'ye 1485'de yazdığı mektuptan da söz etmiş; uzun süre Ferrara'da kaldığı için "da Ferrara" lakabıyla bilinen bir "Maestro Costantio"nun, Eleanora'nın o sırada Napoli'de olan oğlu Ferrante'nin resmini yaptığını; aynı ressamın yıllar önce, uzun süre için Constantinopolis'e gönderilip orada Fatih tarafından şövalye yapıldığını yazdığını, mektuptan alıntı yaparak açıklamıştır.⁹⁷⁰ Gray'in yorumu benimsenmiş ve uzun süre bu minyatür Costanzo da Ferrara'nın eseri kabul edilmiştir.

Ancak Julian Raby, 1980'de bu görüşe karşı çıkarak, resmin farklı özelliklerine dikkat çekmiştir. Madalyonda, sorgularcasına kalkmış kaş ve göz altı torbalarının, sultanın ileri görüşlü ve tetikte oluşuna yapılan vurguyu yansıttığını ancak bu ayrıntılardan yoksun olan resimde ifadesiz bir yüz olduğunu; madalyonun değişken ve güçlü çizgilerine karşılık, resimde biteviye aynı çizgi olup, sarığın hatalı betimlendiğini belirtmiştir. Raby; resmin Costanzo değil, işlerini kopyalayan başka birinin, muhtemelen Fatih'in himaye ettiği Nakkaş Sinan'ın eseri olabileceğini düşünmüştür.⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Basil GRAY, "Two Portraits of Mehmet II".

⁹⁷¹ Bkz (428) RABY, 59-62.

Gerçekten de Şekil 2.226'daki minyatür, adeta Costanzo'nun madalyonunun silüetinden ibaret gibidir. Resmi yapan sanatçı, üçüncü boyut, ışık-gölge ve espas yanılsaması yaratmak ya da duygu ve hareket hissettirmek için çaba harcamamış; adeta bir kalıp çizip, içini boyamıştır.

Madalyonda Fatih'in güçlü, sağlıklı ve adeta bir aslan gibi görünmesini sağlayan en önemli özelliklerden biri, üzerinde ileriye doğru başını uzattığı kalın boynudur ve üç boyutlu görünmesi, sadece kabartma yüzeyle değil, kürk yakasının boynunun arkasına döndürülerek tasvir edilmesiyle sağlanmıştır. Ancak resmi yapan sanatçı, kumaşın beden etrafındaki dönüşünü nasıl ifade edeceğini tam çözememiş ve sarığa kadar aynı gelip aniden dönerek biten gömlek ve kürk yaka kenarları çizmiş; böylece Fatih'in boynunu, anatomik olarak mümkün olamayacak kadar ve başıyla aynı genişlikte tasvir etmiştir. Resimde madalyondan daha fazla gövdeye yer verildiği için; sanatçı Fatih'in sol kolunu da çizmek zorunda kalmış ancak yine gerçek dışı genişlikte ve tamamen düz bir yüzey şeklinde betimlemiştir. J.M. Rogers de, bu minyatürü açıkça Sinan'a atfetmese de, sanatçısını, "Costanzo de Moysis izinde bir Türk", ("Turkish, after Costanzo de Moysis") olarak adlandırmıştır.⁹⁷²

Nakkaş Sinan hakkındaki bilgiler çok sınırlıdır. İmzalı ya da kesin olarak kendisine atfedilmiş eser olmaması da tarzının belirlenmesine engel olmuştur. Zeren Tanındı'nın aktardığına göre; 1480'den sonra öldüğü düşünülen Nakkaş Sinan, Fatih döneminin saray ressamı olup; Mustafa Âlî Efendi, "Menâkıb-ı Hünerverân" adlı eserinde Venedikli Pavli'nin yanında yetiştiğini; kendi öğrencisinin de Şibîzâde Ahmed Çelebi (Bursalı Ahmed) olduğunu yazmıştır. Tanındı, Koyunluoğlu ve Uzunçarşılı'ya atıfla; Sinan Bey'in mezar taşının bir yüzünde "sâhibü'l-kabr el-merhûm el-mağfûr es-saîd eş-şehîd nakkâş-ı Sultan Mehmed Sinân Bey bin Sââtî", diğerinde "sâhibü'l-kabr nakkâş Sinân" ifadelerinin yer aldığını açıklamıştır.⁹⁷³

⁹⁷² Bkz (891) ROGERS, 90.

⁹⁷³ Zeren TANINDI, "Sinan Bey", *İslam Ansiklopedisi*, 228.

Tanındı, Mustafa Âlî'nin öğrencisi Bursalı Ahmed'in portre ustası olduğunu söylemesinin, Ahmed'in hocası Sinan Bey için benzer düşünülmesine ve (bu çalışmada daha sonra değinilecek olan) Topkapı'daki, "Gül Koklayan Fatih" minyatürünün Sinan Bey'e atfedilmesine yol açtığını ancak son yıllarda Ahmed'e ait olduğu görüşünün öne çıktığını belirtmiş ve Julian Raby'yi referans göstermiştir.

Costanzo da Ferrara'nın madalyonuna benzeyen minyatürün, önce onun deseni sanıldığını belirten Tanındı; eserin Ferrara'nın eskizinden yararlanan ve 1480 yılında Fatih'in yolladığı elçiyle Venedik'e gönderilen Sinan Bey'e ait olduğu yönündeki iddiayı, yine Julian Raby'e atıfta bulunarak, dile getirmiştir.⁹⁷⁴

Müjgan Cumbur'un "Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları" adıyla günümüz Türkçesine kazandırdığı 1587 tarihli eserinde Âlî, Sinan için şu bilgileri vermiştir: "Sultan Muhammed Han (Tanrının bağışlaması ve hoşnutluğu üzerine olsun)'ın cennet benzeri haremde yetişen musavvir Sinan Beg, Frenk üstadlarından Venedik'te doğup büyüyen ve vadisinde nakkaşların en yücesi olan Mastori Pavli adlı yabancının öğrencisidir. Adı geçen Pavli de Damyan adlı hünere belirlenmiş ressamın elverişli öğrencisidir. Ve adı yazılmış olan Sinan Bey'in öğrencisi, Bursalı Şibli-zade Ahmed de vardır, şebih yazmada Anadolu nakkaşlarının en iyisidir."⁹⁷⁵ Böylece Sinan'ın İtalyan ustalardan eğitim alarak yetişip; portre konusunda ünü kendisini aşacak olan Şiblizade Ahmet'i yetiştirdiğini aktarmıştır.

Mustada Alî'nin eserinin 1587 tarihli olması, Fatih ve Sinan Bey'in yaşadıkları zamandan çok sonra yazdığını göstermekte ve en azından o dönem için söylencelere dayanmış olması gerektiğini düşündürmektedir. Yine de Sinan Bey'in adının yüz yıldan fazla süre sonra bu kadar saygıyla anılması, Osmanlı minyatürleri tarihindeki yerine işaret etmektedir.

⁹⁷⁴ Bkz (973) TANINDI, 228.

⁹⁷⁵ Mustafa ÂLÎ, **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, 118-119.

Sinan Bey hakkında bilinenlerin azlığı, kendisi ve hocaları hakkında bazıları fanteziye varan görüşlere neden olmuştur. Julian Raby, Fatih'in mesenliği konusundaki önemli çalışmasında bu konu üzerinde durarak, farklı görüşleri özetlemiştir. Josef von Karabacek'in, Sinan Bey'nin Gentile Bellini'nin Müslüman lakabı olduğunu iddia ettiğini belirten Raby, bu iddianın yorum bile gerektirdiğini düşünmemiş; Damyan için Benedetto da Majano, Fra Damiano da Bergamo ve Damiano da Parma; Damyan'ın öğrencisi ve Sinan Bey'in hocası Pavli için ise, Fra Paolo da Pistoia, Paulo Veneziano ve Paulo Uccello olasılıklarının öne sürüldüğünü belirtmiştir.

Raby; önerilen adayları, yaşadıkları zamanların ya da kullandıkları tekniklerin uymaması gibi nedenlerle elemiş ve farklı bir seçenek olarak, her ne kadar Mustafa Ali, Sinan'ın hocasının Venedikli olduğunu söylese de, Ragusa kayıtlarında 1449-1452 arasında bir Damianus Yuani ile 1474-1480 arasında bir Paulo Basilio olduğunu ve aralarında hoca-öğrenci ilişkisi olduğuna dair kanıt olmasa da, Damyan-Pavli ikilisi olabileceklerini düşünmüştür. Raby, "Paulo"nun, Ragusa'da "Pavle" şeklinde söyleneceğini ve bu nedenle Osmanlı kayıtlarına da, seslendirilişine uygun olarak "Pavli" şeklinde geçeceğini; ayrıca, 5 Şubat 1480'de Fatih'in Ragusa yöneticilerine yazdığı mektupta bir "Pavla" ustaya masrafları için ödeme yaptığını bildirdiğini de dikkate alarak; Sinan Bey'in hocasının Ragusa'lı Paulo Basilio olabileceğini öne sürmüştü ve sanatçının, Paulo Basilio de Chataro, Paulus de Basilio, Paulus de Catharo ve Polo Basigl de Catharo adlarıyla da bilindiğini belirtmiştir. Ancak, Raby; eğer Fatih'in 1480'de ödeme yaptığını söylediği usta bu kişi ise, 1480 tarihinin Sinan'ı eğittiği zaman olamayacağını çünkü o sırada Sinan'ın Fatih'in sarayında etkili konumda olduğunu; dolayısıyla ya Paulo Basilio'nun daha önce gelip eğitim vermiş olması gerektiğini ya da Sinan'ın Batı'ya eğitime gönderilmiş olabileceğini düşünmüştür. Gerçekten de Fatih'in nezdinde Sinan'ın önemi, Venediklilerle Osmanlılar arasında yaşanan, Raby'nin ifadesiyle "Sinan Meselesi"nden anlaşılabilir. ⁹⁷⁶

⁹⁷⁶Bkz (428) RABY, 125-132.

Mesele şöyle gelişmiştir: Venedik-Osmanlı savaşı 1479'da son bulmuş ancak barışın ilan edildiği gün Venedikli bir kaptan iki Osmanlı gemisini gasp edince ortaklarından biri olan Sinan Bey de zarar görmüştür. Venedik, Fatih'i kızdırmamak için hemen harekete geçmiştir. Raby; Venedik yönetiminin, hem elçilerine hem de Konstantiniyye'deki Venedik yetkilisine zararın karşılanması emirlerini verdiğini belgeleriyle açıklamıştır. Zararının Temmuz 1480'de ödendiği de tespit edilen Sinan Bey'den, konuyla ilgili Venedik devlet kayıtlarında Fatih'in nezdinde etkili bir kişi ve ressamı olarak söz edilmesi, gerçekten de 1479-80 yıllarında artık yabancı ustalardan eğitim alma aşamasını geçtiğini düşündürmektedir. Dolayısıyla, Raby'nin dediği gibi, Sinan Bey'in daha önce İtalya'ya eğitime gitmiş olması mümkündür.^{977*} Bu durumda, Sinan Bey'in Costanzo'nun resmini kopyalaması yerine; Costanzo'nun Sinan Bey'in resminden esinlenerek madalyonunu yapmış olabileceği de akla gelmektedir. Sinan Bey'in eğitime gönderilmesine dair ülkemizde veya Avrupa'da kayıtlar bulunursa Sinan Bey ile Costanzo etkileşiminin nasıl gerçekleştiği açıklığa kavuşabilecektir. Şimdilik, sadece Fatih - Sinan Bey - Costanzo arasındaki bağlantıların Fatih'in mesenliğinin araştırılmaya çok açık bir yönü olduğu söylenebilir...

Sinan Bey konusunu kapamadan, Julian Raby'nin, mezar taşında "Sââtî'nin oğlu" ("bin Sââtî") denmesinden hareketle, bir saat ustasının oğlu olma olasılığını tartıştığını; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Mecmua al Acaib'in (F. 1423) 8. sayfasındaki yazıda "Khatt âbünâ wa üstâdnâ kâtib Ali bin Mazid al mushtahir bi al-Saati" olarak bahsedilen, Katip Ali bin Mazid'in oğlu olabileceğini ve eğer öyleyse erken yaştan itibaren kaligrafi ve minyatür eğitimi almış olacağını düşündüğünü de belirtmek gerekir.^{977**} Mustafa Âlî'nin, Sinan Bey'in Fatih'in haremde yetişmiş olduğunu söylemesi de sarayda himaye edilip eğitildiğini düşündürmekte ve Fatih'in güzel sanatlara verdiği öneme dair diğer bir işareti oluşturmaktadır.⁹⁷⁸

⁹⁷⁷ Bkz (428) RABY; *: 125-128, 325, 326, 329; **: 127-128

⁹⁷⁸ (975) ÂLÎ, 118.

Fatih hayattayken yapıldığı sanılan ve tıpkı ilk söz edilen altın varaklı minyatür gibi, Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonundaki Fatih imgesini andıran bir Fatih minyatürü daha vardır. (Şekil 2.228) İki eser de, Costanzo madalyonunu veya hazırlık desenini görmüş Osmanlı sanatçıların işi olabilir. Araştırılmayı bekleyen diğer olasılık ise, üç boyut yanılısaması yaratmakta zayıf olsalar da renkleri ve net profilleriyle dikkat çeken bu eserlerin, Costanzo da Ferrara'nın esin kaynağı olmuş olmalarıdır.



Şekil 2.228. Fatih Minyatürü – 2⁹⁷⁹
Sanatçısı bilinmiyor;
Kağıt üzerine boya ve altın (B. 408, fol.15v); 28 x 20 cm; Topkapı Sarayı Müzesi

⁹⁷⁹ Bkz (644) ÖZ, 26 ve Resim 68; (717) RABY, 91.

Fatih'in zamanı veya hemen sonrasında yapılmış bir minyatür portresi daha olup, önceleri Sinan Bey'e atfedilirken; Julian Raby, Sinan Bey'in öğrencisi Şiblizade Ahmet'e ait olabileceğini öne sürmüştür.⁹⁸⁰ (Şekil 2.229)



Şekil 2.229. Fatih Minyatürü- 3 ("Gül Koklayan Mehmet")⁹⁸¹
Sanatçısı bilinmiyor; Şiblizade Ahmed? Sinan Bey?;
Kağıt üzerine suluboya (H2153, fol.10r); 39 x 27 cm; Topkapı Sarayı Müzesi

⁹⁸⁰ Bkz (428) RABY, 142.

⁹⁸¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarayi_Album_10a.jpg;
Ek bilgi için Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 90.

Raby, bu eseri Şiblizade'ye atfederken; Sinan Bey'in yabancılardan eğitim alması nedeniyle, Batı etkisinin daha çok hissedildiği ve Şekil 2.226'da sunulan minyatürü yapmış olmasını daha olası görmüş; Doğu etkisinin hakim olduğu "Gül Koklayan Mehmet" portresini ise öğrencisine yakıştırmıştır. Raby'e göre, Fatih'in zamanında sarayda kurulan ve başında Sinan'ın olduğu sanılan atölyenin, Osmanlı resmine en önemli katkısı, Şiblizade Ahmet'e affettiği, "Gül Koklayan Mehmet" minyatürüdür.

Eserin, Avrupa'nın gerçekçi portre anlayışıyla; İslam uygarlıklarının, soylu kişileri, kökeni Orta Asya'ya dayanan oturur pozisyonda betimleme anlayışını birleştirdiğini vurgulayan Raby; Emel Esin'in hükümdarın elindeki gülün de Uygur dini fresklerinde ibadet edenlerin ellerindeki gül sunularını hatırlattığını söylediğini belirtmiştir. Raby, bu resimdeki şematizasyonun, tasvirin daha güçlü bir iktidar sembolü haline gelmesini sağladığını düşünmüş ve Şiblizade Ahmet olduğunu düşündüğü sanatçısının, Avrupa ve İslam geleneklerini birleştirerek Osmanlı İmparatorluk portrelerinin modelini ortaya çıkardığını; sonraki dönemde Nakkaş Osman'ın da bu modeli kullandığını söylemiştir.⁹⁸²

Gerçekten de, 16. yüzyılın en ünlü Osmanlı nakkaşı olan Nakkaş Osman, Osmanlı sultanlarının özelliklerini anlatan 1579 tarihli "Kıyafetü'l-İnsaniye fi Şemailü'l-Osmaniye" adlı kitabında, I. Osman'dan III. Murat'a kadar on iki Osmanlı padişahının portresine yer vermiş; kendi döneminden önceki padişahlar için Avrupa'dan getirtilen resimleri örnek almış ancak temel olarak "Gül Koklayan Mehmet" resimdeki kalıbı kullanmıştır: Türk-İslam geleneğinin yanında, Batı portreciliğinden de izler aksettiren; yüzleri dörtte üç profil şeklinde gösterilmiş; elinde çiçek ve/veya mendil tutan; bağdaş kurup oturmuş padişah imgesi.⁹⁸³ Bu imge kalıbı, ufak değişikliklerle Osmanlı İmparatorları'nın amblemi olacak; fiziksel varlıklarından çok, İmparator olmalarını ve İmparator olarak sahip oldukları gücü temsil edecektir.

⁹⁸² Bkz (428) RABY, 142, 146-147.

⁹⁸³ Nurhan ATASOY, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", Türkiyemiz 6: 2-14.

Esin Atıl, Fatih'in bu portresinin önemini şöyle özetlemiştir: “Burada, Batılı modellere dayanan ancak Osmanlı ifadesine tercüme edilen sultan portrelerinin şeması ilk kez görünmüştür. Bu, Rönesans'ın, Osmanlı sanatına tek doğrudan etkisi olacaktır.”⁹⁸⁴ “Gül Koklayan Mehmet” minyatürünün, klasik Osmanlı padişah portresinin temel kalıbı olduğu belki de en iyi Nakkaş Osman'ın çok sonra yaptığı Fatih minyatüründen anlaşılabilir. (Şekil 2.230) Böylece, Fatih'in en uzun süreli etkiye sahip portresi, Osmanlı hanedanının gücünün 'portre' edilmesinin ön modeli olan bu minyatür olmuştur...



Şekil 2.230. Fatih Minyatürü- 4: Nakkaş Osman'ın Fatih minyatürü Şemâ'ilnâme, 16. yüzyıl Topkapı Sarayı Müzesi, H 1563,⁹⁸⁵

⁹⁸⁴ Esin ATIL, “Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II”, 115.

⁹⁸⁵ http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/421-nakkas_osman_semailname_ve_padisah_minyaturleri.html

Osmanlı sanatçılarının daha sonraki Padişah portreleri için örnek aldıkları, “Gül Koklayan Mehmet” minyatüründeki portre, aşağıda tartışılacak olan ve halen Londra’da bulunup, Gentile Bellini’ye atfedilen ve Fatih’in portresi olarak kabul edile gelinmiş olan tabloya çok benzemektedir. Her ikisinde de, daha sonra da vurgulanacağı gibi; ne yan, ne de dörtte üç çeyrek dönmüş durumda olmayan bir baş resmedilmiş; sanki dörtte üç dönmüş gibi, burnun yanından öteki gözün önemli bir bölümü görüldüğü halde, izleyiciden uzak taraftaki yanağın hiç görülmediği bir yüz imgesi oluşturulmuştur. Böylece, anatomik olarak mümkün olmayacak tuhaf bir yüz karışımı oluşturulmuştur: Üst kısmı dörtte üç çeyrek duruşta, kalanı profilden görünen bir yüz! Bu tuhaf imgeyi, acemilik veya anatomi bilgisinin azlığı ile açıklamak zordur çünkü çağının usta portre sanatçıları arasında sayılan ve Gentile Bellini’ye atfedilen tabloda da aynen yer almaktadır.

“Gül Koklayan Mehmet” minyatürü ile Gentile Bellini’ye atfedilen Fatih tablosundaki yüz ve baş imgelerinin çarpıcı benzerliği; birinin diğerine doğrudan ya da kopyası / eskizi aracılığıyla dolaylı olarak model oluşturduğunu düşündürmektedir. Basil Gray de bu minyatürün Londra’daki tabloyla benzerliği üzerinde durmuştur. Gray, X ışınları ile tabloda, başın yanında gül tutar gibi duran bir ele ait çizimin işaretine rastlanmadığı için, Gentile Bellini’nin minyatürün sadece baş ve omuz kısımlarını örnek almış ve tamamını örnek olarak kullanmamış olabileceğini düşünmüştür. Basil Gray’in bir diğer düşüncesi de, “Gül Koklayan Mehmet” minyatürünün Gentile Bellini’nin orijinal tablosunu veya ona bakılarak yapılmış bir baskı resmini örnek alan bir Türk sanatçının işi olabileceği olmuştur.⁹⁸⁶

İki eser arasındaki benzerlik, biri ne kadar Fatih’in gerçek görüntüsüne sadık olabilmişse, ötekinin de ancak o kadar olabileceğini düşündürmektedir. Bu nedenle, Gentile Bellini’nin Londra’daki ünlü tablosunun Fatih’in portresi olarak sayılmasının ne kadar sağlam gerekçelere dayandığını incelemek gerekir. İşte bu konu, araştırmamızın son kısmının odak noktasıdır...

⁹⁸⁶ Bkz (970) GRAY, 4-5.

2.6.4. Fatih Sultan Mehmet'in Tuval ve Panel Resmi Şeklindeki Portreleri

Fatih'in kendi çağında yapıldığı kabul edile gelmiş olan üç tane tuval veya panel üzeri, kısaca tablo şeklinde portresi olup, Gentile Bellini veya izleyenlerine atfedilmiştir. Hakkında en az bilgi olan, 1807'den beri İsviçre'de özel bir koleksiyonda bulunup, yakında Sotheby's Müzayede Evi aracılığıyla satışı planlanan ikili portredir⁹⁸⁷; 1480 civarına ait sanılmaktadır. (Şekil 2.231)



Şekil 2.231. Sanatçı? Gentile Bellini okuluna atfedilmiş; "Sultan II. Mehmet ve Oğlu"⁹⁸⁷
Panel üzeri yağlıboya, 1480 civarı, 34 x 45,8 cm; özel koleksiyon; İsviçre

Dena Woodall, bu eseri Rönesans İtalya'sında baba-oğul portrelerine duyulan ilginin işareti olarak değerlendirmiştir. Woodall'ın aktardığına göre; Gentile Bellini veya atölyesine atfedilen tablodaki ikinci kişinin, oğlu II. Beyazıt olabileceği öne sürülmüş; Otto Pächt tarafından Kuzey Avrupa'nın en erken ikili portrelerden biri olarak yorumlanmıştır. Woodall; Caroline Campbell'in, Batı ve Doğu'daki Fatih portrelerinin Bellini'ye atfedilen Londra'daki tablonun türevleri oldukları görüşünden hareketle, bu tabloda "kompozisyonel kopyalama" olduğunu düşünmüştür.⁹⁸⁸

⁹⁸⁷ <http://www.hurriyetdailynews.com/sothebys-to-auction-portrait-of-mehmed-ii-.aspx?pageID=238&nID=83787&NewsCatID=385>;

(Şekilde, tablonun alt kısmındaki duvar imgesi yoktur; tablonun tümünün renksiz fotoğrafı için Bkz: Dena M. WOODALL, **Sharing Space: Double Portraiture in Renaissance Italy**, 684; Jürg MEYER ZUR CAPELLEN, **Gentile Bellini**, 129 ve Tafel 15, Abb. 19- A 12)

⁹⁸⁸ Bkz (987) WOODALL, 423-424.

Gerçekten de, Fatih'in ikili portresi sayılan tablo ile aşağıda tartışılan, Londra'daki "Fatih" tablosu kıyaslandığında; tüm yüzlerin, "Gül Koklayan Mehmed" minyatüründeki gibi tuhaf görüldüğü anlaşılmaktadır; bu, göz ve alın kısımlarının dörtte üç yana dönmüş şekilde, gözden aşağı kısımlarının ise tam profilden betimlenmesinden kaynaklanmaktadır. (Şekil 2.232)



Şekil 2.232. "Fatih" portrelerindeki yüz betimleme benzerliklerine örnek

Sol üstten itibaren saat yönünde:

- 1) Fatih'in ikili portresindeki genç erkek (kıyaslanması için ayna hayali şeklinde);
 - 2) İkili portredeki, 3) Londra'daki tablodaki 4) "Gül Koklayan Mehmet" minyatüründeki 'Fatih' imgelerindeki yüzlerin benzerliği
- (Açıklama ve ek bilgi için metne ve Şekil 2.229, 2.231 ve sonraki Şekil 2.247'ye bakınız)

Böylece, sözü edilen “Fatih” portrelerinde, anatomi ve perspektife aykırı birer yüz imgesi oluşturulmuştur. İkili portrede, genç ile yaşlı erkeğin yüz hatları farklıdır; genç olanın burnu daha kısa ve yukarıya kıvrık; yanakları daha dolgun, çenesi de daha küçüktür. Ancak yüz hatlarındaki bu farklılıklara rağmen, iki erkeğin de anatomiyle uyumlu olmayan aynı tuhaf yüz duruşlarıyla temsil edilmiş olmaları, eseri yapan sanatçının alışkın olduğu bir imge kalıbından yararlandığını düşündürmektedir. Nitekim, ikili tabloda Fatih’i tasvir ettiği düşünülen yaşlı erkek imgesi ile Londra’daki Fatih portresi kabul edilen eserin benzerlikleri, söz konusu imge kalıbının Gentile Bellini veya izinden gidenler tarafından ısrarla kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Franz Babinger, ilk baskısı 1953’de çıkan Fatih ile ilgili kitabında, bu ikili portreden, “Yakında, merhum İsviçreli Orientalist Rudolf Tschudi İsviçre’deki özel bir koleksiyonda bir tane daha portre buldu. Fatih’i soldan profil halinde ve yaklaşık yirmi yaşında, sağ profilden görünen bir genç adama dönük olarak gösteriyor. Tahta panelin arkasındaki eski bir etiket ressamı Gentile Bellini ve öznelerini “Maometto Secondo i suo Figlio” [“İkinci Mehmet ve Oğlu”] olarak tanıtıyor. Ancak genç adamı belirlemek imkansız. Bir oğlu, Mustafa, 1474’de ölmüştü ve Bellini’nin kalışı sırasında diğer iki oğlu, Beyazıt ve Prens Cem, bildiğimiz kadarıyla, uzak Anadolu’daki görev yerlerindeydi” diye söz etmiştir.⁹⁸⁹ Babinger, tablonun Gentile’ye atfının kanıtlanmadığı kanısını dile getirmiştir. Alan Chong da bu tablonun sık sık Gentile’ye atfedilmesine ve Sultan ile genç bir prensin çifte portresi sayılmasına karşılık, açıkça daha geç tarihli bir pastiş olduğunu; figürlerin bir duvar arkasındaki katı yerleşimlerinin inandırıcı olmadığını ve genç erkeğin portresinin Gentile’nin işlerine dayalı görünmediğini öne sürmüştür.⁹⁹⁰ Ancak, ikili tablodaki yüzlerin, Gentile’ye atfedilen Londra’daki ‘Fatih’ tablosu ve ondan hareketle yapıldığı iddia olunan “Gül Koklayan Mehmet” minyatürüyle aynı tuhaf ve anatomik olarak imkansız duruşa sahip olması, hepsinin aynı ellin veya birbirinden etkilenen kişilerin işi olduğunu düşündürmektedir.

⁹⁸⁹ Bkz (1) BABINGER, 379 ve Plate XXIV.

⁹⁹⁰ Bkz (874) CHONG, 109.

Dahası, Alan Chong'un iyimser görüşünün aksine, Gentile Bellini'ye ait olduğu daha az tartışmalı olan tablolar da figürlerin katı bir yerleşimi olmadığını söylemek güçtür; bu konuya aşağıda dönülecektir.

Julian Raby, karşılıklı durdukları halde, Dena Woodall'ın sözleriyle "birbirlerinin görüş hattının ötesine bakan"⁹⁹¹ iki figürün olmasını Gentile'nin bir yetersizliği olarak yorumlamış ancak bunu dörtte üç çeyrek çifte portrelerle ilgili sorunun henüz çözümlenmemiş olmasına yormuştur. Raby'e göre, bu sorun, daha sonra Gentile'nin kardeşi Giovanni Bellini tarafından yaratıcı biçimde çözümlenmiştir. Giovanni Bellini'nin "Gentile ve bir asistanı" başlıklı ikili tablosunda, genç olan asistanı yaşlı ustasının önüne yerleştirerek, ikisinin de yüzü dörtte üç dönükken birbirlerine bakar gibi görünmelerini sağlayabildiğini öne süren Raby'nin bu görüşü⁹⁹², Gentile Bellini'nin belki de yaşadığı çok daha ciddi bir sorunu hissetmemize de yardımcı olacak nitelikte, duyarlı bir gözlemdir: Daima daha yetenekli ve yaratıcı bir kardeşin gölgesi altında kalmak...

Nitekim; Raby, Gentile Bellini'ye ait kabul edilen tek ikili portrede iki karakterin de tam profilden gösterilerek birbirlerine bakmalarının sağlandığını açıklamıştır. Sözünü ettiği eser, "Doge Andrea Vendramin, Sekreteri ve bir Papalık Elçisi" başlıklı bir guaj resim olup; Doge ve sekreteri, Rönesans ikili portrelerinin ilk örneklerindeki gibi, karşılardaki elçiye doğrudan bakar olarak resmedilmiştir. (Şekil 2.233) Bu portre de, Gentile Bellini ile ilgili bazı temel özelliklere ışık tutar niteliktedir: Tablodaki üç karakterin de, birinin sola, diğer ikisinin sağa bakması dışında tamamen aynı şekilde temsil edilmeleri; Doge'nin yüzündeki hafif gülümseme dışında donuk ve katı duruşlu olmaları; yüzleri dışındaki kısımlarının hemen hemen hiç modellenmemiş olmaması ve keskin silüetleri, onlara adeta kesilip yapıştırılmış düz birer yüzey görünümü kazandırmıştır. Gentile'nin diğer eserlerinde de kendini sürekli tekrarlama ve üç boyutlu betimleme zaafı özellikleri olduğu daha sonra da açıklanacaktır.

⁹⁹¹ Bkz (987) WOODALL, 424.

⁹⁹² Bkz (428) RABY, 92.



Şekil 2.233. Gentile Bellini;“Doge Andrea Vendramin, sekreteri ve bir Papalık Elçisi”⁹⁹³
Vellum üzerine mürekkep, guaş ve altın; 32.5 x 23.2 cm; 1476-1478 civarı;
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Gentile Bellini'ye atfedilen Doge Vendramin tablosunda, figürleri, sıklıkla üzerinde bir örtü olan bir engelle izleyiciden ayırarak resmetme alışkanlığı da izlenmektedir. Halen Londra'da bulunan ve az sonra incelenecek olan ünlü “Fatih” tablosunda da bu yönüme başvurmuş ancak gerek figürlerin gerekse öndeki engeller üzerinde betimlenen kumaşların yeterince modellenmemiş olmaları, Bellini'nin sözü edilen eserlerinin hacim kadar, espas yaratma konusunda da zayıf kalmasına neden olmuştur. Aynı zaaf, Fatih'in ikili portresi olarak bilinen eserde de mevcuttur.

⁹⁹³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vendramin,_by_Gentile_Bellini.jpg

Gentile Bellini'nin sanatçı olarak hata ve zaafı, en çok, kardeşi olarak bilinen Giovanni Bellini ile kıyaslandığında ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Giovanni'nin "Doge Leonardo Loredan" tablosu, yine bir engel arkasında duran bir kişiyi tasvir etmekte ancak adeta resim yüzeyinden her an çıkıp, izleyicinin yanına gelebileceğini düşündürecek kadar gerçeği andırmaktadır. Öyle ki, önündeki engel, artık figürün bir espas içinde olduğunu anlatan yardımcı bir unsur olması için değil; bir yanılsama olduğunu hatırlatmak için konmuş gibidir. Şöyle demiştir sanki Giovanni: "Resmettiğim kişiyi o kadar gerçek gibi tasvir edebiliyorum ki, gerçek olmadığını anlayabilmeniz için önüne bu engeli koydum!" Oysa ki Gentile, tasvirde aynı yetenek ve beceriye sahip olmayınca, espas ve hacim duygusu verebilmek için figürün önüne engel koymak ihtiyacı duymuş gibidir. Böylece, Gentile'nin Doge Andrea Vendramin'i, önündeki espas-yaratıcı engele rağmen gerçek gibi görünmüyorken; Giovanni'nin Doge Leonardo Loredan'ı, önündeki yanılsama olduğunu hatırlatıcı engele rağmen gerçek gibi görünmektedir...

Giorgio Vasari'nin Venedik'te üst düzey kişilerin portrelerinin yapılması modasını başlattığını yazması, Giovanni Bellini'nin portre alanındaki başarısına işarettir. Giovanni'nin, daha sonra Kardinal olan şair Pietro Bembo için yaptığı ve Vasari'nin asla yitirmediği nezaketle, Bembo'nun "sevdiği kadının portresi" olarak söz ettiği eser; şairin, yarattığı "cennete özgü ve saf hayal" için ressamı övdüğü bir sone yazmasına neden olmuştur.⁹⁹⁴ Peter Humfrey'in aktardığına göre; bu portreden adeta canlıymış gibi söz eden Bembo; güneş kadar ışıltılı olmasıyla sevdiğine benzediği halde, ondan farklı olarak, haline acıyıp kendisinden saklanmadığını ve ressamın sadece boya ve tahtadan hayat etkisi yaratabilmesine şaşıtığını yazmıştır.⁹⁹⁵ Vasari'nin bahsettiği dahil, Giovanni Bellini'nin bütün kadın portreleri kaybolmuş olsa da, Doge Leonardo Loredan portresi gibi eserleri, yaşadığı çağdan itibaren hep olağanüstü bir sanatçı olarak anılmasını sağlamıştır. Gentile'nin kaderi ise, hemen hemen daima "Giovanni'nin kardeşi" olarak anılmak olmuştur...

⁹⁹⁴ Bkz (67) VASARI, Vol I, 494-495.

⁹⁹⁵ Peter HUMFREY, **The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini**, 62.



Şekil 2.234. Giovanni Bellini, "Doge Leonardo Loredan"⁹⁹⁶
Panel üzeri yağlı boya; 61.6 × 45.1 cm; 1501 sonrası; National Gallery, Londra.

⁹⁹⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini,_portrait_of_Doge_Leonardo_Loredan.jpg

Şekil 2.231’de sunulan ikili “Fatih” portresine dönülecek olursa, Gentile Bellini’ye atfedilmesi konusu tartışmalı olmayı sürdürmektedir. Maria Andaloro, Fatih’in sarayına gitmiş olabileceğine dair daha fazla işaret olan Costanzo da Ferrara (di Moysis)’in bu tabloyu yapmış olabileceğini öne sürmüştü ancak bu görüşü genel olarak kabul görmemiştir.⁹⁹⁷ Gentile Bellini hakkındaki ilk geniş monografi yazan Jürg Meyer Zur Capellen ise, Julian Raby⁹⁹⁸ ve Otto Pächt⁹⁹⁹ gibi, bu tabloyu Gentile’nin eseri olarak yorumlamıştır. Sağdaki kişinin temsilinin, giysilerindeki hafif değişiklikler dışında Londra’daki portreye dayalı olduğunu düşünen Meyer Zur Capellen, bu nedenle II. Mehmet olarak tanımlanmasının kuşku ötesi olduğunu ve sanatçı ya da atölyesinin tekrar tekrar yararlandığı bir portre kalıbı ile karşı karşıya olduğumuzu düşünmüştür. Tabloda solda yer alan genç erkek imgesine gelince, kimi temsil ettiği konusunun tartışmalı olduğunu belirtmiş; Cem Sultan olabileceği iddialarına karşılık, diğer portrelerinde izlenen kemerli burun ve sakal gibi özelliklere sahip olmamasına dikkat çekmiştir. Ancak, Jürg Meyer Zur Capellen’in adeta Gentile Bellini’nin ününün yeniden canlandırılmasına adanmış iyi niyetli eserine rağmen; Constantine Marinescu¹⁰⁰⁰ ve Alan Chong¹⁰⁰¹ gibi araştırmacıların savunduğu, ikili ‘Fatih’ portresinin Gentile’ye ait olmadığı şeklindeki görüş giderek kuvvetlenmiştir. O kadar ki, yakında müzayedeye çıkarılacağı Sotheby’s Müzayede Evi tarafından dahi “Gentile Bellini atölyesi” eseri olarak tanıtılmıştır.

Jürg Meyer Zur Capellen, ikili ‘Fatih’ portresinin önceki sahipleri konusunda bilgi vermiştir. Tablonun öyküsüne dair ipuçları verebileceği için bu konu üzerinde durmaya değer... Aktardığına göre, söz konusu tablo 1807 yılına kadar İsviçre, Basel’de Christian von Mecheln’in; ondan önce ise yine Basel’den Peter Vischer adlı bir kişinin koleksiyonunda yer almıştır.¹⁰⁰² Bu tablonun önceki sahipleri nasıl kişilerdi? Şimdi bu konuya değinilecektir.

⁹⁹⁷ Maria ANDALORO, “Costanzo da Ferrara: gli anni a Constantinopoli...”

⁹⁹⁸ Bkz (428) RABY, 90-91.

⁹⁹⁹ Otto PÄCHT, *Venetian Painting in the 15th Century*, 143.

¹⁰⁰⁰ Constantine MARINESCU, “A propos de quelques portraits de Mohammed II...”

¹⁰⁰¹ Bkz (874) CHONG, 109, 133 dipnot 24.

¹⁰⁰² Bkz (987) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, 129-130.

Nicholaas Teeuwisse'nin verdiği bilgilere göre; Basel'de 1779-1851 yılları arasında hem tüccar, hem de olağanüstü yetenekli bir amatör sanatçı olan bir Peter Vischer'in yaşamış olması ilginçtir. Teewisse'nin aktardığına göre, desen kabiliyeti, Nagler'e göre "her profesyonel sanatçı tarafından elde edilemeyen bir kusursuzluk derecesinde" olan Vischer, manzara gravürleriyle bilinmektedir. Teewisse, Vischer'in özgün olanların yanı sıra Jacob van Ruisdale ve Jan Both gibi Hollandalı ustaların orijinallerine dayalı işler de ürettiğini de belirtmiştir.¹⁰⁰³ İkili 'Fatih' tablosunun İsviçre'ye nasıl geldiği ve kimin tarafından yapıldığı bilinmediğine göre; "Hollandalı ustaların eserlerinin benzerlerini üretecek kadar üstün yetenekli olan Basel'li Peter Vischer, pentür de yapıp bir 'Bellini' de üretmiş olabilir mi?" sorusu akla gelmektedir. Tabii, ancak ikili portreyi, şimdiki sahibinden öncekine satan Peter Vischer ile, sanatçı Peter Vischer aynı kişi ise bu soru anlam taşıyacaktır. Ancak hangi Peter Vischer'in koleksiyonunda olduğuna dair bilgiye ulaşamadık. Yine de, bir önceki sahibi olan (ve Meyer Zur Capellen'in von Mecheln olarak söz ettiği) Christian von Mechel'in de (1737-1817) bir yayıncı ve sanat simsarı olmakla kalmayıp, gravür alanında yetişmiş bir İsviçreli olmuş olması ilginçtir. Böylece, Vischer değilse bile (ki muhtemelen o da öyleydi), bu tabloyu şimdiki sahibine satan von Mechel'in bir sanatçı olması¹⁰⁰⁴; eserin oluşumu veya sonraki hayatı sırasında önceki sahiplerinin 'yaratıcı' katkıları olasılığını akla getirmektedir. Söz konusu tablo 8 Temmuz 2015'de Londra'da Sotheby's tarafından 300,000-500,000 GBP tahmini bedelle müzayedeye çıkarılacaktır.¹⁰⁰⁵ Bir kamu kuruluşu tarafından alınabilirse, belki de ilk kez ayrıntılı olarak uzmanlarca incelenip, hakkında daha fazla bilgi edinilebilecektir. Estetik gücü kısıtlı olsa da, Fatih'in temsili olma iddiasıyla güçlenmiş; O'nun karizma ve gücünü 'giyinmiş' olan bu tablo, büyük olasılıkla yüksek bedelle satılacaktır. Çünkü Fatih'in adı, hala satış değerine sahiptir...

¹⁰⁰³<http://www.teeuwisse.de/catalogues/selected-works-xii/large-wooded-area-in-wildenstein-with-the-waterfalls.html>

(Teewisse'nin sözünü ettiği "Nagler", 19. yüzyılın en önemli sanat tarihçilerinden biri olan Georg Nagler'dir. Bkz: <https://dictionaryofarthhistorians.org/naglerg.htm>)

¹⁰⁰⁴https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_von_Mechel

¹⁰⁰⁵<http://www.hurriyetdailynews.com/sothebys-to-auction-portrait-of-mehmed-ii-.aspx?pageID=238&nID=83787&NewsCatID=385>.

Fatih'in ikili portresi sayılan tablo kimin eseri olursa olsun, içerdiği yaşlı erkek imgesinin, halen Londra'da bulunan ve Gentile Bellini'ye atfedilen ünlü 'Fatih' tablosundaki imgeye benzerliği tartışma gerektirmeyecek kadar açıktır. Şekil 2.232'de de sergilenen bu benzerlik, Londra'daki tablonun diğer 'Fatih' tablolarının pek çoğunun esin kaynağı ve/veya imge kalıbı olması olasılığını gündeme getirmektedir. Bu nedenle çalışmamızda Londra'daki tablo ve Gentile Bellini üzerinde durmak gereği duyulmuştur.

Londra'daki tablonun ünü, Fatih portreleri ile ilgili hemen her çalışmanın öncelikli konusu olmasını sağlamıştır. Gentile Bellini'nin kendi çağının tanınmış bir ressamı olması kadar; Fatih Sultan Mehmet'in isteğiyle Osmanlı İmparatorluğu'na gelip O'nu resmettiğine inanılması, tabloya ayrıca değer katan unsurlar olmuştur. Tablonun kendisinden ziyade, öyküsü çok dikkat çekmiş ve zamanla Fatih ve Bellini'yi bir araya getirerek, tablonun yapılmasını sağlayan olaylar zinciri hakkında anlatılanlar efsane boyutuna varmıştır. O kadar ki, uzun süredir hemen her eserde aynı görüşler tekrarlanırken; anlatılanların ilk kaynağına dönmeye ve sorgulamaya gerek görülmemiştir. Böylece, ünlü bir İtalyan sanatçısının devrinin en güçlü hükümdarının yaşadığı uzak diyara çağırılması ve sarayında misafir olup görerek resmetmesi şeklindeki efsane, tekrarlana tekrarlana gerçek sayılır olmuştur. Dahası, tablonun efsanesi; tablo kadar, Bellini ve Fatih hakkındaki düşünce ve yargıları da etkilemiştir.

Bu çalışmaya da başlanırken, Fatih'in kendi portresini Batılı sanatçılara yaptırmamasının, kendi çağının Doğu-Batı arası güç dengelerini değiştirmesiyle nasıl bir ilgisi olabileceği sorusuyla yola çıkılmış; yine Bellini başta olmak üzere Batılı sanatçıları portresini yaptırmak üzere çağırdığı kabul edilmiştir. Ancak çalışmamız sürdükçe ulaştığımız bulgular, konuya tamamen başka bir açıdan bakmak gerekebileceği kanısına varmamıza neden olmuştur. Şimdi, bu kanıya neden olan veriler gözden geçirilecektir. Bunun için de, yaptığına inanılan 'Fatih' tablosundan önce, Gentile Bellini'nin kendisi; hayatı, karakteri ve sanatı hakkında bilinenler incelenecektir.

Gentile Bellini'yi tartışmadan önce; Fatih'in kendi zamanının politik ve askeri bakımdan en güçlü ve ileri görüşlü lideri olduğunu tekrar vurgulamak gerekir. Fatih'in dehası, askeri başarılarla yetinmeyip; Osmanlıları Asya kadar Avrupa topraklarında da kalıcı kılan hukuki, toplumsal, kültürel ve yapısal stratejileri de geliştirmesinde saklıdır. Böylece Constantinopolis'e pek çok din ve ırkın bir arada yaşayabildiği kozmopolit bir merkez karakteri kazandırabilmiş ve Osmanlı devletini, devamlı dağılma tehlikesi içindeki bir sınır beyliğinden, gerçek bir imparatorluğa dönüştürebilmiştir.

Fatih'in başarıları, devrinin en güçlüsü olmakla kalmayıp, aynı zamanda en zeki, eğitilmiş ve aydın liderlerinden biri olmasının sonucu da olmuştur. Çocukluğundan beri farklı fikir ve inançları merak edip araştıran; ezberlemeyi değil, öğrenmeyi seven Fatih; hükümdar olarak çağının bilimsel ve teknolojik yeniliklerini takip edip kullanmakta; uluslararası ilişkileri izleyip, yönlendirmekte; iç ve dış politikasını Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü pekiştirecek ve kalıcı kılacak şekilde oluşturmakta üstün bir performans göstermiştir. Bilimi, eğitimi, uygulamalı ve güzel sanatları desteklemekte devrinin örnek liderleri arasında olduğuna ve şahsen ilgilendiğine kuşku yoktur. Batı tarihi, kültürü ve sanatına ilgi duyduğu da pek çok Batı ve Doğu kaynağında yer almıştır. Dahası, Constantinopolis kuşatması sırasında yararlandığı resim ve tasarım yeteneği, çocukken gerçekçi tarzda resimler yapmasını sağlamış da olabilir. Dolayısıyla, Batılı sanatçıları davet etmiş olması da pekala mümkündür.

Ancak; Fatih'in Batılı sanatçıları davet ettiğine dair veriler gözden geçirildiğinde, çok sınırlı oldukları ve hemen tamamen ikinci ve üçüncü elden bildirimler olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer deyişle, Fatih'in portrelerini yaptığına inanılan sanatçılara davetini içeren ya da özel adları geçmese bile genel olarak sanatçı davet ettiğine dair kendisine veya Osmanlı devleti yetkililerine ait bir yazı bulunmuş değildir. Davet edildiği söylenen Batılı sanatçıların; sarayına gelip çalıştıklarına dair de Osmanlı arşivlerinde bugüne dek bir kayıt bulunmamıştır.

Batılılara atfedilen ve Fatih'in portresi olduğu düşünölen eserleri yapan sanatçılardan sadece Costanzo de Ferrara (di Moysis)'in Osmanlı İmparatorluğu'na gelmiş olması ihtimali çok zayıf görünmemektedir. Ancak bu ihtimal de, imzasını taşıyan madalyona çok benzeyen altın varaklı minyatürlerden (Bkz Şekil 2.226-2.228) kaynaklandığı halde, artık o minyatürlerin kendisine ait olmadığı düşünölmektedir. Bu durumda, Fatih portrelerini yapan sanatçıların en ünlüsü olan Gentile Bellini ile ilgili verileri tekrar incelemek ve ona atfedilen tablo ile ilgili efsaneleri, gerçeklerden ayırt etmeye çalışmak daha da çok önem kazanmaktadır.

Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gelip Fatih'in tablosunu yapmasına dair öykünün öyküsü, Venedik'te başlamıştır. O Venedik ki, Gentile Bellini'nin sadece doğum yeri değil; yaşarken ve sonrasında sanatçı olarak bilinmesini sağlayan kent olmuştur. Gentile'nin öyküsünü, Venedik kadar; üyesi olduğu sanatçı ailenin öyküsünden de ayrı düşünmek mümkün değildir çünkü eğitimi kadar, karakterinin belirleyici hatlarını aile ortamında kazandığı sanılmaktadır. Nitekim, Giorgio Vasari de Gentile'nin hayatını ayrı olarak anlatmak yerine; "Jacopo, Giovanni ve Gentile Bellini – Venedik'in ressamı" başlığı altında, babası Jacopo ve kardeşi bildiği Giovanni'nin öyküleriyle iç içe biçimde anlatmayı tercih etmiştir.¹⁰⁰⁶ Daha önce de sözü geçen Vasari, 1511-1574 arasında yaşamış bir İtalyan ressam ve mimar olup; "Le Vite de Piu Excellenti Architetti, Pittori e Scultori Italian" ("En Mükemmel İtalyan Mimmar, Ressam ve Heykeltıraşlarının Hayatları") adlı eseriyle ünlüdür. İlk 1560'da yayınladığı eseri, 1568'de genişletme ve düzeltmelerle tekrar okurlara sunulmuş olup; Batı'da sanat tarihi yazımını başlatan eser sayılmaktadır.¹⁰⁰⁷ Vasari, Gentile Bellini'nin öyküsünü babası Jacopo'nun öyküsünün devamı olarak sunmakla kalmamış; açıkça söylemese de, daha ilk satırlarından itibaren Bellini ailesi için Giovanni'de doruğa ulaşan bir gelişim gördüğünü hissettirmiştir. Asla nezaketinden yitirmeden...

¹⁰⁰⁶ Bkz (67) VASARI, Vol I, 486.

¹⁰⁰⁷ Patricia Lee RUBIN, **Giorgio Vasari: Art and History**.

Vasari'nin, Gentile'nin karakterine dair ipuçlarını satır aralarında taşıyan Bellini ailesi anlatısı şu sözlerle başlar: “Mükemmeliyete dayalı olan girişimler, başlangıçları sıklıkla mütevazi ve fakir görünse de, adım yükselmeye devam eder, ne durur ne de görkemin en yüce tepelerine ulaşana kadar dinlenir: Bellini ailesinin fakir ve mütevazi başlangıcından ve sonrasında resim sayesinde yükseldiği mevkiden açıkça görülebileceği gibi.” Vasari; Giovanni'nin ilk, Gentile'nin ise daha sonra doğan oğul olduğunu düşünerek ailenin sanatçı üyelerini Jacopo, Giovanni ve Gentile diye sıralamış; Gentile'nin daha önce öldüğünü, Giovanni'nin ise Gentile'den sonra da hayranlık toplamaya devam ettiğini yazmıştır. Dolayısıyla, Bellini ailesinin “adım adım yükselmesi” sonunda “görkemin en yüce tepelerine ulaşması” ile ilişkilendirdiği kişinin Giovanni olduğu anlaşılmaktadır.

Giorgio Vasari, Jacopo Bellini'nin Gentile da Fabriano'nun öğrencisi olarak yetişip, rakibi Domenico'nun kentten ayrılmasından sonra Venedik'in en iyi bilinen ressamı haline geldiğini aktardıktan sonra, “Ve resimde kazandığı adın... daha da büyümesi için, iki tane iyi ve güzel zekaya sahip, o sanata çok yatkın iki oğlu oldu: biri Giovanni idi, ve diğeri de Gentile” diyerek Bellini ailesini tanıtmıştır. Jacopo'nun Gentile'ye, Gentile da Fabriano'ya hürmeten “Gentile” adını verdiğini açıklayan Vasari, “Şimdi, söz edilen iki oğul belirli bir yaşa gelince, Jacopo bizzat kendisi bütün çabasıyla onlara çizimin temellerini öğretti; ancak çok zaman geçmeden hem biri hem de diğeri babasını büyük farkla aştı, bunun üzerine o çok sevindi, hep onları yüreklendirdi ve biri ardından diğeri sanatı devralırken, birbirini aşmak çabalarıyla yücelen Toskanalıların yaptığını yapmalarını istediğini gösterdi: ki aynı şekilde Giovanni onu yensin, ve Gentile de her ikisini yensin, ve öylece devam etsin” demiş¹⁰⁰⁸ ve böylece, Gentile'nin öyküsünün belki de önemli yönüne dikkat çekmiştir: Yaşarken de, öldükten da hep Giovanni ile kıyaslanması... Sanatı ve belki de hayatının, babasının başlattığı bir yarış ile tanımlanması... Ve o yarışta hemen daima “kaybeden” sayılmış olması...

¹⁰⁰⁸ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 486-487.

Nitekim Gentile'nin neredeyse seksen yaşına gelip, pek çok eser yaptıktan sonra 1501'de ölünce kardeşi Giovanni tarafından onurlu biçimde defnedildiğini yazmakla yetinen Vasari^{1009*}; Giovanni'nin ölümünü çok daha önemli bir sanatçının kaybedildiğini düşündüğünü gösteren şu satırlarla anlatmıştır: “Sonunda, doksan yıl yaşadıktan sonra, Giovanni yaşlılık tarafından yenilerek bu hayattan gitti, kendi kenti Venedik'te ve ülkesi dışında yaptığı eserlerle adının sonsuz bir anısını bırakarak; ve kardeşini istirahate bıraktığı kilisede ve mezarda onurla gömüldü. Ve yaşarken onun hem kendisini hem de ülkesini onurlandırdığı gibi, ölümünden sonra onu... onurlandırmak isteyen Venediklilerin eksikliği hiç çekilmedi.”^{1009**}

Vasari, iki kardeşin başlangıçta, bazı portreler ve “Scuola di San Giovanni Evangelista” adlı kardeşlik ve hayır kurumu için yapılan dini tablolar gibi eserler için babalarına yardım ettiklerini; Bellini ailesinin üyeleri ayrı ayrı çalışmaya başladıktan kısa süre sonra Jacopo'nun öldüğünü aktarmış; Bellini'ler ile ilgili anlatısının en büyük kısmını Giovanni'nin “gerçekten çok güzel, sonsuz derecede tatminkar”^{1009***} diye tanımladığı eserlerini açıklayıp, övmeye ayırmıştır. Vasari, kardeş bildiği Gentile ve Giovanni için, “Gerçekten de ayrı yaşamak üzere çekilseler de, bu iki kardeşin birbirine o kadar saygısı ve ikisinin de babalarına öyle hayranlığı vardı ki, her birinin diğerini överek, hep kendisini daha az değerli gösterdiğini söylemekten kaçınmayacağım; ve böylece alçakgönüllülükle sanatlarının mükemmelliği kadar, iyilik ve nezakette de birbirlerini geçmeye çalıştılar”^{1009****} demiştir. Vasari'nin şekerle kaplı ifadeleri dikkatli okunduğunda, aslında Jacopo'nun başlattığı yarışın etkisini daima hisseden iki rakibi tanımladığı hissedilebilmektedir.

Vasari; Gentile'yi açıkça eleştirmese de, Giovanni'ye olan hayranlığını dile getirerek, 20. yüzyıla kadar sanat uzmanları arasında hakim olan görüşe öncülük etmiştir: Daha parlak olan Giovanni'nin gölgesinde kalan Gentile... “Giovanni'nin kardeşi” olarak bilinmeye mahkum; en kayda değer başarısı, Fatih'in portresini yapmış olması kabul edilen Gentile...

¹⁰⁰⁹ Bkz (67) VASARI, Vol 1: *: 494; **: 496; ***: 492; ****: 488.

Hatta Vasari, Gentile'nin Venedik'teki en önemli işi sayılan, Doge Sarayı içindeki "Sala di Gran Consiglio" adlı Büyük Konsey Salonu'nun Venedik tarihini betimleyen resimlerle süslenmesi işinin Bellini'lere verilmesinin dahi Giovanni'ye duyulan hayranlıktan kaynaklandığını öne sürmüştür.^{1010*} Gentile'yi överken bile ayrıntıcılığı ve kalabalık kompozisyonlarından söz etmesi, Vasari'nin örtülü eleştirileri arasındadır. Gentile'yi Giovanni'den daha az değerli gördüğünü kanıtlayan en açık ifadesi ise, Gentile'nin Konstantiniyye'ye gönderilmesinin nedenleri hakkındaki yorumunda^{1010**} yer almaktadır ki, daha sonra dönülecektir.

Giorgio Vasari'nin, uzun süre etkili olan olumsuz görüşleri kadar, hayatı ve eserlerine dair kesin verilerin azlığı; Gentile Bellini'nin ancak 20. yüzyılda Giovanni'den bağımsız olarak ele alınmaya layık görüldüğü eserlerin yazılmasına neden olmuştur. Esasen 19. yüzyıl sonlarına doğru Louis Thuasne de Gentile Bellini ve Sultan II. Mehmet konulu bir kitap yayınlarken, Gentile'nin kariyerine ışık tutmaya çalışmış ancak yine de yeteneğinin Giovanni kadar fazla olmadığını belirtmiştir.¹⁰¹¹

Georg Gronau'un 1909 tarihli "Die Künstlerfamilie Bellini" ("Sanatçı Aile Bellini'ler") başlıklı eseri, Gentile'nin Jacopo ve Giovanni'den ayırt edilmesine öncülük eden eser kabul edilmektedir.¹⁰¹² The Times'da 1930'da Charles Holmes'in F. R. Martin'in verdiği bir habere dayanarak, Topkapı Sarayı'nda Gentile Bellini'ye ait resimler olduğunu duyurması heyecan yaratmış; Armenag Sakisian bunlardan birine ilk kez kendisinin 1929'da dikkat çekmiş olduğunu öne sürerken; Basil Gray 1932'de söz konusu eserleri bizzat inceledikten sonra, Costanzo da Ferrara ve Sinan Bey'e affetmiştir.¹⁰¹³ Daha sonra söz konusu iki eserin sırasıyla Sinan Bey ve Şiblizade Ahmet'e ait olabilecekleri düşüncesi kuvvetlenmiş olup, görünüşleri daha önce Şekil 2.226 ve 2.229'da sunulmuştur.

¹⁰¹⁰ Bkz (67) VASARI, Vol 1; *: 489; **: 493.

¹⁰¹¹ Bkz (708) THUASNE, 20.

¹⁰¹² Georg GRONAU, **Die künstlerfamilie Bellini**.

¹⁰¹³ Bkz (970) GRAY; Armenag Sakisian, "The Portraits of Mehmet II".

Hans Tietze ve Erica Tietze-Conrat de 1944'de Gentile'nin desenlerine dikkat çekmiştir.¹⁰¹⁴ Kendisine atfedilen 'Doğulu' figürlerin daha sonra Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Sinan Bey gibi başka sanatçılara ait olduğu görüşü güçlense de, Giovanni'den ayrı olarak konu edilmeye başlaması Gentile'ye duyulan ilgiyi arttırmıştır. Howard Collins, 1970'de Gentile Bellini ve eserleri konulu bir doktora çalışması yapmış ancak yayınlamamıştır¹⁰¹⁵. Bir monografi olmasa da, Gentile Bellini'nin hayatı ve eserlerine geniş yer veren ilk eserler arasında Julian Raby'nin 1980 tarihli doktora tezi ve ilgili yazıları yer almaktadır.¹⁰¹⁶ Yayınlanmış ilk Gentile Bellini monografisi ise, Jürg Meyer Zur Capellen'e ait olup, 1985 tarihlidir.¹⁰¹⁷ Başta Meyer Zur Capellen olmak üzere, Gentile'nin hayatı ve eserlerine ait yazılı kayıtları ortaya çıkarıp yayınlayan araştırmacılar, kendi çağında saygın ve önemli bir sanatçı olarak görüldüğünü duyurup; yeniden itibar kazanarak, incelenmesine öncülük etmiştir. Hakkında bilinenler arttıkça, Gentile'nin Giovanni Bellini ile olan bağı gözden geçirilip, aralarındaki rekabete yeni bakış açıları sağlayabilecek iddialar da ortaya atılmaya başlanmıştır.

Daha önce açıklandığı gibi, Vasari, Gentile'nin Giovanni'nin ağabeyi olduğunu yazmıştır. İngiliz yazar Joseph Archer Crowe ile İtalyan sanat eleştirmeni ve restoratörü Giovanni Battista Cavalcaselle tarafından 1871'de yayınlanan ve belgeler ile teknik ve malzeme analizlerine dayandığı için İngilizce yazılmış modern sanat tarihinin başlangıcı sayılan "A History of Painting in North Italy" ("Kuzey İtalya'da Resmin Tarihi") başlıklı kitap, Gentile Bellini'ye önemli yer ayrılan ilk eserler arasında olup; Francesco Negro adlı Venedikli yazarın 16. yüzyıl başında yazdığı eserde Gentile'nin Jacopo'yla bağlantısını "major natu" ("büyük doğan") olarak açıkladığını duyurmuştur.¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁴ Hans TIETZE - Erica TIETZE-CONRAT, **The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries**, I, 61-73, II, pls. viii- XIII.

¹⁰¹⁵ Christiane L. JOOST-GAUGIER, "**Gentile Bellini by Jürg Meyer zur Capellen**", 315.

¹⁰¹⁶ Bkz (428, 715, 717, 936) RABY

¹⁰¹⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN.

¹⁰¹⁸ <https://dictionaryofarthistorians.org/crowej.htm>;
<https://dictionaryofarthistorians.org/cavalcaselle.htm>
 Bkz (706) CROWE –CAVALCASELLE, Vol 1, 117.

Ancak zamanla, Giovanni'nin Gentile'den daha sonra ölmesi kadar; Gentile'den çok daha yaratıcı ve yenilikçi bulunması, küçük olan kardeş olduğu inancının yerleşmesine neden olmuştur. Felton Gibbons 1963 tarihli makalesinde bu konuyla ilgili görüşleri ve dayanaklarını özetlemiştir. Gibbons'ın aktardığına göre; Giovanni'nin de, Gentile'nin de öldüklerinde kaç yaşında olduklarının bilinmemesi doğum tarihlerinin tayinini hep tartışmaya açık kılmış; 20. yüzyılın ilk yarısına kadar genelde Giovanni'nin 1430'da ve Gentile'den sonra doğduğuna inanılmasına karşılık; Giuseppe Fiocco 1949'da 1425 civarında bir doğum tarihi önererek tartışmayı yeniden başlatmıştır. Gibbons; Giovanni'nin daha önce doğduğu görüşünün, sanatsal kişiliğinin yavaş yavaş ortaya çıktığı yönündeki geleneksel izlenime ve Vasari gibi 16. yüzyıl yazarlarının ifadelerine dayandığını; Pietro Paoletti'nin 19. yüzyıl sonuna doğru Giovanni'nin 1459'da Jacopo'dan bağımsız konuma geldiğini gösteren belgeyi yayınlamasının da bu görüşü desteklediğini; Gentile'nin annesi olan Anna Rinversi'den ya da adı kayıtlara geçmemiş başka bir kadından ve evlilik dışı doğmuş olabileceğinin düşünüldüğünü açıklamıştır. Karşıt olarak; Gibbons, "Kariyeri boyunca daima tarz ve ikonografi bakımından bir yenilikçi olan Giovanni Bellini gibi parlak bir ressamın yavaş bir erken gelişime sahip olması olası görünmemektedir" dedikten sonra; "yavaş erken gelişim" izlenimini, ilk eserlerinin kaybolmuş, bilinmiyor veya babasınıninkilerle karıştırılmış olabilmesine yorumlamış; Vasari'nin özellikle hoşlanmadığı bilinen Venedikli ressamlarla ilgili hatalar yapmış olabileceğini öne sürmüştür. Gibbons, Gentile'den sonra doğduğuna inandığı Giovanni'nin; yine Pietro Paoletti'nin yayınladığı, Jacopo'nun eşi Anna Rinversi'ye ait son vasiyette yer almamasından ötürü gayrimeşru olduğunu düşünmüş ancak uzun süre birlikte çalıştığı babası ve Gentile tarafından benimsendiği kanısını dile getirmiştir. Gibbons'ın en ilginç katkısı ise, Gentile Bellini'ye atfedilen bir tabloda, Bellini sanatçı ailesinin toplu portresinin de bulunduğunu öne sürmesi olmuştur.¹⁰¹⁹ (Şekil 2.235)

¹⁰¹⁹ Felton GIBBONS, "New Evidence for the Birth Dates of Gentile and Giovanni Bellini", alıntı için Bkz 54.



Şekil 2.235. Gentile Bellini, "San Lorenzo Köprüsü'nde Haç Mucizesi"¹⁰²⁰
 Tuval üzeri tempera; 323 x 430 cm; 1500 civarı; Gallerie dell'Accademia, Venedik
 (Alta sunulan detay görüntüde, Felton Gibbons'a göre, soldan sağa doğru
 Bellini sanatçı ailesinin üyeleri olan Jacopo Bellini, Leonardo Bellini, Jacopo'nun damadı
 Andrea Mantegna, Gentile Bellini ve Giovanni Bellini yaşa göre sıralı biçimde betimlenmiştir.)

¹⁰²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_of_the_Cross_at_the_Bridge_of_S._Lorenzo

Felton Gibbons, Gentile Bellini'nin "San Lorenzo Köprüsü'nde Haç Mucizesi" olarak bilinen imzalı tablosunda; sağ altta, soldan sağa sırasıyla Jacopo Bellini; Jacopo'nun yeğeni minyatür sanatçısı Leonardo Bellini; Jacopo'nun damadı Andrea Mantegna; meşru oğlu Gentile Bellini ve gayrimeşru oğlu Giovanni Bellini'nin betimlendiğini ve en sonda yer almasının Giovanni'nin en genç olduğuna işaret ettiğini düşünmüştür.¹⁰²¹ Gibbons'ın, adı geçenlerin resmedildiği başka portrelerden ve Mantegna dışındakilerin fiziksel benzerliklerinden hareketle vardığı bu düşünceye; Patricia Fortini Brown, Gentile'nin tabloyu ısmarlayan Scuola Grande di San Giovanni Evangelista'ya üye olmamasından ötürü, kendisini bu kadar göz önünde tasvir etmeye cüret edemeyeceği gerekçesiyle karşı çıkmıştır.¹⁰²² Ancak Gentile'nin, Venedik'in bir diğer saygın vakfı olan Scuola Grande di San Marco'nun aktif üyesi olduğunu gösteren belgelerin varlığı¹⁰²³; eserine ailesini dahil etmesinin hoş görüleceği kadar önemli bir sanatçı sayılmış olabileceğini akla getirmektedir. Nitekim, grupta sağdan ikinci figürün yüzü, kendi portresi olduğu düşünülen desendeki yüze çok benzerdir. (Şekil 2.236)



Şekil 2.236. Gentile veya Giovanni Bellini'ye ait, "Gentile Bellini" portresi¹⁰²⁴
Kağıt üzeri füzen; 23 x 19.4 cm; 1496 civarı; Staatliche Museen, Berlin

¹⁰²¹ Bkz (1019) GIBBONS, 55, 57-58, Fig. 8.

¹⁰²² Patricia F. BROWN, **Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio**, 285.

¹⁰²³ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN; 22, 23, 25, 27-30, 32, 44, 46, 49, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 63, 67, 69, 70, 74 numaralarıyla yayınladığı belgeler, sayfa 112-120.

¹⁰²⁴ http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/gentile/selfport.html

Kesin tarihi bilinmese de, Vasari'ye göre oğullarından ayrı çalışmaya başladıktan kısa süre sonra Jacopo'nun ölmüş olması¹⁰²⁵; Crowe ve Cavalcaselle'ye göre ise Gentile'nin 1464'de Venedik'te bağımsız olarak yerleşmiş olması¹⁰²⁶, Jacopo'nun 1460'larda öldüğünü düşündürmektedir. Dolayısıyla, Gentile Bellini'nin Şekil 2.235'de sunulan ve 1500 civarında yapıldığı sanılan tablosunda Jacopo'nun temsil edilmiş olması, dönemin "anakronistik" (kronolojiye aykırı) tarih anlayışıyla uyumludur ve canlıyken yapılan tasviri değil, anısına duyulan hürmetin ifadesi olarak düşünülebilir. Felton Gibbons haklıysa; bu tabloda Jacopo, ailenin en büyüğü ve önderi olarak resmedilmiş; sonra diğerleri sıralanmıştır. Giovanni'nin en sonda yer alması ise, Gibbons'ın düşündüğü gibi en genci olmasından değil de, başka bir nedenden de kaynaklanmış olabilir: Gentile'den daha az önemli olduğunu düşündürmek arzusu... Gibbons, Gentile'nin ulu orta duyurmak istemeyeceğini düşünse bile, belki de Giovanni'nin gayrimeşru olduğunu hatırlatmak istemiştir Gentile... Ya da kendisinin daha iyi bir sanatçı olduğuna inandırmak istemiş de olabilir izleyenleri...

Jacopo Bellini'nin vasiyetinin elde olmamasına karşılık; eşi Anna Rinversi'nin iki vasiyetinde de Giovanni'den hiç söz edilmemesi, gayrimeşru doğduğu ya da meşru bile olsa, başka bir kadının çocuğu olduğu düşüncesinin baş gerekçesi olmuştur. Anna Rinversi'nin ilk vasiyeti, 6 Şubat 1429 tarihli olup; varlığının bir kısmını doğacak çocuğuna bağışlamak üzere yapılmıştır. Jacopo'nun çocuklarının doğum kayıtları olmadığı için beklenen çocuğun kim olduğu belli değildir. Anna Rinversi'nin ikinci vasiyeti ise 25 Kasım 1471 tarihli olup, kocasının çizim defterleri dahil tüm sanatsal mirasını oğlu Gentile'ye bıraktığını açıklamaktadır.¹⁰²⁷ Genelde, ilk vasiyet sırasında beklenen çocuğun Gentile olduğuna inanılmış; iki vasiyette de Giovanni'den söz edilmemesi Anna Rinversi'nin çocuğu olmamasına veya olsa bile Jacopo'yla evlenmeden önce gayrimeşru doğmasına yorumlanmıştır.

¹⁰²⁵ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 488.

¹⁰²⁶ Bkz (706) CROWE - CAVALCASELLE, Vol 1, 116.

¹⁰²⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN; 1 ve 8 numaralı belgeler, a.g.e. 106-107.

Anna Rinversi'den önce Jacopo'nun evlenmiş olabileceği başka bir kadından doğmuş ve dolayısıyla meşru bile olmuş olsa, Giovanni'nin Gentile'nin ancak yarı-kardeşi olduğunu kabul etmek gerekir. Öyleyse, Jacopo'nun zorladığı yarış, belki de biri gayrimeşru olan iki yarı-kardeşin nezaket maskeleri ardında gizledikleri müthiş bir mücadele olmuş olabilir. Yalnızca sanatta öne geçmek için değil, babalarının sevgisi için yarışan iki erkeğin mücadelesi... Gentile'yi, Jacopo'nun ölümünden neredeyse kırk yıl sonra hala Gentile'den hem üstün, hem de babasına daha yakın olduğunu ispatlamaya zorlayan bir mücadele...

Daniel Wallace Maze ise, 2013 tarihli makalesi ile Gentile ve Giovanni Bellini'nin akrabalıklarına çok farklı bir bakış açısı getirmiştir: Gentile ve Giovanni ile ilgili belgeleri dönemin yasal kural ve uygulamaları ışığında analiz ederek, Jacopo ve Giovanni Bellini'nin baba-oğul değil, kardeş olduklarını; dolayısıyla Giovanni'nin Gentile'nin kardeşi değil, amcası olduğunu öne sürmüştür. Maze, 13 Eylül 1440'da Venedikli bir Noter tarafından düzenlenmiş olup, 1929'da Pietro Paoletti tarafından yayınlanan belgede; Jacopo ile babası Niccolò Bellini'nin diğer oğlu olarak adı geçen Giovanni arasındaki mülk ayırma anlaşması üzerinde durmuştur. Maze, Venedik yasalarına göre böyle bir anlaşmaya katılabilmesi için meşru ve en az 12 yaşında olması gerektiğinden, söz konusu Giovanni'nin en geç 1428'de doğduğu kanısına varmıştır. Jacopo'nun "Giovanni Bellini il Vecchio" adlı bir sanatçı kardeşi olup, oğlu Giovanni'nin adının esin kaynağı olduğu şeklindeki eski iddialara karşı; Maze, "Giovanni Bellini il Vecchio" adının geçtiği başka hiçbir belge ya da bilinen eseri olmamasına dikkat çekerek; Giovanni Bellini ile aynı kişi olduğunu öne sürmüştür. Babalarının ölmesi üzerine Jacopo'nun yarı-kardeşi Giovanni'yi yanına alarak, büyütüp eğitmiş; bu nedenle Gentile ile Giovanni'nin kendilerini kardeş gibi hissetmiş ve çevreleri tarafından da öyle sayılmış olabileceklerini düşünen Maze, görüşlerini etkileyici bir tartışma ve pek çok yasal dayanakla destekleyerek sunmuştur.¹⁰²⁸

¹⁰²⁸ Daniel W. MAZE, "Giovanni Bellini: Birth, Parentage and Independence".

Daniel Maze; Anna Rinversi'nin ilk vasiyetinde sözü edilen ilk bebeğin de Gentile değil, (daha sonra Mantegna'nın eşi olacak olan) kız kardeşi Niccolosia olabileceğini düşünmüş; ikinci vasiyetinde Giovanni'den söz etmemesini artık Jacopo'dan bağımsız hale geldiği için yasal olarak miras bırakması gerekmeyen kayınbiraderi olmasına bağlamış ve Giovanni'nin Niccolò Bellini'nin 1424 tarihli vasiyetinden sonra, 1424-1428 arasında ve Gentile'den birkaç yıl önce doğmuş olabileceği kanısına varmıştır.¹⁰²⁹

Daniel Maze'in kayda değer iddiası doğruysa; Gentile Bellini, çocukluğundan itibaren kendisinin değil, babasının yarı-kardeşi olan amcası ile yarıştırmış demektir. Böylece, Gentile'nin, ister meşru ya da gayrimeşru yarı-kardeşi, ister babasının yarı-kardeşi olmuş olsun; çocukluk çağından itibaren babası tarafından Giovanni ile kıyaslanıp, onu geçmeye zorlandığı söylenebilir. Böylesi bir zorlama ve yaratacağı baskının, yeteneğin yetmediği anda neler yaptırabileceği ise, hayal gücü ve yoruma açıktır...

Gentile ve Giovanni rekabetinin Vasari'nin daha önce alıntılanan kibar ifadelerindeki¹⁰³⁰ kadar masum olmadığı, kendi çağlarından itibaren onlarla ilgili hemen her yazıda söz konusu edilmesinden de hissedilmektedir. Birbirlerine ve Jacopo'ya duydukları sevgi ve saygının bile hep aralarındaki rekabetle ilişkilendirilmesi, görünürdeki nezaketlerinin başkalarından saklayamadığı gerilimli bir ilişkiye işaret etmekte ve özündeki amansız yarış duygusunun fark edildiğini düşündürmektedir. Bu yarış, başkaları tarafından sürekli kıyaslanmalarıyla da alevlenmiş olabilir. Nitekim, Crowe ve Cavalcaselle, Francesco Negro'nun Gentile'nin teori ustası olmasına karşılık, Giovanni'nin resmin pratiğinde bilgili olduğunu yazdığını belirtmiştir.¹⁰³¹ Negro'dan daha sonra tekrar söz edilecektir. Şimdilik Gentile ve Giovanni Bellini hayattayken yazdığını ve dolayısıyla her ikisini de eserleriyle ve belki de şahsen tanımış bir Venedikli olduğunu söyleyip devam edelim...

¹⁰²⁹ Bkz (1028) MAZE.

¹⁰³⁰ Bkz (67) VASARI, Vol 1., 88.

¹⁰³¹ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 117.

Crowe ve Cavalcaselle, Pietro Aretino'nun Gentile Bellini'den "quel goffo Gentile" diye bahsettiğini yazmıştır¹⁰³²; ifadede yer alan "goffo" kelimesi "sakar", "beceriksiz", "hantal" ve "ahmak" gibi olumsuz anlamlar taşımakta olup¹⁰³³; "o sakar Gentile" ya da "o beceriksiz Gentile" diye çevrilebilir. Sert hiciv ve taşlama yazılarıyla tanınan bir yazar olan Pietro Aretino 1492-1556 arasında yaşayıp, Venedik'te de bulunduğu için¹⁰³⁴, Gentile ve Giovanni'nin eserlerini görmeye kalmayıp, kendilerini de tanımış olabilir. Aretino'nun Gentile hakkındaki fikri ise kendisine ait bir eserde değil; 1508 veya 1510–1568 arasında yaşadığı düşünülen Venedikli yazar Ludovico Dolce'nin¹⁰³⁵ ilk baskısı 1557'de¹⁰³⁶ yayınlanan "Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretine" ("Resim üzerine Dialoglar, Aretine olarak adlandırılan") başlıklı eserinde yer almaktadır. Dolce'nin kitabında resme dair dialoglarda öncelikli rol verilen Pietro Aretino'nun yazılanlara ne kadar katıldığı bilinmemektedir. Ancak, Aretino'nun yakıcı dilini Avrupa'nın pek çok liderine şantaj yapmak için kullandığı bilindiği için, Dolce'nin onu kızdırmayı göze almış olması mümkün görünmemektedir. Nitekim eseri 1770'de İngilizce'ye çeviren ancak adını açıklamayan çevirmen de Dolce'nin "düşmanlarına karşı korkunç olan" Aretino'nun izni ve onayı olmadan kitabının baş karakteri yapamayacağını belirtmiştir.¹⁰³⁷ Kısaca, en azından biri Gentile ve Giovanni'yi tanıyan iki yazar olan Pietro Aretino ve Lodovico Dolce'nin Gentile için iyi düşünmediği açıktır. Bu olumsuz görüş sanat uzmanları tarafından giderek benimsenecektir. O kadar ki, Dolce'nin eserinin yaklaşık iki yüzyıl sonraki İngilizce çevirisinde Gentile artık İtalyanca orijinalindeki "goffo"¹⁰³⁸ yerine "ignorant"¹⁰³⁹ sıfatı kullanılarak "cahil" olarak tanıtılmıştır. Bu noktada vurgulanması gereken önemli bir konu ise, Gentile ile ilgili olumsuz görüşün sadece Giovanni ile değil, Titian ile kıyaslanmasının da sonucu olmasıdır.

¹⁰³² Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 118.

¹⁰³³ <https://translate.google.com/#it/en/goffo>; <http://www.sozluk.net>

¹⁰³⁴ Edward HUTTON, **Pietro Aretino, the Scourge of Princes**.

¹⁰³⁵ Ronnie H. TERPENING, **Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters**.

¹⁰³⁶ John HUNGERFORD POLLEN, Ed., **The First Proofs of the Universal Catalogue of Books on Art**, 432.

¹⁰³⁷ Lodovico DOLCE, **Aretine: A Dialogue on Painting**, iii-iv.

¹⁰³⁸ Lodovico DOLCE, **Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretine**, 284.

¹⁰³⁹ Bkz (1037) 231.

Nitekim Lodovico Dolce, Gentile'yi ancak Titian ile ilişkisi çerçevesinde anılmaya değer görmüş ve Aretino'ya şu sözleri söylemiştir: "Ama Titian... sanatta daha fazla üstünlük ve kusursuzluğa doğru ileri itilmiş olarak, Gentile'nin kuru ve aşırı uğraşılmış tarzını izlemeye daha fazla katlanamadı, cesaret ve hızla çalıştı. Bunun üzerine Gentile ona, kendi tarzını tamamen terk ettiği için, resimde hiç ilerleme yapamayacağını söyledi. Cahil Gentile'yi bırakan Titian, kendisini Giovanni'ye adadı." Lodovico Dolce ve büyük ihtimalle görüşlerini yansıttığı Pietro Aretino, Titian'ın tarzını tercih ettikleri için; Giovanni'nin tarzıyla da tamamen tatmin olmayıp, Giorgione olarak da bilinen Giorgio da Castelfranco'yu seçtiğini, sonra Giorgione'yi de aştığını söylemiştir.¹⁰⁴⁰ Şantajcı Aretino'nun hükümdarların yanı sıra, sanatçıları da kalemiyle tehdit ettiği; örneğin önce kendisine desenler vermesini istediği Michelangelo Buonarotti'yi daha sonra aşağıladığı bilinmektedir.¹⁰⁴¹ Titian'a hayranlığı da birden fazla portresini yapmasıyla ilişkili olmuş olabilir!¹⁰⁴² Dolce ve sözcüsü olduğu Aretino, Titian'ı övebilmek için Venedik'in bir önceki sanatçı kuşağının başlıca temsilcileri olan Gentile ve Giovanni Bellini'ye kıyasla yüceltmıştır. Ancak iki Bellini arasında da ayırım yaptıkları, sadece Titian'ın Gentile'nin atölyesini terk edip, Giovanni'yi seçtiğini söylemelerinden değil; Gentile için açıkça "Giovanni'nin kardeşi, ancak ondan çok geride" demelerinden anlaşılmaktadır.¹⁰⁴³ İşte bu, "Giovanni'den çok geride" hükmü, kendi çağından itibaren Gentile'nin yakasını bırakmamış gibidir. Kardeşçe sevgi ve saygı görüntüsünün ardına saklanan rekabetin daima dikkat çektiği ve birbirlerini övmelerinin inandırıcı bulunmadığı, belki de en iyi Jean Duschne'nin şu ifadesinden anlaşılabilir: "İki Bellini arasında en hassas şevkat vardı: her biri kendisini kardeşinden geride görüyordu: Gentile'nin durumunda bu izlenimin dayanağı vardı; ama Giovanni'de ancak dostluğun yanılsamalarına ya da alçakgönüllüğün aşırılığına atfedilebilir."¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴⁰ Bkz (1037) DOLCE, 231-232. Bu alıntının yapıldığı İngilizce tercümede Gentile için "cahil" ("ignorant") denilirken, eserin İtalyanca orijinalinde hantal, sakar, beceriksiz, hantal gibi anlamlara gelen "goffo" sıfatı kullanılmıştır.

¹⁰⁴¹ James A. CONNOR, *The Last Judgment*, 93-95, 193-195.

¹⁰⁴² Sheila HALE (2012) *Titian: His Life*, HarperPress, London.

¹⁰⁴³ Bkz (1037) DOLCE, 230; (1038) DOLCE, 284.

¹⁰⁴⁴ Jean DUCHESNE, *Musée de Peinture et de Sculpture*, Vol 16, 132.

Jean Duschesne böylece sanat eleştirmenlerinin kuşaklar boyu Gentile ve Giovanni ile ilgili değişmeyen bakışını özetlemiştir: Mütevazî görünen Gentile ile, daha yetenekli olduğu için mütevaziliği samimi bulunan Giovanni... Peki ya mütevazilik gösterisi ardında saklanan Gentile, daha az yetenekli olduğuna herkesten çok inanmışsa, bu duyguyla nasıl baş etmiş olabilir? Bunu hayal edebilmek için, Gentile'yi biraz daha tanımak gerekir...

Doğum kaydı olmayan; Vasari'ye göre 1501'de seksen yaşlarındayken ölen¹⁰⁴⁵ ancak kendi vasiyeti ve Marin Sanudo'nun hatıraları¹⁰⁴⁶ 1507 yılında öldüğüne işaret eden Gentile Bellini'nin hayatının ve sanat kariyerinin başındaki uzun bir dönem hakkında bilinenler çok sınırlıdır. Bunun temel nedeni, babası Jacopo Bellini'nin 1460'larda olduğu zannedilen ölümünden ancak kısa bir süre önce bağımsız olarak çalışmaya geçebilmiş olmasıdır.¹⁰⁴⁷ Annesi Anna Rinversi'nin ilk vasiyetinde¹⁰⁴⁸ sözü edilen doğacak bebek Gentile idiyse, 1429'da doğmuş olabilir ki bu durumda ancak otuzlu yaşlarında babasından ayrı çalışma imkanı bulmuş demektir. Giovanni ise daha önce bağımsızlığını elde etmiş olmalıdır çünkü 1459'da Jacopo'dan ayrı yaşadığı kayıtlara geçmiştir.¹⁰⁴⁹ Gentile'nin uzun süre babasının yanında, önce çırağı sonra da yardımcısı olarak çalıştığı bilinmektedir. Dönemin atölye uygulamalarının genel kuralı ve sanatçı ailelerinin gelenekleri doğrultusunda, aynı zamanda ustası olan babasının emrinde ve tarzında çalışarak, izinden gittiği ve hep birlikte üretilen eserlere katkıda bulunduğu sanılmaktadır. Bu çerçevede; dönemin atölye toplulukları ve/veya sanatçı ailelerinde sık rastlanan bir uygulama olan, başarılı sayılan imgelerin aynen tekrarlanarak kalıp olarak kullanılması yöntemini erken yaşta benimsemiş olması çok mümkündür. Nitekim, ilk imzalı işi "Lorenzo Giustiniani" adlı tablo olup, Jürg Meyer Zur Capellen'in dikkat çektiği gibi, babası Jacopo Bellini'ye atfedilen bir büstün kopyalanmasından ibaret görünmektedir.¹⁰⁵⁰ (Şekil 2.237-2.238)

¹⁰⁴⁵ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 494.

¹⁰⁴⁶ Patricia H. LABALME – Laura S. WHITE, Eds., **Venice, Città Excelentissima**, 456.

¹⁰⁴⁷ Bkz (67) VASARI, 488.

¹⁰⁴⁸ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 1, 106.

¹⁰⁴⁹ Bkz (1028) MAZE, 796.

¹⁰⁵⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Fig. 1, 2, 3, Tafel 34, 136-137.



Şekil 2.237. Gentile Bellini, “Aziz Lorenzo Giustiniani”¹⁰⁵¹
Tuval üzeri tempera; 221 x 155 cm; 1465; Gallerie dell'Accademia, Venedik



Şekil 2.238. Jacopo Bellini?; “Lorenzo Giustiniani Böstü”¹⁰⁵²
Mermer; 1450'ler; San Pietro di Castello, Venedik

¹⁰⁵¹ http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/gentile/giustini.html

¹⁰⁵² <http://www.chorusvenezia.org/en/opere/bust-of-st-laurence-giustiniani/449>

Crowe ve Cavalcaselle, Gentile ve Giovanni'nin Jacopo'nun seyahatlerine eşlik edip, farklı sanatçı ve üsluplarla tanıştığını düşünmüştür. Jacopo'nun ustası Gentile da Fabriano'nun hassasiyetini takdir etmek üzere eğitilmiş; sonra bu sanatçının tarzının yumuşaklığını, Floransalıların [akılcı] geleneğiyle düzeltmeyi öğrenmiş; Verona'da Pisano'nun işlerini tanıyıp, zayıf ve çocuksu yanlarını reddetmiş ama klasik sanattan etkilenmiş; Padua'da Jacopo'nun Donatello'ya sempatisini hissedip, heykelle modelin incelenmesini birleştirmek gerektiğini kabul etmiş ve Mantegna ile tanışıklıkları sayesinde form, hareket ve perspektif bilgisi edinmeye heveslenmiş olabileceğini öne sürmüştür. Crowe ve Cavalcaselle, perspektif konusunda Venedikli Matematik Profesörü Girolamo Malatini'den de eğitim aldıklarını belirttikleri genç Belliniler için {...fırsatları asil biçimde kullandıkları söylenmelidir. Sonraki Venedikliler kuşağı tarafından "beceriksiz" lakabıyla damgalanan Gentile gerçekte yurttaşlarına doğanın ciddi ve düşünceli taklidinin değerini öğretti... Giovanni, bir renkçi mertebesine yükseldi ve ikisi birlikte bir ekolün temelini attı... ve dünyayı Titian ve izleyenlerinin nihai ihtişamına hazırladı} demiştir. Böylece, övsel de, Crowe ve Cavalcaselle de Bellini'leri Titian ile kıyaslayıp, uvertürleri olan gibi tanıtmıştır. Bellini ailesinde kimi önemsedikleri ise, ayırdıkları sayfa sayısından anlaşılabilir: Jacopo 16, Gentile 21, Giovanni 55 sayfada anlatılmaya layık görülmüştür! Kısaca yine Gentile "kaybeden" olmuştur.

Gentile'nin 1460 civarında Venedik'e yerleşmiş olabileceğini ancak 1464'de San Marco'daki büyük orgun kapılarını boyama işiyle onurlandırılmasına kadar yaptığı işlerin bilinmediğini belirten Crowe ve Cavalcaselle; "...erişkinliğin zirvesinde ve... büyük deneyim sahibi olarak eski formalitelerin zincirlerinden kurtulmamıştı ve... babasının tarzının belirgin bazı özelliklerini koruyordu" dedikten sonra, yine de sanatçının özgünlük ve beceri sergilediğini ve bu işin en çarpıcı özelliğinin form ve mimariye perspektif uygulanması olduğunu öne sürmüştür.¹⁰⁵³

¹⁰⁵³ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 117-118.

Gentile'nin figürler ve mimariyi doğru perspektifle sunmaya olan ilgisinin hep devam ettiği; kariyerinin sonlarına doğru yaptığı, çok sayıda figürün kent meydanları içinde betimlendiği büyük boyutlu tablolarından da anlaşılmaktadır. Bu tip tablolarından biri daha önce Şekil 2.235'de sunulmuş olup, muhtemelen aile portresini de içeren¹⁰⁵⁴ "San Lorenzo Köprüsü'nde Haç Mucizesi" adlı eseridir. Crowe ve Cavalcaselle, Gentile'nin resimlerini geometrik denge, gölgelerin doğru yerleştirilmesi, çizimin kararlılığı, uygun açık-koyu karşıtlığı ve kumaşların alttaki formu anlatacak şekilde betimlenmesi gibi yönlerden övdükten sonra; belki de sergiledikleri teknik beceriye rağmen kuşaklar boyu neden çok sevilmediklerine dair en iyi açıklamalardan birini sunmuştur: "Yine de, bütün bu özelliklerle, Gentile her zaman zevk vermez, ya babasınıninkiler gibi maskeleri geleneksel çizgiler ve fazlalıklarla çirkinleşmiş olduğu, ya da insan formunun bölümleri iri ve kare, eklemleri aksak, kol ve bacakları kaba olduğu için. Bir yerde et, başka bir yerde kemikler ve kaslar ve eklemler fazladır; her yerde kuvvet ve enerji hakim olsa da."^{1055*} İlginç olan, Crowe ve Cavalcaselle'nin "yüz" yerine "maske" ("mask") demeyi tercih etmiş olmasıdır: Her kelimeyi özenle seçerek yazdıkları için, bu bir ifade ya da yazım hatası değil; Gentile'nin "yüz"leri için özellikle uygun gördükleri edebi bir kelime oyunu gibi görünmektedir. Gerçekten de Gentile'nin tablolarındaki 'yüz'ler, farklı kişilere ayırım yapılmadan giydirilen birer kalıp; Crowe ve Cavalcaselle'nin usturuflu ifadesiyle, birer 'maske' gibidir. Nitekim, Crowe ve Cavalcaselle San Marco org kapılarındaki figürlerden Aziz Francis'i "arayışın darbesiyle katılığa galvanizlenmiş"^{1055**} şeklinde tanımlamıştır. Bu çarpıcı anlatım; en iyisini yapma hırsıyla fırçasıyla resim yüzeyine sayısız darbe yapan; ama sonunda özlediği kusursuz imgeler yerine, aşırı uğraştığı için inandırıcılığını yitirmiş, birer kalıba, birer maskeye indirgenmiş 'yüz'ler üreten bir sanatçı getirir gözümüzün önüne... Gentile'nin sonraki eserleri de, 'maske' üretmekten uzaklaşmadığını bize fısıldayacaktır. Ve Fatih'in portresi sayılan tabloya geldiğimizde en umulmadık biçimde yeniden karşımıza çıkacaktır...

¹⁰⁵⁴ Bkz (1019) GIBBONS, 55, 57-58.

¹⁰⁵⁵ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1; *: 119; **: 120.

Crowe ve Cavalcaselle, “Gentile nerede karakter ve değişkenlik resmetmek istese, az ya da çok, doğallıktan uzak ve serttir” dedikten sonra yine de büyük tabloların yanı sıra, portre komisyonları aldığını açıklamıştır. Ama “bütün bu işlerin tuhaflığı, kuvvetten çok dikkatle yapılmış olmalarıdır” diyen Crowe ve Cavalcaselle¹⁰⁵⁶; bir kez daha mükemmel olmak için uğraşırken mükemmelden giderek uzaklaşan bir sanatçının iç dünyasına bir kapı aralamıştır adeta... Erişkin olduğu halde babasının tesirinden kurtulamayan; sınırlı yetenek ve hayal gücünü aşırı çalışmayla gizlemeye çalışan; kardeşi ya da kardeş kadar yakını olan bir başka sanatçının üstünlüğünün baskısı altında giderek daha fazla bunalan biri miydi acaba Gentile? Ya da belki özellikle babasının tesirinden kurtulmak istemeyen, her resmiyle ona bağlılığını yeniden duyurmak isteyen, ölümünden sonra bile daima onunla ilişkisini hatırlamaya ve hatırlatmaya ihtiyaç duyan biri? Gentile’nin resimlerine baktıkça, bu sorular, karanlıkta ilerlerken takılan engeller gibi belirmekte ve yeni araştırmaları davet etmektedir...

Gentile’nin 1464’de San Marco org kapıları komisyonunu alması ve 1465’de ilk imzalı işi olan “Aziz Lorenzo Giustiniani” tablosunu yapması ile; 1474’de Venedik kent yönetiminin merkezi olan Büyük Konsey Salonu’nu restore etmek ve yenilemekle görevlendirilmesi arasında geçen sürede be yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak, "MCCCCLXV Opus Gentilis Veneti" (“1465 Venedikli Gentile işi” ya da “1465 Venedikli Gentile yaptı” anlamındaki) ilk imzası¹⁰⁵⁷; sonrakilerden çok farklıdır. Giderek; Fatih’in portresi olduğu iddia edilen madalyondaki gibi, modelinden çok kendini övdüğü ve ünvanlarıyla böbürlendiği uzun metinler haline gelecektir imzası. Artan öz güveninin ya da belki tam tersine, güvensizliğinin işareti olarak...

Gentile, Venedik toplumunda yükselmek için çok çaba harcamış gibidir. İlk 1466’da iki tablo için anlaştığı “Scuola Grande di San Marco” adlı hayır kurumunun daha sonra üyesi ve görevlisi olmuştur.

¹⁰⁵⁶ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 120-122.

¹⁰⁵⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, *: Dokument 5, s. 106; **: Dokument 22, 23, 25, 27-30, 32, 44, 46, 49, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 63, 67, 69, 70, 74; s. 112-119.

Gentile'nin Venedik'in en saygın kurumlarından biri olan "Scuola Grande di San Marco" üyeliğine ilişkin ilk kaydının 1483 tarihli olması¹⁰⁵⁸, ancak 'Fatih'in ressamı' olduktan sonra kabul edilmiş olabileceğini akla getirmektedir. 'Fatih' referansı, Gentile'nin Venedik'teki statüsünü yükseltmiş olabilir. Gentile, ölene kadar adı geçen kuruluşun üyesi kalmıştır.

Gentile'nin sanat kariyerinin 'Fatih'ten önceki' en önemli başarısı, 1474'de Venedik Doge Sarayı Büyük Konsey Salonu duvarlarındaki freskleri onarmak ve yenilemekle görevlendirilmesi kabul edilmektedir. Giorgio Vasari, Giovanni'nin eserlerine duyulan hayranlık nedeniyle bu işin Bellini kardeşlere verildiğini yazmıştır.¹⁰⁵⁹ Jürg Meyer Zur Capellen'in G. Lorenzi'nin 1868 tarihli eserine atıfta bulunarak yayınladığı Venedik devlet arşiv kayıtları ise, çok farklı bir olasılığı gündeme getirmektedir: Gentile bu işi kişisel olarak zorlayarak elde etmiş de olabilir. Nitekim 1 Eylül 1474'de ücret almadan, daha sonra açılacak bir komisyonculuk pozisyonu karşılığında bu işe talip olduğu ve çoğunlukla kabul edildiği kayıtlara geçmiş; 21 Eylül'de ise hiçbir talepte bulunmadan sadece ihtiyaçlarının bir şekilde karşılanmasını dilediği halde yine ancak çoğunluk kararı alınabilmiştir.¹⁰⁶⁰ Bu bulgular, Gentile'nin bu işi ne kadar çok arzuladığı kadar; Konsey'e kabul ettirmek için ne kadar çok mücadele etmek zorunda kaldığını da yansıtmaktadır. Vasari; Venedik soylularının Giovanni'nin eserlerinden etkilenerek, Büyük Konsey Salonu'nun süslenmesi için görevlendirilmesini düşündüklerini yazarken yanılmamışsa; Gentile, Giovanni'nin kendisine tercih edilmemesi için adeta yakarış niteliğindeki tekliflerle Venedik yönetiminin karşısına çıkmış da olabilir. Üstelik, Crowe ve Cavalcaselle, 16. yüzyıl yazarı Sansovino'nun, Gentile'yi söz konusu restorasyon sırasında kıskançlıktan ötürü ve kendisinden önceki sanatçıların ihtişamını silmek için eserlerini yok etmekle suçladığını da yazmıştır.¹⁰⁶¹ Bu iddia da, Gentile'nin ne adı, ne de Vasari'nin yazdığı gibi nazik ve yumuşak huylu olmadığını düşündürmektedir...

¹⁰⁵⁸ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 22, 112.

¹⁰⁵⁹ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 489.

¹⁰⁶⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 9-10, 107-108.

¹⁰⁶¹ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 125.

Crowe ve Cavalcaselle, sonraki kuşakların Gentile ile ilgili olumsuz yargılarının çağdaşları tarafından paylaşılmadığını; eserlerinin şaheserler olarak görüldüğünü iddia etmiştir. Ama kent yönetiminin takdirlerinin işareti olarak onu Sultan Mehmet'e gönderdiğini söyleyerek¹⁰⁶², Crowe ve Cavalcaselle de 'Fatih'in ressamı' olmasını Gentile'nin kariyerinin en önemli anı ve sanatçı olarak değerinin en açık kanıtı saymıştır. Gerçi, Vasari, beklenmedik hıznırlıkla, "...Senato,... kentlerini bu kadar büyük bir adamdan yoksun bırakmak istememeleri bir yana, Giovanni'nin güçlülere dayanamayacağı bir yaşa geldiğini dikkate alarak, kardeşi Gentile'yi göndermeye karar verdi"¹⁰⁶³ demiştir ama buna ileride dönülecektir.

Gentile'nin 'Fatih'in Ressamı' olarak bilinmeye başladığı 1479-1480'den önceki bir olay, kişiliğini biraz daha ele verebilir: Annesi Anna Rinversi'nin ölümü... Anna'nın 1471 tarihli son vasiyetinde Giovanni'den hiç söz etmediği; kocası Jacopo'nun sanatla ilgili bütün eşyalarını Gentile'ye bıraktığı; bu nedenle Giovanni'nin Jacopo'nun yarı-kardeşi veya gayrimeşru oğlu olabileceğinin düşünüldüğü daha önce açıklanmıştır. Ama aslında Anna'nın ne yapmadığından çok daha da önemli olan, Gentile'nin ne yapmadığıdır: Gentile, kendi vasiyetini yazdığı 1507'ye kadar Jacopo'dan kalan hiç bir şeyi Giovanni'ye vermemiştir. Ölüme çok yaklaştığı sırada bile neyi, nasıl bırakmaya karar verdiği ise daha sonra açıklanacak olup; Gentile'nin karakterinin belki de en açık işaretlerinden birini oluşturacaktır...

Gentile'ye çağdaşlarının verdiği değer başlıca işaretlerinden biri, Venedik Doge'lerinin portrelerini yapmış olmasıdır. Doge portreleri, Gentile'nin en karakteristik özelliklerinden birini yansıtır: Aynı imgenin, minimal değişikliklerle kalıp olarak yinelenen kullanımı; temsil ettikleri kişiler değişirken, kendileri değişmeyen "maske" yüzler... Nitekim Giovanni Mocenigo, Niccolò Marcello ve Pasquale Malipiero portrelerinde hemen hemen aynı yüz ve bedeni 'giyinmiş' erkekler resmedilmiştir. (Şekil 2.239)

¹⁰⁶² Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 125.

¹⁰⁶³ Bkz (67) VASARI, Vol 1, 493.



Şekil 2.239. Gentile Bellini ve/veya izleyenlerinin Doge portrelerinden örnekler

Üstte solda: "Giovanni Mocenigo" portresi; panel üzeri tempera;
63 x 46 cm; 1478 civarı; Museo Correr, Venedik¹⁰⁶⁴

Üstte sağda: "Niccolò Marcello" portresi; panel üzeri yağlıboya;
62.2 x 45.1 cm; 1474 sonrası; National Gallery, Londra¹⁰⁶⁵

Altta: Muhtemelen Pasquale Malipiero olan bir Doge portresi; panel üzeri tempera;
1460-62 civarı; 53.3 x 42.5 cm, MFA, Boston¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_bellini,_ritratto_del_Doge_Giovanni_Mocenigo.jpg

¹⁰⁶⁵ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-gentile-bellini-doge-niccolo-marcello>

¹⁰⁶⁶ <http://www.mfa.org/collections/object/portrait-of-a-doge-probably-pasquale-malipiero-32570>

Böylece, Gentile'nin Lorenzo Guistiniani tablosunda olduğu gibi, babasından ödünç aldığı bir imge kalıbını, aynı kişiyi resmetmek için kullanmaktan; aynı imge kalıbını farklı kişileri resmetmek için kullanmaya doğru 'ilerlediği' söylenebilir. Karşıt olarak ve Gentile'ye haksızlık etmemek adına; aynı imge kalıbını defalarca kullananın kendisi değil, ardından gelen bir sanatçı ya da sanatçılar olabileceğini de vurgulamak gerekir. Nitekim Şekil 2.239'da sunulmuş olan Doge Niccolò Marcello portresinin, 15. yüzyılda yapıldığı ancak Gentile'nin bir izleyeninin işi olabileceği sanılmaktadır.¹⁰⁶⁷ Ama Gentile'nin işinin kopyası olduğu düşünüldüğü için, orijinali de onun diğer Doge portrelerine çok benzer olmuştur olmalıdır.

Doge Niccolò Marcello portesi, konumuzun ve Gentile'nin öyküsünün anahtar karakterlerinden birinin ilk kez sahneye çıkmasına da vesile sağlamaktadır: **Austen Henry Layard**.¹⁰⁶⁸ Layard'ın geniş tablo koleksiyonunun büyük kısmı Londra'daki National Gallery'e bağışlanmış olup, "Layard Bequest" ("Layard Bağışı") olarak bilinmektedir. Gentile veya izleyenine atfedilen Niccolò Marcello portresi bu bağışta yer almıştır. Çok daha ünlü bir tablo da aynı bağış sayesinde National Gallery'e ulaşmıştır: Gentile Bellini'ye atfedilen 'Fatih' portresi.¹⁰⁶⁹ Ama konu akışımızı bölmek için, şimdilik, Henry Austen Layard ve 'Fatih' tablosunu beklemeye alalım...

Eserlerinin biteviye tekrarlanan imge kalıplarının düşündürdüğü hayal gücü, yaratıcılık ve cesaret eksikliğine karşılık; Gentile, yağlıboya resmin İtalya'daki ilk uygulayıcıları arasında sayılmaktadır.¹⁰⁷⁰ İlk eserlerini tempera ile yapmasına karşılık, sonrakilerin genelde yağlıboya ile yapılmış olması; Venedik Doge Sarayı Büyük Konsey Salonu duvarlarında bile fresk yerine yağlıboya tekniğini kullanmış olması, kendi çağından itibaren eserleri hayranlık uyandıran Giovanni ile arasındaki üslup ayrışmasının malzeme ya da teknik farkından kaynaklanmadığını düşündürmektedir.

¹⁰⁶⁷ http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-gentile-bellini-doge-niccolo-marcello/*/key-facts

¹⁰⁶⁸ <https://dictionaryofarthistorians.org/layarda.htm>

¹⁰⁶⁹ http://www.nationalgallery.org.uk/collectors/austen-henry-layard/*/viewPage/3

¹⁰⁷⁰ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol. 1, 124.

Diğer yandan, yağlıboya tekniğine geçişi başarsa bile Gentile'nin kendi tarzından hoşlanmayan öğrencisi Titian'ı anlayamadığı¹⁰⁷¹; Giovanni'nin ise yağlıboyayı başarıyla kullanmakla kalmayıp, öğrencileri Giorgione ve Titian'ın daha yumuşak ve renkli tarzından da esinlendiği düşünülmektedir.¹⁰⁷² Böylece yüzü geleceğe dönük ve bir sonraki kuşakla bağ kurarak kendini geliştirmeyi sürdürmeyi başaran Giovanni'ye karşılık; yüzü geçmişe dönük; babasının ve kendisinin eserlerini tekrarlayıp duran; kendi çağının arayış ve devinimlerini anlamaktan uzak; giderek öğrencisinin bile terk ettiği bir Gentile 'portre'si ortaya çıkmaktadır. Tüm bu nedenlerle Konstantiniyye'ye gidip, dönüşünde küllerinden yeniden doğmayı düşlemiş olabilecek bir Gentile...

Gentile Bellini'nin gittiğine inanılan Konstantiniyye'den dönüşünden sonra yaptığı eserlerin en iyi bilinenleri, çok sayıda figürün mimari mekanlar içinde sunulduğu büyük boyutlu tablolarıdır. "San Lorenzo Köprüsü'nde Haç Mucizesi" daha önce tartışılmıştır. Bir diğeri, ölümünden sonra Giovanni tarafından bitirilen "Aziz Markos'un İskenderiye'de Vaaz Vermesi" adlı tablodur. Tabloyu Giovanni'nin bitirmesinin nedeni ise, Gentile'nin vasiyetinde saklı olup, belki yarı-kardeş, belki amca-yeğen olan iki erkeğin arasındaki mücadelenin ölümden sonra bile sürdürülmek istendiğini hissettirmektedir.

Gentile'nin Noter aracılığıyla da olsa, kendi sesini duyabileceğimiz belki de tek belge olan Vasiyeti, bildiğimiz kadarıyla ilk kez çalışmamız kapsamında tam metin olarak İngilizce ve Türkçe'ye çevrilmiş bulunmaktadır. Vasiyet metni, iki ayrı kaynakta; Louis de Mas Latrie'nin 1869 tarihli yazısı¹⁰⁷³ ile Jürg Meyer Zur Capellen'in 1985 tarihli kitabında yer almaktadır. Meyer Zur Capellen, orijinal noter akdinin, Venedik Devlet Arşivleri noterlik kayıtlarında akdi hazırlayan Noter Bernardo Cavagnis ile ilgili kısımda B.a 271, Nr. 307 şeklinde kayıtlı olduğunu bildirmiştir.¹⁰⁷⁴ Vasiyetin Latince orijinali ile İngilizce çevirisi EK 1'de; Türkçe çevirisi aşağıda yer almaktadır.

¹⁰⁷¹ Bkz (1037) DOLCE, 230.

¹⁰⁷² Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, Vol 1, 170.

¹⁰⁷³ Louis de MAS LATRIE, **Testaments d'Artistes Venitiens...**, 204-206.

¹⁰⁷⁴ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 75, 120.

Gentile Bellini'nin 18 Şubat 1507 tarihli vasiyeti şöyledir¹⁰⁷⁵:

"Tanrının ve Ebedi Efendinin adıyla, Amin. Efendimiz Hazreti İsa'nın vücut bulmasının 1506. yılında, Şubat'ın onsekizinci gününde, onuncu karar, Rivoalti arşivi.*

Hayatının sonunda vs. Bu nedenle ben, Şövalye, Jacopo'nun oğlu, Venedik San Geminian cemaatinden Gentilis Bellino, Efendimiz Hazreti İsa'ya şükrolsun ki sağlam akıl ve idrake sahip ama bedenlen kuvvetsiz olarak, işlerimi düzene koymak istedim ve aşağıda imzası olan Venedikli noter Bernardus de Cavaneis'i çağırdım ve son vasiyet ve ahdimi yazmasını ve aynı şekilde ölümünden sonra Venedik'in yasal usulleriyle uyumlu ek madde ve formalitelerle yerine getirmesini ve onaylamasını istedim.

Bu son vasiyet ve ahdimde, önce ruhumu her şeye gücü yeten yaratıcımız Tanrı'ya ve aziz annesi Bakire Meryem'e emanet ederek, bu vesileyle vekillerimin ve bu son vasiyetimi icra edecek olanların, kıymetli kardeşim Joannem, Pirigrino'lu Ser Marcus ve Ser Augustinus Nigro Strazarolum ve sevgili karım Maria olmasını seçiyorum ve istiyorum, olan ve çoğunluk olarak anlaşılan için ki aşağıda emredebeklerim ve verilmesini tanzim edebeklerim ile uyumlu olarak onlar veya çoğunluğu yerine getirsinler.

Ayrıca, istiyorum ve emrediyorum ki ne zaman her şeye gücü yeten Tanrı ruhumu bedenimden ayırmak isterse, cesedim, vekillerim hesabına ve uygun gördükleri onurla, Aziz John ve Paul Mezarlığı'na konulsun, sözü geçen vekillerim ölü bedenimin konacağı bir mezar dikene kadar.

Ayrıca, ruhum için on veya on bir ducat harcanmasını istiyor ve emrediyorum, karım ve vekilim Maria'nın uygun göreceği şekilde.

Ayrıca, Azize Meryem mozağımı Aziz Mark okuluma bırakıyorum.

Ayrıca, yukarıda sözü edilen kardeşim Joannem'in sözü geçen Aziz Marco okulu için başladığım işi bitirecek kadar iyi olmasını diliyorum ve emrediyorum ve istiyorum ve bittiğinde, bir zamanlar babamıza ait olan Desenler Kitabı'nı ona bırakıyorum ve ona sözü edilen okulun ödülü olarak verilmesini istiyorum. Ve sözü edilen işi bitirmek istemezse, o zaman sözü edilen kitabın vekaletimde kalmasını istiyorum.

Ayrıca, ruhum için kutsal Meryem ve Aziz Gregory adına ilahiler söylenmesini diliyorum ve emrediyorum.

Ayrıca, Roma'dan bütün desenlerimin, aralarında eşit olarak paylaştırılmak üzere, hizmetkarlarım Venture ve Hieronimo'ya verilmesini diliyorum ve emrediyorum.

¹⁰⁷⁵ O sırada geçerli olan Venedik takvimine göre yeni yıl 1 Mart'ta başladığı için; şimdi 18 Şubat 1507 kabul edilen gün, Venedik kayıtlarında 18 Şubat 1506 olarak yer almıştır.

Ayrıca, ikamet ettiğim yerin girişinde olan büyük Azize Meryem resminin ruhumun iyiliği için Aziz Geminian kutsal kilisesine verilmesini istiyor ve emrediyorum.

Mallarımın kalanına gelince, gayrimenkul ve menkul, dayanıksız ve kayıtsız, ahitte bulunan benimle herhangi bir şekilde ilişkili ve ait, ya da herhangi bir şekilde bana ait sayılan, hepsini daha önce sözü edilen sevgili karım ve vekilim Maria'ya bırakıyorum ve burada onu evrensel ve kalıcı varisim tayin ediyorum ve bunun olmasını istiyorum ve ruhumu ona emanet ediyorum.

Aşağıda yazılı noter tarafından sorulunca yukarıdakilerden başka bir şey daha emretmek istemediği şeklinde cevap verdi.

Ayrıca, aşağıda yazılı notere nezaketi için, aşağıda yazılı şahitlerin huzurunda beş ducat verilmesini emrediyorum.

Diğerlerine gelince, vs. Eğer kimse, vs. İmzalandı, vs.

Şahitler: İkisi de bu amaçla getirilmiş olan, Ser Petri'nin oğlu Ser Nicolaus Bonvicino ve Ser Stephen'in oğlu Ser Valerius de Vegiis.

Ben, Nicolao Bonvixin, buradaydım, yukarıda belirtildiği gibi.

Ben, Valerio de Vezi, buradaydım, yukarıda belirtildiği gibi. [İmzalar]

Louis de Mas Latrie, akdin yazılı olduğu kağıdı katladıktan sonra, noterin, "Bu, ben Venedik'ten noter Bernardus de Cavaneis'i işe alan Gentile Bellini'nin vasiyetidir" diye yazdığını belirtmiştir.¹⁰⁷⁶

Gentile'nin vasiyeti, ilk bakışta; vekillerinin başında yer vermesi ve "benim sevgili kardeşim" ("fratrem meum carissimum") demesinden ötürü, gerçek anlamda kardeşi olsa da olmasa da, Giovanni Bellini'ye karşı içten ve kardeşçe bir sevgiyi yansıtır gibidir. Ancak Giovanni'den, diğer vekilleriyle birlikte kendisini onurla gömüp, mezarını yaptırmasını istemesine karşılık; ona tek bıraktığı mirasın "babamız" ("patris nostri") dediği Jacopo Bellini'nin Desen Kitabı olması ve ancak "okulum" olarak söz ettiği Scuola Grande di San Marco adlı kardeşlik ve hayır örgütü için kendisinin başladığı işi bitirirse (okuldan başka talepte bulunmaması gerektiğini ima ederek) okulun ödülü olarak alabileceğini söylemesi, 'kardeşçe sevgi' görüntüsünün bir yanılsama olduğunu hissettirmektedir.

¹⁰⁷⁶ Bkz (1073) MAS LATRIE, 206.

Gentile'nin vasiyetinin, konumuz için önem taşıyan bir maddesi daha vardır: İki yardımcısına bıraktığı ve “mea omnia designa retracta de Roma” diye söz ettiği; “Roma” ile ilişkili desenlerine dair madde. Julian Raby, “designa retracta de Roma” ifadesinin, Mas Latrie ve Galichon, Paoletti, Tietze ve Tietze-Conrat, Crowe ve Cavalcaselle, Ludwig gibi yazarlar tarafından tartışıldığını ve iki farklı anlamda yorumlandığını açıklamıştır: “Roma’dan getirilmiş desenler” ve “Roma’da çizilmiş desenler”. Raby; ilk yorumun, ifadede geçen “de” ekinin “yer belirleyici” anlamda, [Türkçe’deki ismin ‘de hali’nin eşdeğeri olarak] kullanıldığını varsaydığını ve eleştirmenler, Klasik Latince’de böyle bir kullanımın olmadığını belirtse de [bir yerden] “geri getirmek” eyleminin kastedilmiş olabileceğini söylemiştir. Raby, P.G. Walsh’tan özel bir mektupla, “[Roma’da] çizilmiş olan desenler” [şeklindeki ikinci] yorumun geçerli olmadığını ve rehin olarak bırakıp, geri almaktan bahsedilmiş olunabileceğini öğrendiğini açıklamıştır. Desenlerin, önceleri Gentile’ye atfedilen ve Pinturicchio’nun da kopyaladığı bilinen “Doğulu” figür çizimleri olup, belki de rehinden geri alınıp getirilmiş olabilecekleri olasılığını tartışan Raby; hem Bellini’nin rehin olarak eser bırakacak kadar maddi güçlük çekmemiş olması gerektiği, hem de desenlerin kendisine ait olduğunun kanıtlanmamış olduğu gerekçeleriyle bu olasılığa karşı çıkmıştır.¹⁰⁷⁷ Raby, desenlerin, “Doğulu” figür çizimleri olması olasılığını tartışırken, açıkça söylemese de, “Roma” ile İstanbul’u, o zamanki adıyla Konstantiniyye’yi kastettiği anlaşılmaktadır. Ama Antik Yunan kenti Byzantium yerleşkesinde yeni bir başkent kuran Roma İmparatoru I. Constantine, “Yeni Roma” olmasını istemiş olsa da¹⁰⁷⁸; kenti, daima “Constantine’in kenti” anlamındaki “Constantinopolis” olarak bilinmiş ve Osmanlı idaresine geçince de aynı anlamdaki “Konstantiniyye” adını almıştır. Dahası, Fatih’in Konstantiniyye’yi “Yeni Roma” olarak gördüğü¹⁰⁷⁹ iddialarına karşılık; İtalya’da kentin öyle kabul edildiğine dair veri yoktur. Nitekim, Gentile Bellini ile ilgili hiç bir yazıda Osmanlı başkentini anlatmak için “Roma” ya da “Yeni Roma” denilmemiştir.

¹⁰⁷⁷ Bkz (428) RABY, 71-73.

¹⁰⁷⁸ Bkz (131) FREELY, loc. 103.

¹⁰⁷⁹ Bkz (936) RABY, 6.

Dolayısıyla, Gentile'nin vasiyetindeki "Roma" kelimesinin, İtalya'daki Roma dışındaki bir yeri anlattığını düşünmek için neden yoktur. Nitekim Raby de, üçüncü bir yorum olarak "Roma'ya ait görünüşler" kastedilmiş olabileceğini öne sürmüştür.¹⁰⁸⁰ O halde vasiyette, "Roma'dan getirilmiş desenler" veya "Roma'da çizilmiş desenler" veya "Roma'ya dair desenler" anlatılmak istenmiş olabilir. Kelime anlamları ikincisini desteklemediği için; Gentile, Roma'dan getirdiği ve/veya Roma'ya dair desenlerden söz etmiş olmalıdır. Çalışmamızda da bu kanaatle, "designa retracte de Roma" ifadesi, "Roma'dan desenler" şeklinde çevrilmiştir. Crowe ve Cavalcaselle, Roma'yı ziyaret edip oradan desenler getirdiği sonucuna varılabileceğini öne sürmüştür; Venture ve Hieronimo'yu Gentile'nin "öğrencileri" kabul etmiştir. Onlar için kullanılan sözcük ("garzonibus") kesin olarak "öğrenci" anlamına gelmemektedir ama Gentile'ye yakın oldukları açıktır. Desenler bırakmış olması gerçekten de öğrencileri olabileceklerine işaret etmektedir. Vasiyetinde sözü geçen Roma'ya dair desenlerle ilgili en önemli, ancak daha önce üzerinde durulmamış olan husus ise şudur: Gentile'nin Roma'ya gittiğine dair bugüne dek bildirilmiş bir veri yoktur. Bu durumda iki olasılık ortaya çıkmaktadır: Ya Gentile Roma'ya gitmeden Roma'ya dair desenler elde etmiştir; ya da Roma'ya gitmiş ve Roma'ya dair desenleri çizerek ya da başkasından alarak temin etmiştir. Vasiyetinde yer verip, yardımcılarında bırakması, desenleri kendisinin çizmiş olabileceğini düşündürmektedir. Peki, böbürlenmeyi çok sevdiği açık olan Gentile, pek çok güçlü mesenin olduğu Roma kentine gittiğini neden duyurmamış olabilir? Öleceğini anladığı zamana kadar özellikle saklamış olabilir mi? Bu ihtimale daha sonra döneceğiz...

Sonuç olarak, Gentile'nin kariyerinin doruk noktası ve en sonunda onu ömrü boyunca kardeşçe sevgi perdesi arkasında yarışmakla kalmayıp, ölümünden sonra bile babasının desenleri için çalışmaya zorlayarak mücadelesini sürdürdüğü Giovanni'nin gölgesinden çıkararak ilk ve tek özelliği, 'Fatih'in ressamı' olmuş olması görünmektedir... Şimdi bu konu işlenecektir.

¹⁰⁸⁰ Bkz (428) RABY, 72.

¹⁰⁸¹ Bkz (706) CROWE – CAVALCASELLE, 153.

Yaşarken de öldükten sonra da adının geçtiği hemen her kaynakta 'Fatih'in ressamı' olması Gentile'nin en önemli özelliği sayılmıştır. Bu nedenle Konstantiniyye'ye gelmesine dair verileri gözden geçirmekte yarar vardır.

Fatih'in portrelerinden söz edilen en erken kayıtlar, Batılı yazarlara ait olup; öncelikle ya da sadece Bellini'nin yaptığı düşünülen ziyaret ve eserlerle ilgilidir.

Antonia Cevizli, Fatih ile ilgili olarak Bellini'yi yücelten yazılardan ilk yayınlananın, Jacopo (Giacomo) Filippo Foresti da Bergamo'ya ait olduğunu belirtmiştir.¹⁰⁸²

Jacopo da Bergamo, 1434-1520 arasında yaşamış bir din adamı ve yazar olup; ilkin 1483'de yayınladığı, "Supplementum Chronicarum" adlı kitabının 1486 basımında Gentile'den kısaca söz etmiş; eserinin 1490 basımındaki genişletilmiş methiye, Alan Chong tarafından Cynthia Damon'un Latince'den İngilizce'ye çevirisi olduğu açıklanarak yayınlanmıştır.¹⁰⁸³

Aşağıda Damon'un çevirisinin Türkçe çevirisi yer almaktadır:

"Yeteneği bir gün Türklerin Prensi Mehmet'in kulaklarına gitti ki O [Gentile'yi] görmek arzusuyla yanarak, alçakgönüllülükle Venedik Senatosu'na kendisini İstanbul'a bir hediye olarak göndermelerini isteyerek yazdı. Vardığında, yeteneğini test edebilmesi için, [Mehmet], kendisinin ve neredeyse sayısız başka konunun mucizevi ve olağanüstü resimlerini yaptırdıktan sonra, bütün sanatı daha da sınanabilsin diye, Mehmet kendisinin kendi formunda tasvir edilmesini istedi. Ve imparator kendisine o kadar benzeyen imgeyi görünce, adamın güçlerini takdir etti ve var olmuş bütün ressamları geçtiğini söyledi. Bu nedenle hemen, resmi takdirinin işareti olarak, maiyetinin bir üyesi ve saray refakatçisi [comes palatinus] ve aynı zamanda kendi nişanları ve zinciriyle bir altın şövalye yaptı. Onu övdü ve ülkesine bol ayrıcalıklar ve pek çok armağanla geri gönderdi ve orada bizzat Venedik Senatosu'nun kendisi tarafından pek çok sevinç ifadesiyle kabul edildi. Ve sarayda, ara verilmiş olan, Venedik devletinin tarihini resmetme işine, büyük kazançla, geri gönderildi."

¹⁰⁸² Bkz (704) CEVİZLİ, 750.

¹⁰⁸³ https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Filippo_Foresti; Bkz (874) CHONG, 108, 132 dipnot 16; David Y. KIM, **The Traveling Artist in the Italian Renaissance**, 158-159.

Antonia Cevizli, Jacopo da Bergamo'nun 1490 yılındaki övgüsünü muhtemelen Gentile ile işbirliği içinde yazdığını düşünmüştür. Gerçekten de, Fatih'in, "yeteneğinin bir gün Türklerin Prensi Mehmet'e tarafından duyulmasıyla [Gentile'yi] görmek arzusuyla yandı"; "alçakgönüllülükle" Venedik Senatosu'na yazıp kendisine "hediye" olarak gönderilmesini istediği ve "var olmuş bütün ressamı geçtiği" şeklindeki ifadelerinin kaynağı, Gentile'nin kendisi olmuş olabilir. Bergamo'nun 1486'dan itibaren abartarak tekrarladığı methiyeye eserinin 1483 yılındaki ilk şeklinde yer vermemesi, Gentile'nin Konstantiniyye'ye gitmek iddiasıyla 1479'da Venedik'ten ayrılışına ya da Konstantiniyye'den – hiç bir kaynakta açıklanmayan bir tarihte - geldiği iddiasıyla Venedik'e dönüşüne tanık olmadığını düşündürmektedir. Başta yazmayı unutmadıysa, 1486'dan itibaren yer verdiği methiye, sonradan eklenmiş bir bölüm olduğunu düşündürmektedir. Ya kendisinin, ya Gentile'nin, ya da her ikisinin hayal gücünün ürünü olan bir bölüm... Özellikle, Fatih'in doğrudan Venedik Senatosu'na yazmadığı bilindiğinden, Bergamo'nun abartılı ifadelerin gerçekte ne kadar örtüştüğü çok kuşkuludur. Ancak yine de methiyesi önemlidir çünkü Gentile Bellini'nin o sıradaki 'portre'sini çizmeye başlamamıza yardım eder: Belli ki 1490 yılında Gentile, Fatih tarafından büyük bir merak ve hayranlıkla çağrılmış ve "yaşamış olan tüm sanatçılardan daha üstün" bulunmuş olmayı çok istemiştir! İlk bakışta bu ihtiyacı anlamak zordur; çünkü kendi dönemi ve hemen sonrasındaki kaynakların çoğunda, Venedik'in saygın sanatçılarından biri olduğu belirtilmiştir. Julian Raby, bir arşiv kaydı olmasa da Bellini'nin gönderilmiş olmasını, Fatih'in elçilerinin sözlü olarak ressam istemiş olabileceğine dair bir işaret olarak yorumlamıştır.¹⁰⁸⁴ Ancak Bellini'nin gemi yolculuğu için Venedik yönetimi tarafından yapılmış düzenleme ve hatta ödeme kararları olmasına karşın; Konstantiniyye'ye geldiğini ya da gelmişse Fatih'in huzuruna kabul edilip, portresini yaptığını gösteren kanıt yoktur. Buna rağmen Bergamo'nun methiyesi, zaman içinde başka yazarların eklemeleriyle daha da abartılarak sürdürülmüştür.

¹⁰⁸⁴ Bkz (715) RABY, 180.

Da Bergamo'dan daha önce de Gentile Bellini ile ilgili yazılar yazılmış ancak çoğu 16. yüzyıl ve sonrasında yayınlanabilmiştir. Konstantiniyye seyahatiyle ilgili yazan ilk kişi, muhtemelen Domenico Malipiero olup, 1428-1515 arasında yaşamış bir Venediklidir. Deniz ticaretiyle uğraşmış; Senatör ve Amiral olmuş; Venedik'e bağlı İtalyan kentlerinde yöneticilik yapmıştır. Venedik-Osmanlı savaşları dahil 1457-1500 arasına dair olan anıları, bir diğer Venedik Senatörü olan Francesco Longo tarafından 16. yüzyılda kısaltılıp; 1843'de kısa haliyle, "Annali Veneti" başlığı altında basılmıştır. Anılarının özgün hali kaybolmuştur.¹⁰⁸⁵ Gentile'nin Osmanlı İmparatorluğu'na gittiği düşünülen yıllara dair, aynı yıllar içinde kayıt tutan tek yazar, Malipiero'dur. Diğerleri, ya aynı dönemde yazmamış ya da yaşamamıştır.

Gentile Bellini'nin yaptığına inanılan ziyaretle ilgili olaylar, 1479'da Osmanlı-Venedik savaşı bittikten sonra başlamıştır. Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gidip Fatih için çalıştığına dair kanıt olarak gösterilen beş tane belge olup, saptayabildiğimiz kadarıyla ilk kez çalışmamız kapsamında tam metin halinde İngilizce ve Türkçe'ye çevrilmiştir. Konumuz açısından önemleri nedeniyle bu belgeler aşağıda kronolojik sırayla ve açıklanarak sunulacaktır:

1) Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili ilk belge:

İlk belge, 13 Ağustos 1479 tarihli olup; Venedik ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki savaşı sonlandıran barış görüşmelerinin ardından düzenlenmiştir. Bir Türk hizmetlinin sözlü olarak Fatih'in Venedik'ten heykeltıraş ve bronz döküm ustası istediğini ilettiğinden söz eden belge, Venedik Devlet Arşivleri'nde bulunmakta olup; Louis de Mas Latrie'e göre "Arch. des Frari. Senato. Terra. Reg. VII, fol 58" olarak kayda girmiştir. Julian Raby'nin, artık "ASV Senato Terra Reg. 8 (1478-83) fol 59r" olarak kayıtlı olduğunu bildirdiği belgede Fatih'in bir ressam istediğine dair kayıt yoktur.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁵ Bkz (704) OKEY, 202-203

¹⁰⁸⁶ Bkz (428) RABY, 321-326, 459; (1073) MAS LATRIE, 207.

İlk belge, Fatih'in talebiyle ilgili bir Venedik kararıdır.¹⁰⁸⁷ Latince orijinali ve İngilizce çevirisi EK 2'de; Türkçe çevirisi aşağıdadır.

“13 Ağustos 1479.

Şanlı Türk sultanının belirli bir hizmetkarı bu günler esnasında efendisinden Lordumuza bir mektup taşıyarak Lordumuzun huzuruna geldi. Onun bu arzusu buradan ayrılmakta olan sözcüsü ve sadık sekreterimiz Joannes Darius tarafından da doğrulandığı gibi, acilen bir heykeltıraş ve bir bronz dökümcü istedi. Ve istediği benzer bir mesele için aynen olduğu gibi, tamamen yerine getirilmesi gerekiyor; bu nedenle her yolla ve mümkün olan en hazırlıklı ve uygun yukarıdaki gibi bir heykeltıraşın bulunması gerektiğine karar verildi. Ve bunun mümkün olabildiği kadar hızlı olabilmesi için, bu vesileyle, Rationum Veterum'daki yetkililerin, daha önce de daima yaptıkları gibi, bütün çabaları ve özenleriyle böyle bir kişiyi bulmaya çalışmaları tavsiye edilmiştir. Kolejimize bu amaç için uygun gördükleri kadar parayı harcama özgürlüğü verilmiştir.

Kabul edenler 106 – Etmeyenler 0 – Çekimsiz olanlar 0.”

Louis de Mas Latrie, metinde sözü edilen “Rationum Veterum”un, Venedik Cumhuriyeti'nin bir yönetim birimi olan “Razon Vecchie” anlamına geldiğini belirtmiştir; “veterum” ve “vecchie” kelime anlamı itibariyle “yaşlı, eski” demek olduğu için¹⁰⁸⁸, yaşlı ya da kıdemlilerden oluşmuş olabilir. Ne kadar masraflı olursa olsun yerine getirilmesi için oybirliğiyle alınan karar, Fatih'in heykeltıraş ve bronz dökümcü isteğinin Venedik yönetimi tarafından çok ciddiye alınmış olduğunu göstermektedir. Belli ki Venedik yönetimi, yeni barış imzaladığı Fatih ile çatışmaktan kaçınıp, O'nu memnun etmeyi istemiştir. Ancak bazı kaygılarla hareket ettikleri de anlaşılmaktadır çünkü yalnızca bir heykeltıraşın bulunmasından söz edilip, dökümcü konusunda bir karar açıklanmamıştır. Bu bulgu, Antonia Gatward Cevizli'nin daha önce söz edilen makalesindeki görüşü desteklemektedir: Fatih, askeri nedenlerle döküm ustası istemiş olabilir.¹⁰⁸⁹ Venedik yönetimi bu kaygıyla usta bir bronz dökümcü göndermek istemeyip, Fatih'in bu isteğini göz ardı etmiş olabilir.

¹⁰⁸⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 15, s.110; (1073) MAS LATRIE, 207.

¹⁰⁸⁸ <http://www.archives.nd.edu/cgi-bin/wordz.pl?keyword=veterum;>

<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/italian-english/vecchio>

¹⁰⁸⁹ Bkz (704) CEVİZLİ.

Belki de Venedik'in döküm ustası göndermekteki isteksizliğinin Fatih tarafından cezalandırılacağı korkusu, Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gönderilmesi kararına yol açmış olabilir; bir özür ya da telafi ödülü gibi...

2) Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili ikinci belge:

Gentile'yi Konstantiniyye ile ilişkilendiren ikinci belge, Venedik yönetiminin 28 Ağustos 1479 tarihli kararı olup; Gentile'nin Constantinopolis'e gönderilmesinden ötürü, Büyük Konsey Salonu'nun yenilenmesinin Giovanni Bellini'ye devredildiğini açıklamaktadır. Metin, Jürg Meyer Zur Capellen'in açıklamalarına göre, Venedik Devlet Arşivi'nde "Deliberazioni Maggior Consiglio, Vol. Regina 1455-79, fol. 192" şeklinde kayıtlıdır.¹⁰⁹⁰ Latince orijinali ile İngilizce çevirisi EK 3'de; Türkçe çevirisi aşağıdadır.

"1479, 28 Ağustos

Konsey Üyeleri

*Ser Franciscus Dandolo, Ser Joannes Contareno, Ser Petrus Memo
Ser Joannes Capello, Ser Marcus Venerum*

Senatonun Toplanma Salonu'ndaki figürleri ve resimleri restore eden sadık yurttaşımız ressam Gentilis Bellinus Constantinopolis'e emirlerimiz üzerine ve ülkenin hizmetinde gideceği için ve bu Salon, kentimizin dekore edilmiş odaları içinde en önemli olanlardan biri olduğu için, restorasyon işinin devam etmesi gereklidir. Bu nedenle bu Senato'nun otoritesi altında sadık yurttaşımız fevkalade ressam Johannes Bellinus'un sözü geçen restorasyon ve renovasyonu devralması, ne zaman ve nerede gerekirse restore ve renove etmeye hazır olması ve Provisores Salis^[1091] tarafından masrafları bize ait olmak üzere bu iş için gereken boyalar ve diğer malzemelerin sağlanması kararlaştırılmıştır. Her çalışanın ödülünü hak ettiği doğrudur. Bu nedenle bu vesileyle hükmediyoruz ki için işinin ödülü olarak ilk boşalan Sansaria^[1092] kendisine ömür boyu bu Senato'nun otoritesiyle verilsin. Daha önce yukarıda bahsedilen Gentili için olduğu gibi: ve Senato buna karşysa sadece bu mesele için olmak üzere [kararları] askıya alınacaktır. Yukarıda bahsedilen Gentili kendi Sansaria'sında kalacaktır ve Venedik'e dönünce sözü edilen işi sürdürmekle yükümlü olacaktır.

Kabul edenler 330 – Etmeyenler 11 – Çekimser olanlar 4"

¹⁰⁹⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 16, s. 110.

^[1091] "Provisores Salis": Venedik kentinin Tuz tedarikçileri, Bkz (708) THUASNE, 14.

^[1092] "Sansaria": Komisyoncu pozisyonu.

Bkz: J. BURCKHARDT, *Italian Renaissance Painting According to Genres*, 168.

İkinci belgede Gentile Bellini'nin Venedik yönetimi tarafından görevlendirilmesinden bahsedilmesi, Konstantiniyye'ye Fatih'i memnun etmek üzere gönderilmek istendiğine tanıklık etmektedir. Bu durum, Gentile'ye kent yöneticilerinin verdiği değer göstergesi sayılabilir. Ancak, metinden Giovanni'ye daha çok değer verdiklerini anlamak da zor değildir çünkü her ikisi de "fidelis civis noster" ("bizim sadık yurttaşımız") diye anılsa da; Gentile için sadece "pictor" ("ressam") denilirken; Giovanni için kullanılan "pictor egregius" tanımı, "seçkin" ya da "olağanüstü" bir ressam kabul edildiğini göstermektedir. Bu durum, Giorgio Vasari'nin Doge Sarayı'ndaki Büyük Konsey Salonu'ndaki eserleri onarma ve yenileme işinin, kentin soyluları tarafından Giovanni Bellini'ye verilmek istendiği şeklindeki iddiası^{1093*} ile; bizim daha önce gündeme getirdiğimiz, ne takdir edilirse ona razı olarak çalışmayı teklif ettiği için Gentile Bellini'ye verilmiş olabileceği şeklindeki düşüncemizi hatırlatmaktadır. Belki de kent yönetimi, bu esnada bir tercihle iki hedefine birden yaklaşmıştır: Bronz dökümü ustasını göndermemesinden kaynaklanabilecek kızgınlığını bertaraf edebilmek için kentin saygın bir ressamını gönderirken; gönderdiğinden daha da değerli saydığı bir diğer ressamı kendi hizmeti için görevlendirmiştir. İki Bellini'nin daha önce aynı işte çalışmaması ve ancak Gentile'nin gönderilmesiyle Giovanni'ye görev verilebilmesi, ikisi arasındaki 'kardeşçe sevgi' görüntüsünün gerçekleri yansıtmadığını düşündüren bir diğer bulgudur. İki sanatçının aynı belgede farklı şekilde tanımlanması; birine sadece "ressam" denilirken ötekini övülmesi; Giorgio Vasari'nin Venedik yönetiminin "kentlerini bu kadar büyük bir adamdan yoksun bırakmak istememeleri"nin Giovanni yerine Gentile'yi gönderme kararlarında rol oynadığını yazmasını^{1093**} haklı kılmaktadır. Fatih'in ressam istediğine dair bir kayıt yokken, Venedik yönetiminin Gentile Bellini'yi Konstantiniyye'ye göndermek istemesi, usta bir bronz dökümcü göndermek istememesinden kaynaklanabilecek kızgınlığı bertaraf etmek arzusundan da kaynaklanmış olabilir.

¹⁰⁹³ Bkz (67) VASARI, Vol. 1; *: 489, **: 493.

Venedik yönetiminin sonunda bir bronz dökümü ustasını ya da hiç değilse yardımcılarını da Konstantiniyye'ye gönderme kararı almış olabileceğini düşündüren ve Gentile'nin gönderilmesiyle de ilişkili olan iki belge daha vardır ve aşağıda sunulmuştur.

3) Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili üçüncü belge:

Venedik yönetimi; 3 Eylül 1479'da Roma kadırgaları kaptanının Gentile'yi, iki asistanını ve "Bartolomeo" adlı maden dökümcüsünün iki asistanını, adı geçenlerden hiç bir talepte bulunmadan Konstantiniyye'ye götürmesini ve dönüşünde masraflarının Senato tarafından karşılanmasını kararlaştırmıştır. Konuyla ilgili belge, Jürg Meyer Zur Capellen'e göre, Venedik Devlet Arşivi'nde "Collegio, Reg. Notario 1474-1481, fol. 106" olarak kayıtlıdır.¹⁰⁹⁴ Julian Raby, belgenin Venedik'te "ASV Notatorio del Collegio Reg 12 (1474-81) fol 107r doc 441" olarak kayıtlı olduğunu belirtmiştir.¹⁰⁹⁵

Belgenin Latince orijinali ile İngilizce çevirisi EK 4'de; Türkçe çevirisi aşağıdadır. Metni şöyledir:

"Aşağıda yazılı konsey üyeleri, Roma kadırgaları kaptanının, emirlerimiz üzerine resim yapmak ya da belirli bir görevi yerine getirmek üzere Türklerin şanlı sultanına gideceği için, bilge Venedikli ressamımız Gentilem Bellinum'u, iki partneri veya hizmetkari ile birlikte, gemisine kabul etmesi gerektiğini kararlaştırdılar ve belirlidiler; bu geçiş için kendisine veya partnerlerine hiçbir masraf çıkarılmamalıdır. Kaptan onların ihtiyaçları için ödeme yapacaktır. Geri geldiğinde, Senato tarafından bu masrafları karşılanacaktır, namuslu şekilde.

Ser Franciscum Dandolo, Ser Petrus Memo, Ser Joannes Capello, Ser Marcus Lauredano, Ser Joannes Contareno, Konsey üyeleri

Ayrıca, yukarıda sözü geçen Konsey üyeleri adı geçen kaptanın maden dökümcüsü Usta Bartolomei'nin iki partnerini almasını ve geçiş için hiç bir şey istememesini ancak ihtiyaçlarını sağlamasını kararlaştırdılar. Bu masrafları kadırgalar geri geldiğinde Senato tarafından karşılanacaktır."

¹⁰⁹⁴ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 17, s. 110-111.

¹⁰⁹⁵ Bkz (428) RABY, 321-326, 459; (1073) MAS LATRIE, 208.

Julian Raby; Louis de Mas Latrie ve Emil Jacobs'a atıfla, sözü edilen kaptanın Melchior Trevisano olduğunu; "Bartolomeo"nun ise Padova'lı "Bartolommeo Bellano" olup, 7 Eylül 1479'da Konstantiniyye'ye gitmeden vasiyetini yazdırdığını belirtmiştir. Franz Babinger, adını "Bartolomeo Vellan" şeklinde yazdığı sanatçının Donatello'nun öğrencisi olduğunu ve 1492'de öldüğünü bildirmiştir. Vasiyetinden sonra, ne Bellano'yu; ne de kendisi veya Bellini'nin asistanlarını Konstantiniyye ile ilişkilendiren başka bir kayıt yoktur. Raby aksini savunmak istemişse de, Bellano'nun Osmanlı ülkesinde en az altı ay kaldığı iddiasını destekleyen bir veri sunmamıştır. Nitekim Babinger, Bellano'nun Konstantiniyye'ye hiç gitmediği kanısına varmıştır.¹⁰⁹⁶ Gentile ve yardımcılarının masrafları Venedik tarafından ödenmek üzere Konstantiniyye'ye gönderilmeleri kararının altında ek olarak, Bartolomeo'nun yardımcılarının aynı şartla gönderilmesi kararının yer alması, Fatih'in dökümcü isteğinin sonradan çözümlenmeye çalışıldığını düşündürmektedir. Venedik; öncelikle Gentile ve yardımcılarını göndererek, Fatih'i memnun etmek istemiş; bronz ustası isteğini ise askeri amaçla kullanılabilir bilgi ve teknoloji transferini önleyebilmek için çıraklar göndererek bertaraf etmek istemiş olabilir. Yine de Bellano'nun da gönderilmesi düşünülmüş olmalıdır ki vasiyetinde Konstantiniyye'ye gideceğinden söz etmiştir. Vasiyetinin zamanlaması ise, Konstantiniyye'ye gitmenin ve/veya Fatih'in emrine girmenin, dönemin İtalyan sanatçıları için çok korkutucu olduğunu; ülkelerinden uzakta ölüp, geri dönememekten endişe ettiklerini düşündürmektedir. Üstelik sadece yakın zamana kadar düşman saydıkları Osmanlılardan değil, Hristiyan devletlerden de korkmuş olabilirler. Ne de olsa 1460'larda Sigismondo Pandolpho Malatesta'nın Fatih'e göndermek istediği Matteo de' Pasti'nin üstelik de Venedikliler (!) tarafından casusluk suçlamasıyla yargılandığını ve idamdan kıl payı kurtulduğunu duymamış olmaları pek mümkün değildir.¹⁰⁹⁷ Bellano Venedik'e düşman Hristiyan ülkelerin suçlama ve yaptırımlarından da korkmuş olabilir. Aynı korkuların, Gentile'yi de etkilemiş olabileceğini düşünmemek için neden yoktur...

¹⁰⁹⁶ Bkz (428) 42-44, 324, 410 dipnot 112-120; 460 dipnot 21; (1) BABINGER, 378.

¹⁰⁹⁷ Bkz (708) THUASNE, 11; (428) RABY, 7-15.

4) Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili dördüncü belge:

Gentile'yi Konstantiniyye ile ilişkilendirebilecek iki kayıt daha olup, ilki yine Venedik yönetimine ait bir karardır. Raby, "ASV Senato Mar Reg 11 fol 69v" şeklinde kayıtlı belgede, Venedik yönetiminin 7 Nisan 1480'de Kaptan Trevisano'ya Bellini'yi götürürken oluşan harcamaları için ödeme yapılması kararının yer aldığını bildirmiştir. Bu belgenin tam metni, Louis Thuasne ve Jürg Meyer Zur Capellen tarafından yayınlamıştır.¹⁰⁹⁸ Belgenin Latince orijinali ile İngilizce çevirisi Ek 5'de; Türkçe çevirisi aşağıdadır.

"7 Nisan 1480.

Asilzade Melchior Trevisano, bizzat kendisinin Muhterem Korfu Başpiskoposuna, sözü geçen Başpiskoposun sağladığı tahıl için, asilzade, asker ve Venedik Deniz Kuvvetleri komutanı Antonio Lauredano'nun emirleri üzerine, Deniz Kuvvetler Komutanlığı'nın belgelerinde kayıtlı olduğu üzere ödediği beş yüz ducat için Senatamızın alacaklısıdır. Aynı kişi bu kentten Konstantinopolis'e giden bir kadırgada ressam Gentilli Bellino ve Senatamızın Türklerin şanlı Sultanı'na gönderdiği diğer kişiler için sağladığı gıda için 62 ducat alacaklıdır. Ve yukarıda bahsedilen asilzadeye bu kalemlerin parasını ödemek münasip olduğu için, bu vesileyle sözü edilen asilzade Melchior Trevisano Senatamızın kamu hesaplarından derhal 112 ducat miktarı ödenmelidir, üç aylık askı süresine rağmen.

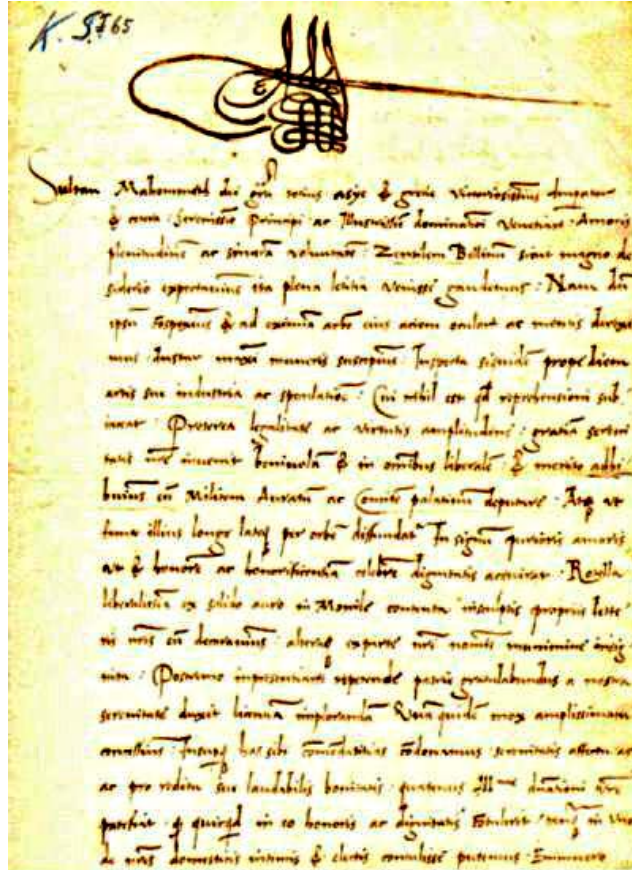
Kabul edenler 123 – Etmeyenler 0 – Çekimsen olanlar 1."

Bu belgede sadece Gentile ve yardımcılarının Konstantiniyye'ye giden bir kadırgadaki yolculuklarının neden olduğu masraftan söz edilmiştir. Dönüşlerine ve dönüş masraflarına ait benzer bir belge yoktur. Çok debdebeli bir şekilde Venedik'e döndüğü aşağıda anlatılacak olan Gentile'nin dönüşüne dair resmi bir Venedik kaydının olmaması ilginçtir. Gentile ve yardımcılarının, eğer gerçekten Konstantiniyye'ye gitmişlerse, ne zaman vardıkları ya da ne kadar kaldıkları bilinmemektedir. Konstantiniyye'de bulunduğunu kesin olarak kanıtlayan bir veri olmayıp; daha sonra açıklanacağı üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaptığı iddia edilen eserlerinin pek çoğu artık kendisine atfedilmemektedir.

¹⁰⁹⁸ Bkz (428) RABY, 327; (708) THUASNE, 16, 66 (987) MEYER ZUR CAPELLEN, 111.

5) Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili beşinci belge:

Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye geldiğine dair kanıt olarak gösterilmek istenen en tartışmalı belge ise, Fatih tarafından kendisi için yazıldığı iddia edilen 15 Ocak 1481 tarihli lütuf mektubudur. Bu mektup da ilk kez çalışmamız sırasında tam metin olarak İngilizce ve Türkçe'ye çevrilerek sunulmuş bulunmaktadır. Mektubun orijinali kaybolmuş olup; Franz Babinger'in bildirdiğine göre, 15. yüzyıla ait sanılan bir kopyası Innsbruck Hükümet Arşivi'nde "Kunstsachen 1, 65" olarak kayıtlıdır.¹⁰⁹⁹ (Şekil 2.240) Latince orijinali ve İngilizce çevirisi EK 6'da; Türkçe çevirisi aşağıdadır.



Şekil 2.240. Gentile Bellini için Fatih tarafından yazıldığı iddia edilen lütuf mektubunun kopyasının kısmi görünümü¹¹⁰⁰

(mektubun devamına ait görüntü bulunamamıştır; metnin tamamı için Ek 6'ya bakınız)
Franz Babinger'in bildirdiğine göre 32 x (2 x 21.5) cm boyutlarda ve 15. yüzyıl son çeyreğine ait Venedik yapımı kağıt üzerine; "Kunstsachen 1, 65" olarak kayıtlı; Landesarchiv, Innsbruck

¹⁰⁹⁹ Franz BABINGER, "Ein vorgeblicher Gnadenbrief Mehmeds II. für Gentile Bellini"

¹¹⁰⁰ <http://nauplion.net/M2-MEHMED-EIFatih-2.html>

(TUĞRA)

Sultan Mehmed, Allah'ın İnayeti ile Asya'nın tamamı, Yunanistan ve diğer toprakların pek muzaffer İmparatoru, Pek Yüce Prensi ve Venedik'in Şanlı Meclisini, büyük takdir, dostluk ve samimi iyi niyetine dair teminat vererek selamlamak ister.

Zentilem Bellinum'un gelişini pek hararetli bir heyecanla bekliyorduk ve gelişini aynı ölçüde sevinçle kutladık.

Hakikaten sadece şahsını kendi gözlerimizle görerek ve her iki göz bebeğimizi ve bizzat aklımızı onun olağanüstü sanatsal kabiliyetine odaklayarak, bize pek kerim bir armağan hediye edilmiş gibi hissettik.

Böylece, daha çok yakında, her ikisi de her türlü sitemin ötesinde olan sanatını ve çalışkan tabiatını yakından inceleyerek, ve dahası, sadakati, sükuneti, her konudaki cana yakınlığı ve erdeminin büyüklüğü ile, bizim cömertlik ve dostluğumuzu kazandı; bu nedenle liyakatini dikkate alarak kendisini Altın Şövalye ve Saray Refakatçisi ilan etmeye karar verdik.

Bundan dolayı, ünü dünyanın her köşesine kadar yayılabilsin diye ve bu asil ünvanın onurunu kazanabilsin ve asaletini kutlayabilsin diye, ona olan saf sevgimizin bir nişanesi olarak onu pek ince işlenmiş som altından bir madalyon kolye ile donattık; madalyonun ön tarafında kendi sözlerimiz kayıtlı iken arkası mührümüz ve adımızı taşıyor.

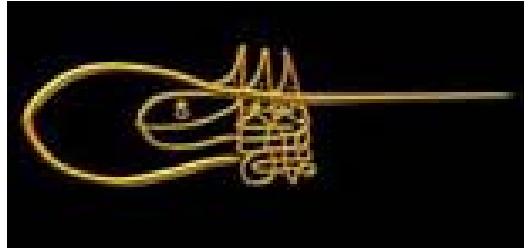
Son olarak, mevcut koşullarda, tebrik edileceği muhakkak olan baba evine dönmeye hazırlanırken, dostluk ve merhametimi istemek için izin aldı, ve bunu hemen ve sınırsız olarak kendisine bağışladık; böylece, bu mektup, bizim azami dostluk ve iyi niyetimizin onun takdire değer cömertliğinin (tüm azametiyle sizin Pek Şanlı Efendinize ifşa olsun) adil bir karşılığının olması umudu ile, bizim onun kişi olarak hakkındaki tavsiye sözümüzü iletmek için görev görsün; bütün bunlar onur ve haysiyetine daha da katkıda bulundu, o kadar ki, onu seçkin ve en samimi yakınlarımızın çemberine dahil etmeye karar verdik.

Hakikaten, yabancılara kadar sunduğunuz nezaket ve asaletiniz onu Pek Seçkin Hükmünüzün gölgesi altında şan ve onuru tatmanın ayrıcalığı ile ödüllendirilmiş en yakın bir vatandaş olarak görmenizi sağlasın.

Constantinopolis'te Efendimizin Byzantium'daki tahtında Ocak'ın 15. gününde Tanrının 1481. yılında yazıldı.¹¹⁰¹

¹¹⁰¹ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 21, s. 111; (1099) BABINGER, 88.
Latince'den İngilizce'ye çeviren: Martha Maria Chmielowiec, MA
İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe

Bu mektup; ilk kez Franz Babinger tarafından 1961 tarihli "Ein vorgeblicher Gnadenbrief Mehmeds II. für Gentile Bellini" ("Gentile Bellini için II. Mehmet'in Sözde Lütuf Mektubu") başlıklı makalede, yazıldığı iddia edilen tarihten 480 yıl sonra ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Babinger mektup metnini muhtemelen ilk olarak Emil Jacobs'un 1927 tarihli "Die Mehemed-Medaille des Bertoldo" ("Bertoldo'nun Mehmet Madalyası") başlıklı makalesinde yayınladığını bildirmiş ancak şüphe belirtmemesini eleştirmiştir.¹¹⁰² Gerçekten de Jacobs, Bertoldo di Giovanni'nin Fatih madalyonunun, Gentile Bellini'nin madalyonu örnek alınarak yapıldığından şüphe duymadığı gibi; filigranına göre kopyasının 1491 Venedik yapımı bir kağıda yazılı olduğunu belirttiği mektubun orijinalinin de Fatih'e ait olduğundan şüphe etmemiş ve Giorgio Vasari tarafından sözü edilen mektup olduğunu açıklamıştır.¹¹⁰³ Babinger ise mektubun sahte olduğu kanısına varmıştır. Önce baştaki tuğranın yanlış oluşuna dikkat çekmiştir.¹¹⁰⁴ Gerçekten de tuğra, Arapça yazı karakterlerini bilmeyen birinin hatalı işi gibi görünmektedir. (Şekil 2.241)



Şekil 2.241. Fatih Sultan Mehmet tuğraları

Üstte: Türk Tarih Kurumu'na göre Fatih Sultan Mehmet'in tuğrası¹¹⁰⁵

Altta: Bellini'ye Fatih tarafından verildiği iddia lütuf mektubundaki hatalı tuğra çizimi¹¹⁰⁶

¹¹⁰² Bkz (1099) BABINGER, 87.

¹¹⁰³ Bkz (896) JACOBS, özellikle 8.

¹¹⁰⁴ Bkz (1099) BABINGER, 89.

¹¹⁰⁵ <http://www.ttk.gov.tr/index.php?Page=Sayfa&No=221>;

¹¹⁰⁶ <http://nauplion.net/M2-MEHMED-EIFatih-2.html>

Julian Raby, Babinger'in bu eleştirisine karşılık Osmanlı formlarını tanımayan Avrupalı bir katibin hatalı kopyasının, orijinalinin sahte olduğuna kanıt oluşturmayacağını öne sürmüştür. Ancak Babinger'in kendisi de güç çizgilerin kopyalanmasıyla ilgili hata olasılığı üzerinde durmuş fakat kopyalayanın gördüğünü aynen tekrarlamak isteyeceğinden hareketle tuğradaki duraksamaların orijinalinde de olması gerektiğini düşünmüştür.

Babinger'in ikinci tespiti, mektubun Latince yazılması olmuş; İtalya'ya gönderilen metinlerde Latince'nin ancak girişteki selam kısmında kullanıldığını ve sonra İtalyanca ile devam edildiğini vurgulayarak, mektubun bir benzerinin olmadığına dikkat çekmiştir. Julian Raby ise, Truhelka, Menage ve Bombacı'ya atıfta bulunarak, Osmanlı sarayında Latince bilen katipler olduğunu savunmuştur. Oysa ki Babinger, sarayda Latince bilenlerin varlığından şüphe etmemiş ve hatta mektubun, tam da mektubun yazıldığı iddia edilen sıralarda sınırlar ve mahkumların serbest bırakılması konularını müzakere etmek için Konstantiniyye'de bulunan Venedikli Dukalık Sekreteri Giovanni Dario'nun 'eseri' olabileceğini gündeme getirmiştir. Bu olasılık çok ilginç ve üzerinde durulmaya değerdir; çünkü Julian Raby'nin tespitlerine göre Fatih'in "Cavalier" ("Kavalye" ya da "Şövalye") ünvanı verdiği iddia edilmiş olan üç kişiden biri, Giovanni Dario'nun kendisidir! Diğer ikisi ise Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Gentile Bellini olup; üçü de aynı sıralarda (1480-1481) Konstantiniyye'de bulunmuş ya da öyle iddia edilmiştir.¹¹⁰⁷ Konstantiniyye'de olması en kesin görünen kişi Giovanni Dario olup, daha önce Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddiasıyla ilişkili ilk belge olarak sunulan, Venedik yönetiminin 13 Ağustos 1479 tarihli kararında da "sadık sekreterimiz" olarak söz edilmiştir.¹¹⁰⁸ Söz konusu belgede, Fatih'in heykeltıraş ve döküm ustası isteğini doğruladığı bildirilen Venedik Sekreteri Giovanni Dario'nun, Gentile'nin sadece Fatih tarafından verildiği iddia edilen lütuf mektubunun değil; 'Fatih'in ressamı' olması efsanesinin de 'yazar'ı olmuş olması mümkündür.

¹¹⁰⁷ Bkz (428) RABY, 111-113, 433 dipnot 129, 133; (1099) BABINGER, 89-90.

¹¹⁰⁸ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 15, s. 110.

Giovanni Dario'nun; Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Gentile Bellini'yi, Fatih tarafından ünvan verilmiş gibi göstermiş olabileceğini düşündüren en önemli işaret, kendisinin de aynı şekilde onurlandırılmış olduğu iddiasıdır. Raby; Costanzo'nun Fatih tarafından "Cavalier" yapıldığı iddiası için daha önce söz edilen Adolpho Venturi'nin "Costanzo Medagliste e Pittore" ("Madalyoncu ve Ressam Costanzo") başlıklı 1891 tarihli makalesini; Giovanni Dario ile ilgili aynı iddia için ise Giovanni Soranzo'nun edite ederek 1915'de yayınladığı "Cronaca di anonimo veronese" ("Anonim Veronalının Günlükleri") başlıklı kitabı kaynak göstermiştir.

Raby, {Costanzo, Dario ve Bellini'nin hepsi sahtekarlıkla suçlanmayacaksa, onların "şövalyelikler"i ya özel olarak Avrupalı hak sahipleri için yaratılan, 19. yüzyıl ortalarındaki Ay Yıldız Nişanı gibi bir Osmanlı ödülünü ya da bir Osmanlı ünvanının yetersiz ya da başka şekilde bir tercümesini temsil ediyor olmalıdır} demiştir.¹¹⁰⁹ Ancak, "Şövalye" yapıldığı iddia edilen üç kişinin de aynı sıralarda Konstantiniyye'de bulunmasının ya da belki (ve özellikle de Gentile'nin durumunda) bulunduğunu iddia etmesinin tesadüfle açıklanması zordur. Üçünden birinin, Dario'nun Venedik nezdinde saygın bir resmi görevli olması, yazdığı veya yazdırdığı belgelerin kuşkudan uzak kalmasını sağlamış olabilir. Eğer Giovanni Dario, kendisinin yanı sıra Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Gentile Bellini'yi de Fatih tarafından "Şövalye" olarak onurlandırılmış olarak göstermişse, her biri kendini koruyabilmek için bu yalanı sürdürmüş olabilir.

Costanzo da Ferrara (di Moysis), daha önce de tartışıldığı gibi, Fatih'in ressamı olma iddiasındaki Batılı sanatçılar içinde Konstantiniyye'ye bizzat gelmiş olması en muhtemel görünendir. Çalışmamızda gözden geçirilen Topkapı sarayındaki varaklı Fatih minyatürleri (Bkz Şekil 2.226 ve 2.228) Costanzo'nun madalyonuna olan inkar edilemez benzerlikleriyle sanatçının gerçekten Fatih'i görerek madalyonunu yapmış olabileceğini düşündürmektedir.

¹¹⁰⁹ Bkz (428) RABY, 113, 422 dipnot 133.

Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gidişine gelince; bu konuda yukarıda sunulan, Venedik yönetiminin Gentile'nin işinin Giovanni Bellini'ye devredilmesine, bedava seyahat etmesinin sağlanmasına ve daha sonra seyahat masraflarının ödenmesine dair aldığı kararlar dışında kesin belge yoktur.¹¹¹⁰ Konstantiniyye'ye vardığına dair kanıt olmadığı gibi; kesin olarak Konstantiniyye'de yaptığı kanıtlanmış eseri de yoktur. Maria Andaloro ve Julian Raby daha önce Gentile Bellini'ye atfedilen pek çok resmi tartışmaya açmıştır. Raby, halen Londra'da British Museum, Paris'te Louvre ve Frankfurt'ta Städelsches Institut'da bulunan toplam yedi adet "Doğulu" figür desenlerinin, Gentile'ye ait olduğuna dair inandırıcı kanıt olmadığını açıklamış^{1111*}; Boston Isabella Stewart Gardner Müzesi'ndeki "Oturan Katip" minyatürünün Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Washington Freer Müzesi'ndeki kopyasının ise Sinan Bey'in eseri olmalarının çok daha muhtemel olduğunu bildirmiştir.^{1111**} Raby, sonra adeta Gentile'ye acıyarak, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde "F. 1422 fol. 17" olarak kayıtlı "Meryem Ana ve İsa" minyatürünün Gentile'nin eseri olabileceğini savunmuştur.^{1111***} Ama sözü edilen son minyatür imzasız ve tarihsiz olup, Gentile'ye ait olduğu gösterilmemiştir. Öyle olsa bile, Gentile'nin Konstantiniyye'ye geldiğini kanıtlamaz çünkü İtalyan sanat eserlerinin Rönesans'tan beri Osmanlı ülkesine çeşitli yollarla geldiği bilinmektedir. Üstelik Raby, son minyatürün bulunduğu albümün Şah Tahmasp için Şah Kulu Halife tarafından hazırlanıp, 1576'da III. Murat'a hediye olarak gelmiş olabileceğini açıklamıştır^{1111****} ve eğer öyleyse Gentile'nin eseri olması daha da güç görünmektedir.

Gentile Konstantiniyye'ye gitmemişse bile, bir süre Venedik'ten ayrıldığı kesin görünmektedir. O sırada nerede olduğu ve ne yaptığı belli olmayıp, bu konudaki düşüncelerimiz daha sonra sunulacaktır. Ancak, Costanzo da Ferrara (di Moysis)'den çok daha abartılı hikayeler, ünvanlar, hediyeler ve bir de lütuf mektubuyla Venedik'e dönmesi, Konstantiniyye'ye gittiğini ispatlamaya çok daha fazla ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

¹¹¹⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 16-18, 110-111.

¹¹¹¹ Bkz (428) RABY; *: 70-73; **: 65, 74, 135-136 ***: IV, 100-104; ****: 105.

Babinger, Fatih'in Gentile'ye verdiği iddia edilen mektubun tarihinin Venedik sistemine uygun olmamasından hareketle, yazarının bir Cenovalı olabileceğini de düşünmüştür. Babinger, o sırada geçerli olan Venedik takvimine göre yeni yıl 1 Mart'ta başladığı için, mektubun yazıldığı iddia edilen 15 Ocak tarihinin 1481 değil, 1480 yılına at olması gerektiğine dikkat çekmiştir.¹¹¹² Emil Jacobs da, Babinger'den farklı olarak mektubun sahte olmasından kuşkulansa da, yazan katibin bir Ligurialı olabileceğini düşünmüştür¹¹¹³ ve Liguria, İtalya'nın Cenova'yı kapsayan bölgesidir.

Babinger'in Gentile'ye Fatih tarafından verildiği iddia edilen lütuf mektubuyla ilgili diğer saptamaları içerikle ilgili olup; Osmanlı sarayının uygulamalarını, özellikle de rütbeleri ve adlandırılmalarını iyi bilmeyen bir kişinin işi olduğu kanısına varmasına neden olmuştur. Mektupta Gentile'nin "Miles Auratus" ve "Comes Palatinus" ünvanıyla onurlandırıldığı belirtilmesi üzerinde uzun uzadıya duran Babinger; Osmanlı sarayında "Miles Auratus" anlamında ya da eşdeğeri bir ünvan olmadığını ancak Louis Thuasne'nin Zante ve Kefalonia lordlarına "Bey" denmiş olmasından yola çıkarak bu ünvanın Osmanlıların "Bey" ünvanının karşılığı olduğu şeklindeki iddiasının benimsendiğini söylemiştir. "Miles Auratus", "Altın Şövalye" anlamına gelmekte olup; kendisi dışında bir ailenin güçlenmesine asla izin vermeyen Osmanoğullarının asilzadelik ünvanları vermedikleri bilinmektedir. Babinger, basit halktan ("budun") ayırmak için Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle üst düzeydeki askeri yetkililere ve oğullarına "Bey" dendiğini ancak bu ünvanın daima Müslüman olan ya da Müslümanlığa dönenlere verildiğini belirtmiş; Zante ve Kefalonia lordlarına halk tarafından "Bey" denmiş olmasını yanlış bir kullanım şekli olarak değerlendirmiş ve Müslüman olmadıkları için onlara Padişah tarafından "Bey" ünvanı verilmiş olamayacağını açıklamıştır. Babinger "Miles" kelimesinin "şövalye" anlamında kullanımının daha çok Venedik'e özgü olmasına da dikkat çekmiştir.¹¹¹⁴

¹¹¹² Bkz (1099) BABINGER, 90.

¹¹¹³ Bkz (896) JACOBS, 8.

¹¹¹⁴ Bkz (1099) BABINGER, 92.

Babinger, “comes palatinus” ünvanının da Fatih tarafından verilmiş olamayacağını; “saray kontu”, “saray refakatçisi” ya da “saraylı” anlamına gelen bu ünvana en yakın karşılığın “Müteferrika [üyesi]” olabileceğini ancak yine Müslüman olmadan Gentile’nin Müteferrika kapsamına alınamayacağını belirtmiştir.¹¹¹⁵ Julian Raby, Müslüman olma şartının mutlak olamayacağını ve Fatih’in Bellini’yi saray refakatçisi yapmış olabileceğini düşünmüş; güvenilirliğinin ne kadar kuşkululu olduğu sonra açıklanacak olan Angiolello’ya atıfla, maaşlı saray çalışanlarından oluşan Müteferrika içinde ressamın da olabileceğini öne sürmüştü; ancak 1478’e ait Müteferrika listesinde tek bir ressama dahi yer verilmediğini de kabul etmek zorunda kalmıştır.¹¹¹⁶

Babinger, Gentile Bellini’nin, Fatih’e ait olduğu iddia edilen mektupta sözü edilen “Miles Auratus” ve “Comes Palatinus” ünvanlarına gerçekten sahip olduğunu ancak bunların Fatih değil, İmparator III. Frederick tarafından verildiğini vurgulamıştır.¹¹¹⁷ Julian Raby de Gentile’nin III. Frederick tarafından Şövalye ve Saray Kontu yapıldığını ancak İmparatorun 1469’da İtalya’ya geldiği sırada pek çok kişiye şövalyelik ünvanı dağıtmasından ötürü bunun sanıldığı kadar büyük bir onur olmayabileceklerini bildirmiştir.¹¹¹⁸

Peki Gentile, 1469’da III. Frederick’ten aldığı ünvanları neden 1481’de Fatih’ten almış gibi göstermek istemiş olabilir? Daha da önemlisi, neden bu ünvanları neden 1501’de yine III. Frederick’in verdiğini kayda geçirmiş olabilir? Gerçekten de, Jürg Meyer Zur Capellen’in tam metnini yayınladığı 28 Ağustos 1501 tarihli bir Noter kaydında, Gentile’ye III. Frederick tarafından 13 Şubat 1469’da “eques venetus” ve “comes palatinus” ünvanlarının verildiği belirtilmiştir.¹¹¹⁹ Söz konusu belge, bildiğimiz kadarıyla, ilk defa çalışmamız kapsamında İngilizce ve Türkçe’ye çevrilmiş bulunmaktadır. Latince orijinali ve İngilizce çevirisi EK 7’de; Türkçe çevirisi aşağıda sunulmuştur.

¹¹¹⁵ Bkz (1099) BABINGER, 97-98.

¹¹¹⁶ Bkz (428) RABY, 113-114.

¹¹¹⁷ Bkz (1099) BABINGER, 94-95.

¹¹¹⁸ Bkz (428) RABY, 79.

¹¹¹⁹ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 55, s. 116-117.

“Asil ve onurlu, Venedikli Gentile Belinus, Jacobus’un oğlu ve Şövalye, Comes palatinus... St Geminian mahallesinde oturmakta, Venedik’te 1469 yılının Şubat ayının onüçüncü günü Romalıların imparatorunun bağışladığı resmi yazısından aşikar ayrıcalığı ile...

...Frederick... Romalıların İmparatoru... Ser Johannes Peter’in oğlu Lord Thomas’ı belgeyle Noter yaptı... Venedik’te... söz edilen Lord’un evinde, St Stephen, Murano mahallesinden Ser Ioane Antonio Licinio ve Ioannis ve Ser Alexis’in oğlu St Martin mahallesinden Jerome, ressam, huzurunda... şahitler olarak çağrıldı”

Gentile’nin 1469’da aldığı ünvanlardan bahsedilen noter akdi ilk kez 1894’de Pietro Paoletti tarafından yayınlanmış olup; metindeki kesintiler anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.¹¹²⁰ Ancak akdin hazırlandığı 1501 yılında, Gentile’nin artık ünvanlarını Fatih’ten aldığı iddiasından vazgeçtiği anlaşılmaktadır: Ünvanlarını bahşeden otorite, 1452’de Papa V. Nicholas tarafından “Kutsal Roma İmparatoru” ünvanıyla taç giydirilen III. Frederick (1415-1493)¹¹²¹ olarak gösterilmiştir. III. Frederick çoktan ölmüş olduğu için, geçmişte yaptıklarından söz edildiği açıktır. Alan Chong, Gentile’nin, emrinde hiç çalışmadığı III. Frederick’in İtalya ziyareti sırasında ünvan dağıttığı pek çok kişiden biri olduğunu belirtmiştir. Chong; Venedik yetkilileri Türklere karşı destek vermesini beklerken; III. Frederick’in, ünvan dağıtarak savaştan kaçınmasını mazur göstermek istemiş olabileceğini düşünmüştür. Andrea Mantegna’nın da aynı ünvanları almak istemesinden söz eden Chong; III. Frederick’in istek üzerine ünvan dağıtmış olabileceği yorumunu yapmıştır.¹¹²² Öyle olmuşsa, söz konusu ünvanları liyakat ödülleri olarak düşünmek güçtür ve bedellerinin de olmuş olabileceği de akla gelir. Belki de Gentile ünvan sahibi olmayı çok isteyip, elde etmek için ne gerekiyorsa yapmıştır... Nasıl elde etmiş olursa olsun, ünvanlarıyla böbürlenmeyi ve duruma göre değişen otoritelere atfetmeyi seçtiği anlaşılmaktadır. Bu da, Giorgio Vasari’nin çizdiği “alçakgönüllü Gentile”¹¹²³ ‘portresi’nin, Gentile’nin kendi portre kalıpları kadar gerçeği anlatmaktan uzak bir maske olduğunu düşündürmektedir.

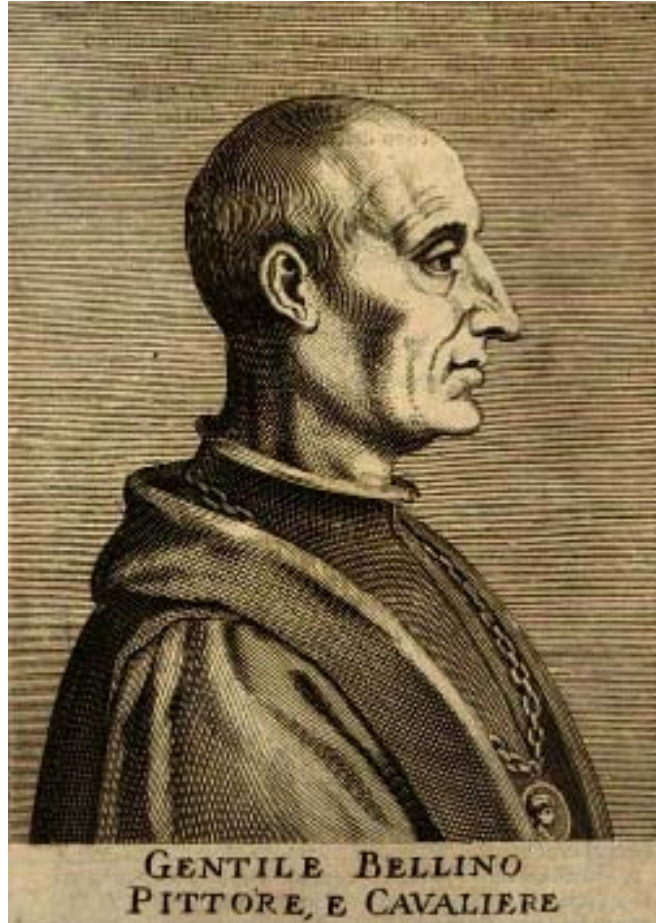
¹¹²⁰ Pietro PAOLETTI, *Raccolta di Documenti Inediti...*, 18.

¹¹²¹ Benjamin CURTIS, *The Habsburgs: The History of a Dynasty*, 36-43.

¹¹²² Bkz (874) CHONG, 114.

¹¹²³ Bkz (67) VASARI, 488.

Babinger'in, Gentile'ye Fatih tarafından verildiği öne sürülen mektubun sahte olduğuna inanmasının son gerekçesi ise, ödül olarak verildiği öne sürülen altın zincir ve ucundaki madalyonun İslam geleneklerinde yerinin olmaması ve tam tersine, tıpkı sözü edilen ünvanlar gibi, Avrupa geleneklerinin bir ögesi olmasıdır. Raby bu eleştiriye yanıt vermemiştir. Ancak Babinger, sadece mektubun değil, madalyonlu zincirin de sahte olduğunu, açıkça söylemeden ima etmiştir: Mektupta bir yüzünde Sultanın yazısı, diğerinde mührü ve adı olmasından söz edildiği halde; Babinger, Gentile'nin Carlo Ridolphi'nin kitabında Fatih imgeli bir madalyonla resmedildiği bir portresinin olmasına dikkat çekmiştir.¹¹²⁴ (Şekil 2.242)



Şekil 2.242. Gentile Bellini'nin (oto?)portresi¹¹²⁵
Baskiresim; Carlo Ridolphi'nin 1648 tarihli "Le Maraviglie dell'arte" kitabından

¹¹²⁴ Bkz (1099) BABINGER, 98-100.

¹¹²⁵ Carlo RIDOLPHI, *Le Maraviglie dell'arte*, 38.

Kuşkusuz Ridolphi'nin kitabında Gentile'nin portresinde izlenen madalyon, sonraki bir sanatçının hayalgücünün sonucu da olabilir. Ama Babinger'in de belirttiği gibi, Gentile, en az iki eserinde, Venedik'teki "Aziz Mark Meydanında Geçit" ve Milano'daki "Aziz Mark'ın İskenderiye'de Vaaz Vermesi" tablolarında kendisini madalyon takılı bir zincirle resmetmiştir.¹¹²⁶ Bunlar, Fatih'in armağanı olduğunu iddia ettiği mücevherlerin tanımına uymaktadır. Ama mektupta som altından olduğu iddia edilen zincirden vasiyetinde hiç söz etmemiştir. Daha da dikkat çekici olan, vasiyetinde kendisini sadece "Şövalye" olarak tanıtmış olmasıdır.¹¹²⁷ Sanki ölüme yaklaşırken artık yalan söylemekten korkarcasına...

Babinger, Gentile'nin lütuf mektubunun bitişindeki "Constantinopolis'te Efendimizin Byzantium'daki tahtında Ocak'ın 15. gününde Tanrının 1481. yılında yazıldı" ifadesini de eleştirmiş ve hiçbir başka belgede böyle bir ifade olmadığını ve Byzantium'dan bahsedilmediğini vurgulamıştır.¹¹²⁸ Julian Raby de bu ifadenin benzerinin olmadığını kabul etmiş ama Fatih'in 10 Temmuz 1480 tarihli bir belgede "Basileus" ünvanını kullanmış olmasının, bu mektupta Byzantium'a yapılan atıfla uyduğunu öne sürmüştür.¹¹²⁹

Gentile'nin Fatih'in takdirinin ifadesi olarak sunduğu mektubun sahte olduğunu düşündüren en önemli özelliği ise, kendisinin son derece abartılı ifadelerle Venedik yönetimine övülmüş olmasıdır. O kadar ki, iki kıta ve denize hükmettiğine inanan bir lider, küçük bir İtalyan kent devletinin - üstelik de kendileri tarafından gönderilme iddiasındaki - bir sanatçısı için adeta iyilik diler gibi gösterilmiştir. Mektuba göre, Fatih; "pek hararetli bir heyecanla" beklediği ve gelişini "sevinçle" kutladığı; "olağanüstü sanatsal kabiliyeti" karşısında "kerim bir armağan hediye edilmiş gibi" hissettiği; "sanatı, çalışkan tabiatı, sadakati, cana yakınlığı, erdeminin büyüklüğü" ve "liyakati" nedeniyle "Altın Şövalye ve Saray Refakatçisi" ilan etmekle de yetinmeyip; cömertlik ve

¹¹²⁶ Bkz (1099) BABINGER, 100.

¹¹²⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 75, s. 120.

¹¹²⁸ Bkz (1099) BABINGER, 91.

¹¹²⁹ Bkz (428) RABY, 112.

dostluğunu bahşederek, “en seçkin ve samimi yakınlarının çemberine dahil” ettiği Bellini’ye duyduğu “saf sevginin nişanesi olarak” “som altından” madalyon kolye vermiş; “ünü dünyanın her köşesine kadar yayılabilsin diye”, ne olduğu açıklanmayan “mevcut koşullarda” “dostluk ve merhametini” istemesi karşısında hemen izin verip, Venedik yönetiminden “şan ve onuru tatmanın ayrıcalığı ile ödüllendirilmiş en yakın bir vatandaş olarak” görmelerini dilemiştir.¹¹³⁰

Tartışılan mektubun hedef kitlesi açıkça başta belirtilmiştir: Venedik Doge’si başta olmak üzere kent yönetimi. Ancak tuhaf olan, mektubun takdir değil, adeta bir takdim mektubu olmasıdır. Sanki Gentile, kendisini tanımayan ya da tanıyıp da takdir etmeyenlere anlatılmış ve değerinin bilinmesi tavsiye edilmiştir! Bir önceki bölümde hayatı özetlenirken, son yıllarında inzivaya çekildiği; Divan toplantılarına katılmadığı gibi, yemeklerini dahi yalnız yaşadığı aktarılan Fatih Sultan Mehmet ile Gentile Bellini’nin mektupta tarif edilen derecede yakın bir bağ kurduğuna inanmak çok zordur. Fatih’in Venedik yönetiminden adeta iyilik dileyen bir mektup yazdırmış olabileceğine inanmak ise neredeyse imkansızdır. Üstelik de Hazreti İsa kastedilerek, “Tanrının 1481. yılında yazıldı” diye biten bir mektubu! Ama belli ki bu mektup yazılmıştır; hem de Gentile’den Venedik lehçesiyle “Zentilem” diye söz edilerek... Sonuçta, “A beau mentir qui veint de loin” (“Uzaklardan gelen çok güzel bir yalan”) saydığı “Lütuf mektubu” için “...gerçekten saraydan geldiyse, ancak Gentile’nin bir yurttaşı onu tasarlayıp yazmış olabilirdi, eğer kendi yazmadıysa” diyen Franz Babinger’e¹¹³¹ katılmamak mümkün değildir.

Böylece, biri büyük ihtimalle sahte olmak üzere, Gentile’yi Konstantiniyye ile ilişkilendiren beş belge gözden geçirilmiştir. Konstantiniyye’ye varıp varmadığı; varmışa ne zaman vardığı; ne kadar kalıp, ne yaptığı ve ne zaman ayrıldığı bilinmemektedir. Lütuf mektubunun kopyasını kimin yazdığı ve nasıl Innsbruck’a vardığı da belli değildir.

¹¹³⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 21, s. 111.

¹¹³¹ Bkz (1099) BABINGER, 91, 98.

Fatih'in Gentile'ye verdiği iddia edilen lütuf mektubunun sahte olması ihtimalinin Babinger'e kadar neredeyse beş yüz yıl tartışılmamış olması çok ilginçtir. Varlığının bilindiği, Gentile hakkındaki yazılardan anlaşılmaktadır. Tarih boyunca en sert eleştirmenlerinin bile Gentile'nin Fatih ile bağlantısını sorgulamaması, 'Fatih'in ressamı' efsanesinin sağladığı dokunulmazlığa işaret etmektedir. Şimdi bu efsanenin gelişim öyküsü incelenecektir.

Fatih Venedik'ten heykeltıraş ve döküm ustası istediği halde, Bellini'nin gönderilmesi; zamanla bir ressam da istediği şeklinde anlaşılıp, aktarılır olmuştur. Nitekim, 1457-1500 arasına dair anılarında Domenico Malipiero, sultanın "portre yapmasını bilen iyi bir ressam" istediğini yazmıştır.¹¹³² Daha önce açıklandığı gibi, Gentile'nin Osmanlı ülkesinde geçirdiği iddia edilen dönemle ilgili olarak aynı yıllar içinde kayıt tutan tek yazar, Malipiero gibi görünmektedir. Diğerleri, ya aynı dönemde yazmamış ya da yaşamamıştır.

Gentile'nin Konstantiniyye'ye gitmesinden söz eden bir diğer yazar, 1452-1523 arasında yaşamış, Venedikli bir hümanist olan Francesco Negro'dur. "De moderanda Venetorum aristocratia" ("Venedik Aristokrasisi'nin Usulleri") adlı eserinde, Gentile ve Giovanni Bellini'yi Venedik gençliğine örnek göstermiştir.¹¹³³ Farklı kaynaklara göre 1493 veya 1498'de tamamladığı eseri,¹¹³⁴ Gentile'nin gittiği sanılan zamandan en az 14 yıl sonraya ait olup; duyduklarını, abartarak aktarmasından ötürü tarihi bir belge değildir. Gentile'nin Fatih tarafından şövalylikle ödüllendirildiğini; Venedik'e "alla Turca" tarzda, altın işlemeli egzotik bir pelerin, sarık, taç ve çizme giymiş ve altın zincir takmış olarak döndüğünü yazmıştır¹¹³⁵ ama ne kadarına tanık olduğu belli değildir. Eserin tamamlandığında Gentile'nin hayatta olması ise önemlidir çünkü Konstantiniyye'ye yaptığı iddia edilen yolculuktan sonra Julian Raby'nin deyişiyile "Venedik mitolojisine girmiştir"¹¹³⁶ Kim bir miti karşısına almak isterdi ki? Üstelik de bir Venedikli olarak?

¹¹³² Bkz (1083) KIM, 166-168.

¹¹³³ Bkz (1022) BROWN, 68.

¹¹³⁴ Bkz (1028) MAZE, 802.

¹¹³⁵ Bkz (3) RODINI, 3.

¹¹³⁶ Bkz (428) RABY, 117.

Gentile'den ve Fatih'in portresini yapmasından söz eden bir sonraki eser, Marin Sanudo'ya aittir. Yazar; Marino Sanuto olarak da adı geçen, 1466-1536 arasında yaşamış Venedikli bir senatördür. "I Diarii" başlıklı, 1496-1533 arasına ait anılarını içeren 58 ciltlik eseriyle ünlüdür. Eseri ancak 1879-1903 arasında basılabilmiş; İngilizce özeti 2008'de yayınlanmıştır.¹¹³⁷

Sanudo, 1 Ağustos 1479'da bir Yahudi sözcünün Venedik'e geldiğini; "Türk Lordu" olarak söz ettiği Fatih'in iyi bir ressam gönderilmesini istediğini; Venedik yönetiminin "mükemmel bir ressam" olan Gentile Bellini'yi gönderdiğini ve masraflarını ödediğini ve 3 Eylül 1479'da Bellini'nin yola çıktığını yazmıştır.¹¹³⁸ Eserine, anlattığı olaydan 17 yıl sonra başlayan Sanudo'nun yazdıklarının da büyük ölçüde duyduklarına dayanmış olacağı açıktır. Nitekim, Venedik meclisinin Trevisano'ya Bellini'yi götürmesi emrini verdiği tarihini, Bellini'nin kentten ayrılış tarihi olarak belirtmiştir ancak iki olayın aynı gün olduğuna dair kanıt yoktur. Daha da ilginç olan; Sanudo'nun, Bellini'nin ölüm notunu düşerken, Fatih'e birkaç kez gönderildiğini belirtmiş olmasıdır. Notu şöyledir:

"23 Şubat 1507 (6:552) Bugün Zentil Belin'in [Gentile Bellini'nin] San Zane Polo kilisesinde gömüldüğünü not ediyorum. Mükemmel bir ressam, şimdiki Türk lordunun, kendisinden şövalyelik ünvanını aldığı babasına birkaç kez gönderildi. O kadar ünlü olduğu için, ondan burada bahsetmek istedim. O --- yaşındaydı. Ardında, İtalya'nın en iyi ressamı olan kardeşi Zuan Belim [Giovanni Bellini] kaldı"¹¹³⁹

Zarif Sanudo, "mükemmel ressam" diye nitelese de, satır aralarından Gentile'nin ölümüne anılarında yer vermesinin asıl nedeninin ünü olduğu ve kardeşini daha yetenekli bulduğu hissedilmektedir! Nitekim Giovanni öldüğünde düşüğü not, tereddütsüz ve derin bir hayranlığın ifadesi olacaktır...

¹¹³⁷ Bkz (1046) LABALME - WHITE, xxv-xxxviii.

¹¹³⁸ Bkz (1022) BROWN, 54.

¹¹³⁹ Bkz (1046), LABALME- WHITE, 456.

Şöyle demiştir Sanudo, Giovanni Bellini'nin ölümünü kaydederken:

“29 Kasım 1516 (23:256) Bu sabah Giovanni Bellini'nin öldüğü duyuldu. Olağanüstü bir ressamdı; --- yaşındaydı ve dünya çapında meşhurdu. Ve yaşlı olmasına rağmen, hala büyük ustalıkla resim yapıyordu. San Zane Polo'da, kardeşi Gentile'nin gömülü olduğu mezara gömüldü, o da [Gentile de] mükemmel bir ressamdı ”¹¹⁴⁰

Marin Sanudo'nun, Gentile ile Giovanni'yi aynı yetenek ve başarı düzeyinde görmediği; önce “İtalya'nın en iyisi” diye övdüğü Giovanni'yi, ölümünden sonra “dünya çapında meşhur” diyerek selamlamasına karşılık; Bellini için hep kısaca “mükemmel” demekle yetinmesinden anlaşılmaktadır. Böylece daha yaşarken bile Gentile'nin, Giovanni'den daha az yetenekli bulunduğu anlaşılmaktadır. Julian Raby de, Giovanni'nin sanat tarihçileri tarafından daha yetenekli ve yenilikçi bulunduğunu; tarzının, Giorgione ve Titian'ın tarzına doğru bir geçişi temsil ettiğini; Giovanni'nin sanatının kişisel, düşünce dolu ve çoğu kez mistik olmasına karşılık, Gentile'ninkinin daha topluma dönük ve belgeleyici nitelikte olduğunu ve Venedik sanatının fikir liderleri olan Aretino, Sansovino ve Titian'ın Giovanni'yi üstün bulduklarını belirtmiştir.¹¹⁴¹ Özellikle Titian'ın görüşü konumuz açısından çok önemlidir; daha önce de açıklandığı üzere, Titian'ın ilk ustası Gentile olmuş; daha sonra Giovanni'nin öğrencisi olduğu için her iki kardeşi de tanımış ve çalışmalarını izlemiştir.¹¹⁴² Titian'ın, Giovanni'yi daha çok beğendiğini Gentile anlamamış olabilir mi?

Gentile'nin Giovanni'yi kıskandığına dair bir kayıt yoktur. Ancak, Crowe-Cavalcaselle ve Raby'nin aktardığına göre; Francesco Sansovino'nun, Palazzo Ducale'deki freskleri onarıırken Gentile'nin haset nedeniyle önceki fresklerin üstünü boyadığını iddia etmesi, başka sanatçıları çok kıskandığını düşündürmektedir. Böyle bir karakter, hep herkesten üstün olmayı istemiş ve yeteneği yetmeyince başka yollara başvurmuş olabilir...

¹¹⁴⁰ Bkz (1046) LABALME – WHITE, 456.

¹¹⁴¹ Bkz (428) RABY, 77-78.

¹¹⁴² Mark HUDSON, **Titian: The Last Days**.

Raby, Andrea Michel Strazzola'nın, Gentile'nin sadece tekniğini beğenmemekle kalmayıp; "arroganti cavalier spiron d'or" ("kibirli, altın mahmuzlu şövalye" anlamında) diye küçümsediğini de yazmıştır.

Ününün zirvesindeyken bile; kardeşi ya da amcası olan Giovanni'den daha az yetenekli görülme, Gentile Bellini için kardeşçe sevgi perdesi ardında sürekli bir kendini kanıtlama mücadelesine yol açmış olabilir. Esasen, Rönesans'ta pek çok sanatçı aile olmuş ancak genelde aynı kuşaktan olanların tarzları arasında bu kadar fark olmadığı gibi; bazen hangi eserin kime ait olduğunu ayırt etmek bile zor olmuştur. Gentile ve Giovanni, yakın akraba sanatçılar için sıra dışı bir örnektir: Gentile daha yaşarken ünlü olmuş; ama Giovanni daima daha yetenekli kabul edilmiştir. Şimdi bile; tek bir tablo nedeniyle dünyanın pek çok yerinde genel toplum düzeyinde daha çok tanınan Gentile'dir; çünkü 'Fatih'in ressamı' kimliği, yetenekli kabul edilmesini sağlayamasa da, ünlü olmasını sağlamıştır. Kısaca, Gentile'yi unutulmaktan kurtaran, Fatih'i resmetmiş ya da öyle sanılması olmuştur...

Gentile'nin Giovanni'den daha az yetenekli görülmesi, sadece onu inceleyen çalışmaların daha ender olmasında da rol oynamıştır. Bazı eserlerinin sonradan zarar görmesi de değerlendirilmesini güçleştirmiştir. Bu nedenle çok ünlü ama aslında iyi tanınmayan bir sanatçıdır. Daha önce özetlendiği gibi; babası Jacobo Bellini, kayınbiraderi Andrea Mantegna ve kardeşi olup olmadığı bilinemese de, uzun süre kardeş gibi birlikte yaşayıp çalıştığı Giovanni ile birlikte; Rönesans'ın önde gelen sanatçı ailelerinden birinin üyesi olduğu ve Konstantiniyye'ye gönderildiği iddia edilen sırada Venedik'in önde gelen ressamlarından biri olarak Doge Sarayı'nın Ana Konseyl Salonu'nun resimlerini onarmakla görevlendirildiği bilinmektedir. III. Frederick İtalya'ya geldiğinde pek çok kişiyi şövalye yaptığı için Gentile'nin şövalye ünvanının fazla önem taşımadığını belirten Raby; Venedik idaresinin, resmi ressamları ve iyi bir portreci olduğu için Konstantiniyye'ye göndermek üzere Bellini'yi seçtiklerini düşünmüştür.¹¹⁴³

¹¹⁴³ Bkz (428) RABY, 77-79.

Julian Raby, Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği düşünölen zamana yakın tarihte yazan Malipiero ve Sanudo'nun Venedik'ten ad verilmeksizin bir ressam istendiğini ifade etmelerine karşılık; sonraki kaynakların, örneğin "Cronaca Veneta"nın adsız yazarı ile biyografi yazarları Borgini, Vasari ve Ridolfi'nin Fatih'in özellikle Gentile'yi istediğini öne sürmelerine dikkat çekmiş; ancak anlattıklarını çok geçerli görmemiştir. Raby, yine de sözel olarak özellikle Gentile için istek yapılmış olabileceğini söylese de¹¹⁴⁴; zaman içinde yapılan eklemelerle Bellini'nin 'Fatih'in ressamı' olduğu efsanesinin gerçekten iyice uzaklaşmış olması daha muhtemel görünmektedir.

Gentile'nin Fatih'in yanına gitmiş olabileceği tarihi izleyen iki yüzyıl içinde, aynı konudan bahseden başlıca yazarlar Giorgio Vasari, Francesco Sansovino ve Carlo Ridolphi'dir. Raby, Vasari'nin Giovanni'nin Gentile'den daha büyük olduğunu ve Türkler onunla ilgilendiği halde, ileri yaşı ve işleri dolayısıyla kardeşi Gentile'nin gönderildiğini yazmasını "hata" olarak yorumlamıştır. Vasari'nin de, iddia edilen seyahatten 80 yıl kadar sonra yazdığı¹¹⁴⁵ düşünöldüğünde, bazı hatalar yapmış olabileceğine inanılabilir. Ama hata yapmış olmayabilir de... Çünkü daha önce de vurgulandığı üzere, Giovanni'nin gerçekten de Gentile'den daha yaşlı ve kardeşi de değil, amcası olabileceği öne sürölmüştür.¹¹⁴⁶ Ve Vasari'nin yazdığı gibi, Giovanni'nin feda edilemeyecek kadar iyi görölmüş olması da mümkündür. Nitekim, yukarıda belgeleriyle açıklandığı üzere, Venedik yönetimi daha Gentile'nin yolculuğu için Roma kadırgaları kaptanına bile talimat vermeden, yürötmekte olduğu Doge Sarayı'ndaki Ana Konsey Salonu işini Giovanni'ye verme kararı almıştır; hem de "ressam" Gentile yerine seçtikleri "fevkalade ressam" Giovanni'ye... O halde, Gentile daha 'feda edilebilir' görölmüş olabilir mi gerçekten? Ya da, bir kez daha öne çıkmak ve belki her şeyden çok Giovanni'ye üstönlük sağlamak için, daha önce ücret almadan Doge sarayı işini yapmayı teklif ettiği gibi, bunun için de gönüllü olmuş olabilir mi Gentile?

¹¹⁴⁴ Bkz (428) RABY, 80.

¹¹⁴⁵ Bkz (1007) RUBIN.

¹¹⁴⁶ Bkz (1028) MAZE.

Vasari'nin anlattıkları, daha önce Bellini ile ilgili anlatılanların, bu kez epik boyutlara vardırıılarak tekrarı şeklinde olmuştur. Fatih'in, İslam yasalarına aykırı olmasına rağmen, İtalya'dan bir elçi tarafından armağan olarak götürülen portreleri çok beğenip, kabul ettiğini; eserlerin neden olduğu hayretten ötürü ustasının gönderilmesini istediğini; yaşlı olan Giovanni yerine Gentile'nin Venedik kadırgalarıyla gönderilip, Venedik yönetimi komisyoneri tarafından Mehmet'e takdim edildiğini; çok güzel bir resim yapması üzerine hükümdarın "ölümlü bir insanın içinde doğanın nesnelere bu kadar canlı şekilde temsil edebilecek kadar kutsallık" olabildiğini "mucize" olarak gördüğünü ve kısa süre sonra Gentile'nin Fatih'i gözleyerek yaptığı portrenin de "mucize" kabul edildiğini yazmıştır. Vasari, ayrıca Fatih'in Gentile'den otoportresini yapma cesaretinin olup olmadığını sorduğunu ve "Evet" diyen Gentile'nin birkaç gün geçmeden aynaya bakarak yaptığı portrenin "canlı görünecek kadar benzer" olmasına da çok şaşırarak, sanatçının içinde "kutsal bir ruh" olduğunu düşünmekten kendini alamadığını; Türkler arasında bu sanatın uygulanması yasak olmasaydı, asla gitmesine izin vermeyeceğini; ayrılırken ne isterse vermeyi vaad ettiğini ama Gentile'nin sadece bir tavsiye mektubu istemesi üzerine "mümkün olan en sıcak ifadelerle" bir mektup hazırlandığını; onurlandıran hediyeler, Şövalye payesi, ayrıcalıklar ve "hala Venedik'te mirasçılarının elinde olan", "Türk stilinde yapılmış" ağır bir altın zincirle ödüllendirildiğini; Venedik'e dönüşünde "kardeşi Giovanni ve neredeyse tüm kent tarafından" karşılandığını, "herkesin Mehmet tarafından yeteneklerine verilen ödülleri" kutladığını; Doge ve kent meclisine saygılarını sunmak için gittiğinde çok sıcak karşılandığını ve "kendi arzularına uygun şekilde o İmparatora büyük memnuniyet verdiği için" övülüp, "mektuplarına ne kadar değer verdiklerini görebilmesi için" "ömür boyu yılda 200 altın" ile ödüllendirildiğini ve ondan sonra pek fazla iş yapmadığını yazmıştır.¹¹⁴⁷ Abartılı anlatısının en tuhaf yönlerinden biri, Fatih'in Gentile'nin portresini, kendisinininkinden daha fazla önemsemiş gösterilmiş olmasıdır. Belli ki Vasari öyküye kendisinin ya da o zamana dek başkalarının eklediklerini yansıtmıştır.

¹¹⁴⁷ Bkz (67) VASARI, Vol 1., 493-494.

Vasari'nin iddia ettiği gibi, Gentile'ye Fatih'i memnun ettiği için ödül olarak yılda 200 altın ödenmesine karar verildiğine dair bugüne bulunmuş bir Venedik yönetimi kaydı yoktur. Aksine, Gentile'nin Konstantiniyye'ye gittiği iddia edilen tarihten sonraya ait 1 Temmuz 1480 tarihli kararda; Giovanni'nin Büyük Konsey Salonu için yapacağı iş karşılığında, "Funtici Teuthonicorum" olarak söz edilen depoda açılacak ilk "Sansaria" ("komisyoncu pozisyonu") ile ödüllendirilmesine karar verilmiş ve "kardeşi Gentile gibi ve aynı şekilde" denilerek, daha önce Gentile için de aynı ödülün düşünüldüğü ya da verildiği ima edilmiştir. Aynı belgede, Giovanni'nin sözü edilen pozisyon açılana kadar aylık ödemeler halinde [muhtemelen yılda] seksen ducat alacağına dair bir hüküm de açıklanmış olup¹¹⁴⁸; tespit edebildiğimiz kadarıyla, ilk kez araştırmamızda tam metin olarak İngilizce ve Türkçe'ye çevrilmiştir. Latince orijinali ve İngilizce çevirisi EK 8'de; Türkçe çevirisi aşağıdadır:

"1480. Temmuz'un birinci gününde.

Ana Konsey'de 1479 yılı 29 Ağustos'ta kaydedildiği gibi hüküm verildi: sadık yurttaşımız ve fevkalade ressam Johannes Bellinus Büyük Konsey'in toplandığı Salonumuzu resimlemek ve resimlerini restore etmekle görevlendirildi. Ve erdemi ve işi için, aynı Johannes, Funtici Theotonicorum'daki ilk müsait Sansaria'yı alacaktır, tıpkı sözü geçen resimleri restore etmekle görevlendirilen kardeşi Gentilis gibi ve aynı şekilde. Sözü geçen Johannes'in kendisi ve ailesini besleyebilmek için gerekene sahip olabilmesi için ve berrak bir zihinle resim yapabilmesi uğruna, söylenen Sansaria elde olana kadar, aşağıdaki Konsey Üyesi Lordlar hükmeder ve belirler ki, sözü geçen Johannes'e, iyiliği ve işi için, ve Salis yetkililerinin işini yaptığı yıllar boyunca, işini yapabilmesi için gereken boya ve diğer malzemelerin masraflarına ek olarak, seksen ducat ödenmelidir. Bu para, sözü geçen Johannes, Funtici Teuthonicorum'daki Sansaria'yı alıp maaş ve ödemesiyle ailesinin gıda ve konforunu karşılayıncaya kadar aylık olarak ödenecektir. Bu önlem, Sansaria'yı ele geçirincede geçersiz olacaktır.

Konsey Üyeleri

*Ser Stephanus Malipiero Ser Benedictus de Priolis
Ser Lucas Mauro Ser Hieronimus Diedo
Ser Mapheus Contareno Ser Johannes Trivisano
Bölüm 40, Konsey yeri"*

¹¹⁴⁸ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 19, s. 111.

Giorgio Vasari'nin; Gentile'nin, Fatih'ten tek isteği olup, Venedik'e dönüşünde Doge ve diğer kent önde gelenlerine sunduğundan bahsettiği mektuba gelince; ilk kez çalışmamız sırasında İngilizce ve Türkçe'ye çevrilmiş olarak yukarıda ayrıntılı olarak tartışılmış; saptayabildiğimiz kadarıyla, mektubun sahte olduğunu dile getirmeye ilk cesaret edebilen araştırmacı olan Franz Babinger'in görüşleri¹¹⁴⁹ de dikkate alınarak, ne mektubun, ne de mektupta sözü edilen ünvanlar veya hediyelerin Fatih tarafından verilmiş olamayacağı kanısına varılmıştır. Babinger'in bu konuyla ilgili görüşlerine itirazları daha önce açıklanan Julian Raby¹¹⁵⁰ ile Jürg Meyer Zur Capellen¹¹⁵¹ ise mektubun gerçek olduğunu savunmuş; Alan Chong da onların tartışmasını inandırıcı bulmuştur.¹¹⁵² Bu konudaki en net ifadelerden biri ise J. Michael Rogers'a aittir: "...mektubun tonu tuhaf bir şekilde özür diler gibidir, neredeyse Doge'nin hatırı için Sultan'ın davranışlarını açıklarcasına. Mektubun taslağı Bellini tarafından uydurulmuş olabilir mi?"¹¹⁵³

Kim tarafından yazılmış olursa olsun; günümüze ulaşan kopyası, Gentile Bellini için Fatih Sultan Mehmet tarafından verilmiş görünen bir mektubun varlığına işaret etmektedir. Mektubun Fatih tarafından verildiğine dair kanıt yokken; hemen her satır ve kelimesi, verilmiş olamayacağını düşündüren bulgularla yüklüdür. Her şeyden çok, Gentile için bir 'takdir' değil, 'takdim' mektubu gibidir ve asla Fatih'in kullanması beklenmeyecek kadar iyilik yakarışı dolu ifadelerden oluşmaktadır. Vasari'nin bile – Gentile'nin Konstantiniyye'deki "mucize"leri için sıraladığı abartılı övgülere rağmen - "tavsiye mektubu" diye adlandırdığı bu yazının; Babinger ve bizim düşündüğümüz gibi sahte ve Rogers'ın kuşkulandığı gibi, Gentile tarafından "uydurulmuş" olması olasılığı, şu soruyu akla getirmektedir: Neden Gentile Bellini, Fatih tarafından verildiğini iddia ettiği sahte bir mektupla Venedik'e dönmüş olabilir?

¹¹⁴⁹ Bkz (1099) BABINGER.

¹¹⁵⁰ Bkz (428) RABY, 111-117.

¹¹⁵¹ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, 20-21.

¹¹⁵² Bkz (874) CHONG, 114.

¹¹⁵³ Bkz (891) ROGERS, 95.

Yukarıdaki soruya cevap olarak akla gelen olası yanıtlardan biri şudur: Gentile Konstantiniyye'ye gitmiş ancak amacına erişememiş olabilir. Fatih tarafından kabul edilmemiş veya edildiyse bile beğenilmemiş olabilir. Fatih'in son yıllarında adeta inzivaya çekildiği düşünüldüğünde, Gentile'nin huzura kabul şansı bulmasının bile pek düşük bir olasılık olduğu ortaya çıkar. Gentile öyle bir şansı bulmuşsa dahi, Vasari'nin abartılı anlatımındaki gibi bir etkileşim yaşamış; hele hele Fatih'in portresi için kendisine poz vermesini sağlamış olması da aynı nedenle neredeyse imkansız görünmektedir. Julian Raby'nin, maaşlı saray çalışanları olan Müteferrika'nın üyesi olabileceğini savunduğu halde^{1154*}; Gentile'nin Konstantiniyye'deki masraflarının Venedik Cumhuriyeti tarafından karşılandığını belirtmiş olması^{1154**} da beklediği takdir kazanamadığını akla getirmektedir. Gentile'ye Konstantiniyye ziyaretinin yolunu açan; hatta belki de bu yolla ün ve servet ve belki de – nihayet! – Giovanni'den daha fazla takdir kazanabileceğine inandırıp, gitme fikrini aşıl原因an, dönemin Konstantiniyye'de görevli Venedik Sekreteri Giovanni Dario olmuş olabilir mi? Bekledikleri sonucu alamayan bu ikili, ikisinin birden Fatih tarafından “Şövalye” yapıldığı iddiasını da birlikte “uydurmuş” olabilirler mi? Bu sorular, araştırılmayı beklemektedir ve ancak Giovanni Dario ile Gentile Bellini arasındaki ilişkilere dair yeni bulgulara ulaşılabılırsa cevaplanabilir... Özellikle Giovanni Dario'ya da Fatih tarafından “Şövalyelik” bahşedildiğine dair bir mektup metni bulunursa, Gentile'nin sözde lütuf mektubuyla kıyaslanması çok ilginç sonuçlar verebilir; çünkü Fatih'in “Şövalye” yaptığı iddia edilen sadece üç kişi olmuştur: Giovanni Dario, Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Gentile Bellini. Üçünün de tam da aynı sıralarda Konstantiniyye'de bulunmaları; birinin Venedik'te sözüne güvenilen resmi bir elçi, diğer ikisinin eli kalem ve fırça kullanmakta usta sanatçılar olması; hepsinin de Konstantiniyye'ye başarılı olmaları beklenen görevler için gönderilmiş olmaları sadece tesadüf olabilir mi? Bunu değerlendirebilmek için, daha önce Gentile'nin şövalyelik iddiasını taşıyan mektubu incelediğimiz gibi; diğerlerinin şövalyelikleri hakkındaki verilere bakmakta fayda olabilir.

¹¹⁵⁴ Bkz (428) RABY; *: 114; **:117.

Fatih'in sözde şövalyelerinden Costanzo da Ferrara (di Moysis) ile başlanacak olursa; daha önce de açıklandığı gibi, sanatçının Konstantiniyye'ye geldiğine dair tek kayıt, Napoli'deki elçisi Baptista Bendedeus tarafından Ferrara Düşesi Eleonora'ya yazılan 1485 tarihli bir mektuptur ve Adolpho Venturi tarafından 1891'de yayınlanmıştır. Mektupta, Bendedeus, Eleonora'nın o sırada Napoli'de olan oğlunun resmini yapan Costanzo'nun daha önce Fatih tarafından "şövalye" yapıldığını yazmıştır.¹¹⁵⁵ Ancak Bendedeus'un mektubunun amacı, Eleonora'ya oğlunun resmini yapmak üzere seçilen ressamın yeterli olduğunu kanıtlamak olduğu için; Costanzo'yu bir "şövalye" ünvanıyla süslemek istemiş olabilir. Nitekim Costanzo, Gentile'den farklı olarak kendi Fatih madalyonunda şövalye olmakla övünmemiştir. Costanzo için Fatih tarafından verilmiş görünen bir lütuf mektubu da bugüne kadar ortaya çıkarılmış değildir. Daha önce tartışıldığı gibi; Costanzo'nun Fatih madalyonu, hem en gerçekçi görünen portreyi taşımakta; hem de Fatih'in erişkin olarak temsil edildiği tüm madalyonlardaki imgelerin ve Osmanlı sanatçılar tarafından yapıldıkları düşünülen Topkapı'daki varaklı Fatih minyatürlerinin esin kaynağı ve/veya kalıbını oluşturmuş gibi görünmektedir. Osmanlı sanatçılardan esinlenmiş de olabilecek olan Costanzo'nun Konstantiniyye'ye gelmiş olması Gentile'ye göre çok daha kuvvetli bir olasılıktır. Eserleriyle ziyaretini kanıtlayabildiği için, Costanzo Fatih tarafından şövalye yapıldığını iddia etmeye veya böyle bir iddiayı içeren bir mektup uydurmaya kalkmamış olabilir.

Fatih tarafından "şövalye" yapıldığı iddia edilen ikinci kişi olan Giovanni Dario'ya gelince; 1479'da Venedik adına Venedik-Osmanlı barış görüşmelerini yürütmekle yetkili elçi olduğu, Fatih'in Venedik'e gönderdiği 25 Ocak 1479 tarihli ahnamesinde (antlaşma teklifinde) açıklanmıştır.¹¹⁵⁶ Orijinali Yunanca olup, Venedik Devlet Arşivi'nde saklanan antlaşma teklifinin Türkçe çevirisi 1945'de Vladimir Mirmiroğlu tarafından yayınlanmıştır.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁵ Bkz (874) VENTURI.

¹¹⁵⁶ <http://nauplion.net/TREATY%201478.pdf>

¹¹⁵⁷ Bkz (683) MİRMİROĞLU, 22-24.

Dario'nun adının geçtiği ahdname, 25 Ocak 1479 tarihli olup, Fatih'in tuğrasını taşır. Vladimir Mirmiroğlu'nun çevirisi Fatih'in kendisini nasıl gördüğü kadar Venedik yönetimine hitabını da yansıtır.¹¹⁵⁸ Mirmiroğlu'nun "seb'u'l-mesani" yerine "seba'elmesani" demesi gibi hataları düzeltilerek tarafımızdan günümüz Türkçe'sine çevrilen şekliyle, ahdname şöyle başlar:

"Ben ki - En Büyük Emir Murat Bey'in oğlu, Muazzam Padişah ve En Büyük Emir Sultan Mehmet Bey'im – Yer ve göğün yaratıcısı adına, Büyük Peygamberimiz Muhammet namına, biz Müslümanların inanmış olduğumuz Kur'an namına, Allahın az veya çok yüz yirmi dört bin peygamberi namına, inanç ve iman eylediğim dinim aşkına, ruhum ve babamın ruhuna, ve kuşandığım kılıç aşkına, yemin ederim ki, Şahane Şahsım ile Şanlı ve yüksek Venedik Dükalığı Beyi'nin de [arasında] evvelce sevgi ve dostluk mevcut olduğundan bu kere yeniden sevgi ve iyi dostluk sağlanması amacı ile yeni bir anlaşma yapmak arzusunda bulunduğumdan ve aşağıda yazılı eski ve yeni şartlar ile işbu sözleşmeyi yapmak üzere şerefli Hükümetiniz, Şahane Huzuruma çok seçkin ve bilgili [Efendi ya da Üstat] Giovanni Dario'yu gizli sırları bilen sefir olarak göndermiştir."

Ardından, Fatih; Venedik bayrağını çeken gemi, kale, eyalet, ada ve ülkeleri dost kabul edip koruyacağını; Venediklilerin kendi ülkesine kara ve denizden gelip, kendi idare ve yargılanmasıyla yetkili daimi bir Balio bulundurabileceğini açıklamıştır. Ahdname'nin bundan sonrası ise, Fatih'in Venedik'ten isteklerinin, tartışılmalarına dahi tahammülü olmayacağını açıkça belli eden emir cümlelerinden ibarettir. Bu kısımda Fatih,

"Ve ismi geçen Balio değişik zamanlarda her nerede bulunursa bulunsun her sene Şahane Şahsıma karşılıksız olarak ticari işlemlerinden on bin Venedik altını vermeye mecbur olacaktır. Bunun gibi, savaştan önceki geçmiş zamandan bugüne kadar aramızda olmuş her bir olay için ve gerek Hükümete ait veya şahsi ve gerekse bazı kendi adamlarına ait her bir borç için şanlı Venedik hükümeti Şahane Şahsıma iki sene içinde yüz bin Venedik Duka altını vermeye mecburdur"

dedikten sonra; Venediklilerin İşkodra kalesi, Limnos adası ve Mora'yı teslim etmesini emretmiş; o sırada gitmek isteyenlerin malları ve silahlarıyla ayrılabilceğini, kalmak isteyenlerin affedileceğini bildirmiştir.

¹¹⁵⁸ Yunanca metin ve Türkçe çevirisi için Bkz (683) MİRMİROĞLU, 22-24; Günümüz Türkçe'sindeki karşılıkları için Bkz: <http://www.osmanlicaturkce.com/> İngilizce çevirisi için Bkz: <http://nauplion.net/TREATY%201478.pdf>.

Ahdname; konumuz için büyük önem taşıyan ipuçlarıyla yüklüdür:

1) Ahdname’de Fatih’in yalnızca kendisi, babası ve Venedik Doge’sinden “Bey” olarak bahsetmesi, bu ünvana verdiği değeri kanıtlamakta ve Louis Thuasne’nin¹¹⁵⁹ öne sürdüğü gibi, Gentile Bellini’ye “Şövalye” eşdeğeri bir ünvan olarak “Bey” ünvanını vermiş olamayacağını düşündürmektedir.

2) Ahdname’de Fatih’in Venedik yönetimine karşı saygılı görünse bile anlaşılmaması mümkün olmayacak kadar açıkça tepeden bakan ve buyurgan olan hitap şekli, Gentile Bellini’nin sözde lütuf mektubunun adeta iyilik yakaran ifadelerinden tamamen farklıdır. Hemen her cümlesi Venedik yönetiminin neye “mecbur” olduğunu dikte eden ahdnameyi yazdıran Fatih’in; iki yıl sonra aynı yönetime, Gentile için “Hakikaten, yabancılara kadar sunduğunuz nezaket ve asaletiniz onu Pek Seçkin Hükmünüzün gölgesi altında şan ve onuru tatmanın ayrıcalığı ile ödüllendirilmiş en yakın bir vatandaş olarak görmenizi sağlasın” diye hitap ettiğine inanmak çok zordur.

3) Ahdname’de Giovanni Dario’dan “çok seçkin ve bilgili Lord” ve “mahrem-i esrar sefir” (“gizli sırları bilen sefir”) olarak bahsedilmesi; hem Venedik-Osmanlı barış görüşmelerine Venedik’i temsilen katıldığını doğrulamakta; hem de bu rolünün Fatih tarafından uygun görüldüğünü göstermektedir. Nitekim, ahdnameden sadece dört gün sonra 29 Ocak 1479’da yazdırdığı fermanda bu kez Fatih kendi adına Lütfi Bey’i sefir olarak Venedik’e gönderdiğini açıklarken; bu görevlendirmeyi Giovanni Dario’nun Venedik tarafından huzuruna gönderilip, iki ülke arasında anlaşmaya katkısından duyduğu memnuniyet üzerine yaptığını bildirmiştir. Bu sayede, Dario’nun sadece Venedik’in değil, Fatih’in de takdir ve onayını kazanmış bir kişi olduğu bir kez daha belgelenmiştir. Söz konusu fermanın aslı Yunanca olup, Vladimir Mirmiroğlu’nun Yunanca’dan Türkçe’ye yaptığı çevirisinin¹¹⁶⁰, tarafımızdan günümüz Türkçe’sine dönüştürülen metni aşağıdadır.

¹¹⁵⁹ Bkz (708) THUASNE, 49.

¹¹⁶⁰ Bkz (683) MİRMİROĞLU, 28.

“Muazzam Padişah ve En Büyük Emir Sultan Mehmet[’ten], şanlı ve her karşılık, şeref ve hürmete layık Venedik Büyük Düka’sı Giovanni Mocenigo’ya[;] şahane tarafımdan layık ve şerefli selamlarımı kabul ediniz.

İtibarlı şahsınız, Şahane huzuruma sefir olarak çok bilgili ve becerikli olan [Efendi ya da Üstat] Giovanni Dario’yu göndermiş olduğundan ve adı geçen, gelerek devletlerinizin şahsından almış olduğu emirler çerçevesinde ve gereği olan usuller ve zeki anlayışla her şeyi açıklamış ve bu açıklamaları, Şahane tarafımdan tam memnuniyetle kabul buyrulmuş ve bu şekilde özel ahdnamede yazılı şartlar çerçevesinde aramızda belirlenmiş ve pekiştirilmiş dostluk akti yapılmış olduğundan, Şahane Şahsım da sefir olarak iyi ahlaklı ve becerikli ve sadık kullarımdan Lütfi Bey’i Devletleriniz huzuruna gönderiyorum. Adı geçen, ahdnamede yazılmış şartlar çerçevesinde her ne açıklamada bulunacak olursa Şahane Şahsımdan gelmiş gibi kabul etmenizi ve bu açıklamaların benim tarafından dahi kabul olunacağını beyan ederim.”

Kısaca, Giovanni Dario’nun Fatih ile olan bağlantısı, Venedik ile Osmanlı İmparatorluğu arasında on altı yıl süren bir savaşın son bulmasında çok önemli bir rol oynadığını gösteren belgelerle kanıtlanmıştır. Ancak Dario’nun Fatih tarafından bir ünvanla ödüllendirilmesinden söz edilmeyip; Mirmiroğlu’nun “Arhond Bay”^{1161*} ve “Arhon bay”^{1161**} diye çevirdiği “kyrios”¹¹⁶² kelimesiyle tanımlanmıştır. Ama “kyrios”, “yönetici ya da lord” anlamındaki “arhond” veya “arhon” (İngilizce “archon”) ile yakın olsa da; “lord” dışında, “efendi” veya “üstad” (İngilizce “master”) anlamını da taşır.¹¹⁶³ Dario’nun ne Venedik ne de Fatih’ten “lord” anlamında bir ünvan aldığı kanıtlanmadığı ve “Bay” kelimesi “Bey” ünvanı ile karıştırılabileceği için, söz konusu belgelere dair Mirmiroğlu çevirileri günümüz Türkçesi’ne uyarlanırken, “kyrios”un karşılığı olarak “Efendi ya da Üstat” tercih edilmiştir. Diğer yandan; soyluluk ünvanı olmasa da, Dario’nun Venedik’te çok saygı gören ve Konstantiniyye’de olanlar için güvenilir bir tanık kabul edilen bir kişi olduğu açıktır. Bu nedenle ve özellikle de Gentile Bellini ile bir yakınlığı var idiyse, Dario; sanatçının Konstantiniyye’ye yaptığı gerçek veya hayali yolculuğun ‘yazar’ı ve/veya yolculuğunu inandırıcı kılan ‘tanık’ olmuş olabilir.

¹¹⁶¹ Bkz (683) MİRMİROĞLU; *: 22; **: 26.

¹¹⁶² D.G. WRIGHT – P.A. MacKAY, “When the Serenissima and the Gran Turco Made Love, 272; <http://nauplion.net/TREATY%201478.pdf>; sayfa 5, dipnot 20.

¹¹⁶³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Archon>; <https://en.wikipedia.org/wiki/Kyrios>

Giovanni Dario'nun Fatih tarafından "şövalye" yapıldığı iddiasının kaynağı, Giovanni Soranzo'nun 1915'de yayınladığı "Cronaca di anonimo veronese" ("Anonim Veronalının Günlükleri") başlıklı kitabıdır. Eserde, adı bilinmeyen Veronalı yazar, "Zohan Dario" olarak söz ettiği Dario'nun Venedik-Osmanlı görüşmelerindeki rolünden söz edip, Fatih tarafından şövalye yapıldığını iddia etmiştir.¹¹⁶⁴ Ancak bu iddiayı doğrulayacak bir belge bulunmamıştır. Bu durumda, en azından eldeki belgelere göre, Fatih tarafından şövalye yapıldığını gösteren bir mektubu olduğunu iddia eden tek kişi Gentile Bellini olmuş gibi görünmektedir ki mektubunun sahte olduğunu düşündüren özellikleri daha önce tartışılmıştır. Gentile ile, Fatih tarafından şövalye yapıldığı iddia edilen diğer iki kişinin işbirliği ihtimaline gelince; Costanzo da Ferrara (di Moysis) ile olmasa da, Giovanni Dario ile yakınlığı olduğuna dair görüşler vardır. Franz Babinger, Gentile'yi Konstantiniyye'ye gitmeye yöreklendirenin Dario olabileceğini düşünmüş¹¹⁶⁵; Patricia F. Brown da bu görüşe katıldığı gibi, Gentile'nin "Aziz Mark Meydanında Geçit" tablosunda Gentile ve Giovanni Bellini'nin arasında ve önünde resmedilen kişinin Dario olabileceğini öne sürmüştür.¹¹⁶⁶ (Şekil 2.243-2.244)



Şekil 2.243. Gentile Bellini, "St. Mark Meydanı'nda Geçit"¹¹⁶⁷
Tuval üzeri tempera ve yağlıboya, 367x 745 cm, 1496, Gallerie dell'Accademia, Venice

¹¹⁶⁴ Giovanni SORANZO, **Cronaca di Anonimo veronese**, 346.

¹¹⁶⁵ Bkz (1) BABINGER, 377.

¹¹⁶⁶ Bkz (1022) BROWN, 64-65.

¹¹⁶⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Procession_in_St._Mark%27s_Square



Şekil 2.244. Gentile Bellini, “St. Mark Meydanı’nda Geçit”ten (Bkz Şekil 2.243) ayrıntı; Tablonun sol alt tarafındaki üçlü grubun, önde Giovanni Dario; arkada solda Gentile ve sağda Giovanni Bellini olabilecekleri öne sürülmüştür.¹¹⁶⁸ (Aynı tabloda öndeki kafilenin arkasındaki açık alanda sağda kırmızı kıyafeti ve madalyonlu zinciriyle yine Gentile Bellini portresine yer verilmiştir),

Patricia Brown’un görüşü kayda değerdir: Gentile kendisini Dario ile birlikte resmettiyse, aralarında yakın bir ilişki olduğu ve gerçek yaşamında da, tablodaki gibi Dario’nun ‘arkasında saklandığı’ düşünülebilir. Tablonun yapıldığı tarihte Dario’nun ölmüş olması, sonradan ve hürmeten portresinin yapıldığı anlamına gelmektedir. Belki de kendisini ‘Fatih’in ressamı’ olarak yeniden yaratan adama minnet borcunu ödemek istemiştir Gentile... Dario sadece onu Konstantiniyye’ye gitmeye cesaretlendirmekle kalmamış; sahte lütuf mektubunun yazılmasında ve/veya inandırıcı bulunmasında da rol oynamış olabilir. Jürg Meyer Zur Capellen, Venedik’in özellikle barış döneminde Konstantiniyye’de yerleşik temsilcileri varken, orada olup bitenleri bileceğini dikkate alarak; Gentile’nin sahip olmadığı ünvanları sahte bir belgeyle sunmaya cüret edemeyeceğini düşünmüştür.¹¹⁶⁹ Ama ya bizzat o temsilcilerden biri Gentile’nin ortağı idiye? Öyle bir rol için akla gelebilecek bir aday, kendisinin de Fatih tarafından şövalye yapıldığı iddia edilmiş olan Giovanni Dario’dur ve ‘iyiliği’ karşılığında kendisi için de Gentile tarafından bir lütuf mektubu ‘uydurulmuş’¹¹⁷⁰ olması, araştırılmaya değer bir olasılıktır...

¹¹⁶⁸ Bkz (1022) BROWN, 64-65.

¹¹⁶⁹ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, 24.

¹¹⁷⁰ (891) ROGERS, 95.

“Neden Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet tarafından verildiğini iddia ettiği sahte bir mektupla Venedik’e dönmüş olabilir?” sorusuna verilebilecek diğer cevap şudur: **Gentile Konstantiniyye’ye hiç gitmemiş olabilir.**

Gentile’nin Konstantiniyye’ye hiç gitmemiş olması olasılığı ise ancak şu soruyla birlikte ele alınabilir: Neden gitmemiş olsun? Ancak, daha önce Fatih’in portresini yapmak üzere gönderilmek istenen Matteo de’ Pasti’nin casus olduğu gerekçesiyle ve üstelik de Venediklilerce tutuklanıp, idamdan kıl payı kurtulduğu¹¹⁷¹ hatırlanırsa, Gentile’nin sadece Osmanlılardan değil; Venedik ve dışındaki Hıristiyanlardan da korkarak bu yolculuktan kaçınmış olabileceği düşünülebilir. Nitekim Venedik’in Konstantiniyye’ye göndermek istediği döküm ustası Bellano’nun yolculuk öncesi vasiyetini yazdırması¹¹⁷² bu yolculukta ölüp, ülkesine dönememekten korktuğunu göstermektedir ve Konstantiniyye’ye gittiğine dair bir kanıt da bulunmamıştır. Gentile’nin de aynı korkuyu duymuş olabileceğini düşünmemek için neden yoktur. Konstantiniyye’ye gidip şan ve servet kazanmayı çok istemiş bile olsa, olumsuz sonuçlarından korktuğu için gitmemiş de olabilir.

Bu aşamada akla gelen bir diğer soru da şudur: Gentile Konstantiniyye’ye gidip, beklediği başarıyı elde edememiş veya hiç gitmemiş olsaydı, bunu Venedik yönetimine açıklaması kolay olur muydu? Üstelik de kendisini görevli gönderip, masrafları için Kaptan Melchior Trevisano’ya 1480 yılında 62 ducat ödeyen Venedik yönetimine?¹¹⁷³ O sıralarda, 62 ducatin nasıl bir bedel olmuş olabileceğine bakmak, bu soruya cevap arayışına katkıda bulunabilir. John Norwich’in açıkladığına göre; 1646 yılında Venedik-Osmanlı Girit savaşı sürerken bir yıl boyu 1,000 erkeğin masraflarını karşılamak için 60,000 ducat ödemeye hazır olan herkese asilzadelik payesi verilmesi teklif edilmiştir.¹¹⁷⁴ O halde 60 ducat ile 17. yüzyılda bir askerin bir yıllık bütün masraflarının karşılanabildiği anlaşılmaktadır.

¹¹⁷¹ Bkz (1) BABINGER, 201-202; (428) RABY, 7-11.

¹¹⁷² Bkz (1) BABINGER, 378; (428) RABY, 43.

¹¹⁷³ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 18, s. 111.

¹¹⁷⁴ Bkz (274) NORWICH, 548-549.

Venedik'in 15. yüzyıldan itibaren egemenlik ve ticaret alanının gerilemesinden ötürü ekonomik zorluk yaşadığı bilinmektedir.¹¹⁷⁵ Enflasyonla seyreden bu durum, 60 ducatin Gentile'nin zamanında 17. yüzyıldakinden daha da fazla alım gücüne sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla, Gentile ve yanındakiler için Venedik yönetimi tarafından ödenen 62 ducat, hatırı sayılır bir harcamayı temsil etmektedir. Sadece bu bile, eğer Konstantiniyye'ye gidememiş ya da gidip de umduğunu başaramamışsa, Gentile'yi gerçekleri açıklamaktan alıkoymuş olabilir. Ancak bundan belki çok daha önemli olan olasılık şudur: Gentile için Konstantiniyye'ye gitmiş ve 'Fatih'in ressamı' olmuş olmak, bir sanatçı olarak kendisini kabul ettirme mücadelesinin en kritik anı olmuş gibi görünmektedir. Belki de sonunda, daha yetenekli olduğunu kabul ettiremese de, ünlü olmakta geçtiği Giovanni Bellini ile ölümünden sonra bile sürdürmeye çalıştığı mücadelenin sanatsal anlamda 'ölüm-kalım' anı... İşte onu, eğer gerçekten 'Fatih'in ressamı' olamamışsa, öyle gibi görünmeye zorlayan asıl etken, bu gerçeği algılamış olması olabilir. Çünkü sonuç olarak, Gentile'nin Konstantiniyye ve Fatih ile ilgili öyküsünün; çıktığını iddia ettiği yolculuğun, aldığı iddia ettiği mektup, ünvanlar ve armağanların ve yaptığını iddia ettiği eserlerin hedef kitlesi; Fatih veya çevresi değil, Venedik gibi görünmektedir. Hedef kitlesine istediği mesajı verebildiği ise, Jacopo da Bergamo'dan itibaren giderek daha da süslenerek aktarılan 'Fatih'in ressamı' efsanesinin yanı sıra; vasiyetinde yer verecek kadar önemseydiği Scuola Grande di San Marco üyeleri arasında ancak 1483'de yer alabilmiş olmasından da anlaşılmaktadır.¹¹⁷⁶ Gentile, 'Fatih'in ressamı' olamamıştır belki ama; 'Fatih'in ressamı' efsanesi Gentile'yi kendi çağı ve sonrasında tarihten silinmekten kurtarmıştır. Kısaca; Fatih, Gentile'yi ölümsüzleştirmiştir. Gentile'yi; Konstantiniyye yolculuğu, mektubu, ünvanları, armağanları ve eserlerini gerçekmiş gibi göstermeye zorlayan en önemli etken, çocukluğundan itibaren yarıştırdığı Giovanni'ye göre hemen daima yetersiz bulunmuş olması olabilir. Çünkü Gentile, asla Giovanni ile kıyaslanmadan söz konusu bile edilmemiştir, kendi çağından başlayarak...

¹¹⁷⁵ Luciano PEZZOLO, **A Companion to Venetian History, 1400-1797**, 255-289.

¹¹⁷⁶ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 22, s. 112.

Örnek olarak Sansovino verilebilir: Francesco Sansovino (1521-1586) Venedik'e taşınmış olan bir yazardır. En iyi bilinen eserleri 1581 tarihli "Venetia, Città Nobilissima, et Singolare" ("Venedik, Soylu ve Özel Şehir") ve 1600 tarihli "Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi: Con le guerre successe in Persia, in Ongaria, in Transilvania, Valachia, sino l'anno 1600" ("Türklerin Köken ve İmparatorluğu'nun Evrensel Tarihi: 1600 yılına kadar İran, Macaristan, Transilvanya, Eflak'taki Savaşları") olup; ikisinde de kısaca Gentile'nin Konstantiniyye'ye gidişinden bahsedilmiştir.¹¹⁷⁷ Ancak Gentile'yi ne kadar küçümsediği, sanatçılar listesinde "Gentile Bellini, Giovanni'nin kardeşi" diye adlandırmasından bile anlaşılır. Sansovino'nun, Fatih konusuna verdiği önem, Türk tarihi hakkında eserler yazmasından ve "Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi" adlı eserine, Fatih'i temsil eden bir gravür koymasından anlaşılmaktadır (Şekil 2.245).



Şekil 2.245. Sanatçısı bilinmiyor; Fatih gravürü¹¹⁷⁸
Sansovino'nun "Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi" adlı eserindedir

¹¹⁷⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Sansovino

F. SANSONINO- G. MARTINIONI, **Venetia, città nobilissima, et singolare.**

F. SANSONINO, **Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi.**

¹¹⁷⁸ https://books.google.com.tr/books?id=yCI8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&vq=belin&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Sansovino, Fatih'e ilgi duyduğu için, Gentile'nin "Türk'ün portresi için gittiği ve bunun için Şövale yapıldığı"na ve Constantinopolis'ten dönünce yaptığı eserin altına kendisini metheden Latince dizeler yazmasına da değinmiş ancak bunları bir övgü ifadesi kullanmadan aktararak sanatçının böbürlenmesini onaylamadığı hissini vermiştir. Gerçekten de, "Venedikli Elçilerin İmparatorun Sarayına Gitmek için Ayrılması" başlıklı eserinin altında Gentile'nin kendisini şöyle övdüğü bilinmektedir:¹¹⁷⁹

"Gentilis patriae dedit hac monumenta Belinus,
Othomano accitus, munere factus Eques"

("Gentile ülkesine anıtlar kazandırdı
Osmanlı tarafından davet edildi, Şövalyelikle ödüllendirildi")

Gentile Bellini'nin Fatih'le olan bağlantısını ömrü boyunca hatırlatmaya devam ettiği; kardeşiyle birlikte yaptığı, "Aziz Markos'un İskenderiye'de Vaaz Vermesi" tablosuna eklediği otoportrede bile Fatih'in verdiği iddia ettiği zincirle kendisini betimlemesinden anlaşılmaktadır. Tablonun sol alt tarafında en öndeki kırmızı kıyafetli kişi, Gentile'dir. (Şekil 2.246).



Şekil 2.246. Gentile ve Giovanni Bellini, "Aziz Mark'ın İskenderiye'de Vaaz Vermesi"¹¹⁸⁰
Tuval üzeri yağlıboya; 1504–7; Pinacoteca di Brera, Milano

¹¹⁷⁹ Bkz (1022) BROWN, 278.

¹¹⁸⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Gentile_Bellini

'Gentile ve Fatih' efsanesine, Fatih'in özellikle Gentile'yi istediğini iddia eden İtalyan ressam ve yazar Carlo Ridolphi (1594-1658) de katkıda bulunmuştur; 1648 tarihli "Le maraviglie dell'Arte ovvero, Le vite degli Illustri Pittori Veneti and dello Stato" ("Sanatın Mucizeleri veya Venedikli Ünlü Ressamların Hayatları") adlı kitabı, baş eseridir.¹¹⁸¹ Bahsedildiği gibi, eserine Gentile'nin Fatih imgeli bir madalyonla betimlendiği, belki de kendi yaptığı 'Fatih' madalyonuna işaret eden portresini koymuştur.¹¹⁸² Ancak, Gentile'nin Fatih'ten ödül olarak aldığını iddia ettiği madalyona işaret edilmek istenmişse; sanatçının sadece böyle bir ödülü aldığını iddia etmekle yetinmeyip; ödülün kendisini de 'yaratmış' olabileceğini akla gelmektedir. Nitekim, Babinger'in de öyle düşünmüş olduğu satır aralarından hissedilebilmektedir.¹¹⁸³

Gentile Bellini'nin Giovanni'den daha az yetenekli bulunması, giderek daha az anılmasına neden olmuşsa da, yine de, özellikle Fatih'in portresini yaptığı iddiası İtalyan Luigi Lanzi gibi tarihçilerin kitaplarında adı geçmiştir. Lanzi'nin (1732–1810), "Storia Pittorica dell' Italia" ("İtalyan Resminin Tarihi") adlı eseri 1792 ve 1796'da basılmış; İngilizce çevirisi de 1828'de çıkmıştır.¹¹⁸⁴ Halen Londra'da bulunan ve Gentile'ye atfedilen tablonun 19. yüzyılda İtalya'da bulunmasıyla; Fatih portreleri yeniden ilgi konusu olmuş; öncelik yine Gentile'ye verilmiştir. Fransız araştırmacı Louis Thuasne (1854-1940), "Gentile Bellini et Sultan Mohammed II: Notes Sur Le Séjour Du Peintre Vénitien À Constantinople (1479-1480)" { "Gentile Bellini ve Sultan II. Mehmet: Venedikli Ressamın Constantinople'daki Kalışı (1479-1480)" } başlıklı kitabıyla, Fatih portreleriyle ilgili ilk gözden geçirmeyi yazmıştır.¹¹⁸⁵ Eserinin en büyük özelliği ise, Angiolello'ya atfedilen "Historia Turchesca" başlıklı el yazmasını duyurması olmuştur. Angiolello; Thuasne sayesinde Gentile'nin Konstantiniyye'ye gelmesinin tek olası tanığı olarak, 'Fatih'in Ressamı Gentile' efsanesinin baş dayanağı haline gelmiştir.

¹¹⁸¹ <https://dictionaryofarthistorians.org/ridolfic.htm>

¹¹⁸² Bkz (1125) RIDOLPHI, 38.

¹¹⁸³ Bkz (1099) BABINGER, 98-100.

¹¹⁸⁴ Bkz (705) LANZI, 53.

¹¹⁸⁵ Bkz (708) THUASNE; http://data.bnf.fr/12442374/louis_thuasne/

Gian Maria Angiolello, Vicenza'da 1452'den sonra doğduğu sanılan bir İtalyan olup; 1468'de ağabeyi Francesco ile Negroponte'deki Venedik uç kentine gitmiş; 1470'deki Osmanlı kuşatmasında ağabeyi ölürken, kendisi esir düşmüştür. Önce Fatih'in büyük oğlu Şehzade Mustafa'nın emrine verildiği; Türkçe öğrenip, hizmetleriyle takdir topladığı; Mustafa'nın ölümü üzerine Fatih'in emrine girip "Defterdar" mertebesine kadar yükseldiği iddia edilmiştir. Ağabeyinin Negroponte kuşatmasında yazmaya başladığı anılarını devam ettirmiştir. En iyi bilinen eseri, "Breve Narratione Della Vita et Fatti del Signor Ussuncassano" ("Uzun Hasan'ın Hayatı ve Gerçeklerinin Kısa Hikayesi") adlı kitap olup, Vicenza'da 1490'da yapılan ilk baskısından günümüze ulaşan örnek yoktur; Battista Ramusio tarafından 1559'da "Delle Navigazioni et Viaggi" başlıklı derlemenin içinde yayınlanması sayesinde kaybolmamıştır. Bu eser, Angiolello'nun İran'a gittiğine işaret sayılmıştır. Son yılları hakkında bilgi azdır ancak Vicenza'ya döndüğü bilinmektedir.¹¹⁸⁶

Louis Thuasne, 1888'de Paris Biblioth que National'de İtalyan el yazmaları arasında 1238 numarayla kayıtlı bir eser bulmuş ve üzerinde "Historia Turchesca di Gio Maria Angiolello Schiavo et altri schiavi dall' anno 1429 sin al 1513" ("Esir Gian Maria Angiolello ve Diğer Esirlerin Türk Tarihi 1429-1513") yazdığı için, Gian Maria Angiolello'nun eseri kabul etmiştir. Fatih ile ilgili, çok sevdiği cariyesinin tesirinden kurtulmak için, bizzat öldürdüğü; en sevdiği kavunu yiyenin yeniçerilerinden hangisi olduğunu bulmak için karınlarını deşmeye başlayıp, ilkinde bulunca katliama son verdiği gibi fantastik öykülerle dolu olan bu elyazması, bulunduğu andan itibaren adeta dokunulmazlık kazanmış; eleştirilemez bir metin muamelesi görmüştür. Thuasne'nin Angiolello'ya attığı metinde, Bellini'den de çok kısa söz edilmektedir. Gerçi tekrarının fazla anlamı yoktur çünkü eserin ilk kez basılmasını sağlayan kişi, Ion Ursu olup, 1910'da Bükreş'te Romence bir önsözle ve yazarının da Donado da Lezze olduğunu açıklayarak yayınlamıştır!¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁶ Pierre A. MacKAY, "The Content and Authorship of the Historia Turchesca"

¹¹⁸⁷ Bkz (482) URSU.

Ursu, söz edilen el yazmasının ikinci bir örneğini Fransız Dışişleri Arşivi'nde bulmuş; iki metni dikkatle karşılaştırıp, sonuçta yer yer Angiolello'nun anılarını içerse bile eserin önemli kısmının, Venedik'in ileri gelen ailelerinden, diplomat ve yönetici Donado da Lezze'ye ait olduğunu kitabının önsözünde bildirmiş; metnin kendisini ise İtalyanca olarak, Romence dipnotlarla yayınlamıştır. Ursu'nun; eserin büyük kısmının Angiolello'ya ait olamayacağını; derleyen üçüncü bir kişi tarafından öyle sanılmış olabileceğini; yer yer Donado da Lezze'nin kendisini ismen tanıtarak anlatıma girdiğini ve aktardığı bilgilerin ancak Venedik adına gerçekleştirilen üst düzey görevlerde yapılan gözlemler ve haberleşilen kişiler sayesinde öğrenilebileceğini izah etmesine rağmen; görüşü uzun süre hiçe sayılmıştır. O kadar ki, Ursu'nun yayınladığı İtalyanca metin ve Romence dip notlar dilimize büyük emek verilerek ama "Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor: Fatih Sultan Mehmet" gibi tuhaf bir başlık ve Ursu'nun, neden eserin Donado da Lezze'ye mal edilmesi gerektiğine dair açıklamalarını içeren Önsöz'üne değinilmeden çevrilmiştir.¹¹⁸⁸ Konumuz açısından büyük önemi olduğu için, şimdi Ursu'nun eserinin Önsöz'ünde sunduğu görüş ve dayanakları üzerinde durulacaktır.

Ion Ursu, önce Paris Ulusal Kütüphanesi'nde (Bibliothèque National de France), "1238" numaralı İtalyan el yazması olarak kayıtlı yazının, Türk tarihi ve Perslerle ilgili İtalyan görüşlerini içerdiğini; daha önce bulunduğu St Germain de Pres Manastırı Kütüphanesi tarafından bağışlandığını; dili ve harflerinin, 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyıl özelliklerini taşıdığını ve kendisinin, diğer yaprakların 16. yüzyılın ikinci yarısındaki Türk-Pers savaşları ile Pers ülkesi ve halkı hakkında olmasından ötürü, ilk 120 yaprağı yayınladığını bildirmiştir.¹¹⁸⁹ Ursu'nun verdiği bu bilgiler bile, eserin Gian Maria Angiolello'ya ait olamayacağını göstermektedir çünkü öyle olduğunu savunan Franz Babinger bile Angiolello'nun 1451-52 sıralarında doğup, 1525'den önce öldüğü kanısına varmıştır.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁸ Giovan Maria ANGIOLELLO, **Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor... Fatih Sultan Mehmet**",

¹¹⁸⁹ Bkz (482) URSU, V.

¹¹⁹⁰ Franz BABINGER, "**ANGIOLELLO, Giovanni Maria**".

Ion Ursu, elyazmasının Fransız Dışişleri Arşivi'nde (Archives des Affaires Étrangères) "Turquie No. 2, f° 415-517" olarak kayıtlı olduğunu ve ilkinden daha da fazla yaprak içerdiğini bildirmiştir. Ursu'nun bildirdiğine göre, kendi yayınladığı kadarı açısından içerik bakımından aynı olmasına rağmen, Dış İlişkiler Bakanlığı'ndaki kopya "Historia Turchesca" ve Angiolello adını taşımamaktadır ki bu da eserin yazarının Angiolello olmadığını düşündürmektedir. Ursu ayrıca, Milano'daki Ambrosiana Kütüphanesi'nde de "R. 113 sup. f° 181" numarasıyla kayıtlı olan ve söz konusu el yazmasının Constantinopolis fethine kadar olan kısmını içeren bir kopya daha olup; "La progenie de la casa de Otomani che al presente se a nomina el gran turcho" başlığını taşıdığını bildirmiştir.^{1191*} "Osmanlı hanedanının El Gran Turco olarak bilinen varisi" anlamına gelen bu başlık, yine söz konusu el yazmasının Angiolello'ya ait bir kitap özelliği taşımadığını göstermektedir.

Ion Ursu; Andrea Capparozzo, Paulo Giovio, Battista Pagliarino, Battista Ramusio ve Marin Sanudo gibi yazarların eserleri ile çeşitli arşiv belgelerinden yararlanarak; Gian (Giovan veya Giovanni) Maria Angiolello'nun hayatını özetlemiş; ağabeyinin başlatıp, kendisinin sürdürdüğü ve Andrea Capparozzo tarafından 1881'de yayınlanan, Negroponte kuşatmasını anlatan anıları ile; Battista Ramusio'nun kendi eserinde yer vererek 1563'de yayınladığı "Breve Narratione Della Vita et Fatti del Signor Ussuncassano" ("Uzun Hasan'ın Hayatı ve Gerçeklerinin Kısa Hikayesi") adlı kitabın yazarı olduğunu ancak "Historia Turchesca" olarak bilinen el yazması eserin yazarı olmadığını savunmuştur.^{1191**} Gerçekten de, Ion Ursu'nun dikkat çektiği gibi, söz konusu eserin tartışmalı yazarı en az üç yerde, çok açıkça "Ben Donado da Leze, Danışman..."^{1191***}; "Ben Donado da Leze Kıbrıs'ta 1509'da..."^{1191****}; "1509 yılında, ben Donado da Leze Kıbrıs'ta danışman olarak..."^{1191*****} dediği halde, görmezden gelinmiştir. O kadar ki "Historia Turchesca" yerine "Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor: Fatih Sultan Mehmet" gibi anlam verilmesi zor bir başlıkla Türkçeleştirilen metinde, orijinalindeki

¹¹⁹¹ Bkz (482) URSU, V-VI; **: V-LX; ***: 154; ****: 268; *****: 269.

birinci tekil şahıs anlatım yok sayılarak, üçüncü tekil şahıs anlatım kullanılmıştır: "...devlet bakanı Donado da Leze'nin..."^{1192*}; "...iki elçisinin Donado da Leze'ye söylediğine göre..."^{1192**}; "Donado da Leze.... öğrenir"^{1192***}.

Ion Ursu, "Historia Turchesca"nın asıl yazarının Donado da Lezze olduğunu savunurken, sadece bir yazım hatasına atfedilip geçilebilecek birinci tekil anlatım örneklerini saymakla yetinmemiştir. Ursu, Donado da Lezze'nin eserine yer yer Angiolello'nun anılarını kattığını, örneğin Uzun Hasan'a karşı yapılan seferi anlatırken o anılardan alıntı yaptığını belirtmiş; ancak Angiolello'nun anılarının 1468'de başlamasına karşılık; Türk devletinin kökenine ait olaylar açıklandığı için, "Historia Turchesca"nın yazarının Angiolello olamayacağını belirtmiştir. Ursu; yazarın kimi zaman Angiolello'nun anılarındaki anlatım yerine, başka kaynaklardan aldığı bilgileri de kullanmasına dikkat çekmiş; örneğin Constantinopolis'teki sanat eserlerinden ederken, Yaşlı Christopher Buondelmonti'nin anılarından alıntı yaptığını; Negroponte seferini de Angiolello'nun anılarına göre aktarmadığını vurgulamıştır. Ursu'nun da altını çizdiği gibi, "Historia Turchesca"nın yazarı Angiolello olsaydı, bizzat görüp tanık olduğu bir olayı kendi anılarına göre yazması gerekirdi. Donado da Lezze'nin kendi mektuplarında kullandığı ifadelerin hemen hemen aynı kelimelerle tekrarlanması ve Venedik Doge'sinden "Bizim Prensimiz" diye söz edilmesi de Ursu'nun "Historia Turchesca" yazarının Venedikli Donado olduğu kanısına varmasında rol oynamıştır. Ancak Ursu'nun en önemli dayanağı, eserdeki pek çok bilginin ancak ileri düzeyde eğitimin yanı sıra; seyahat ve uluslar arası bağlantılarla ve yüksek konumlarda görev yaparak sağlanabilecek özellikte olmasıdır. Nitekim Ursu'nun Önsöz'ü, Donado da Lezze'nin hayatına dair belki de ilk gözden geçirme yazısı olmasıyla da özgündür.¹¹⁹³ Başta Venedikli yazar Marin Sanudo'nun "I Diarii" başlıklı, daha önce de Gentile ile ilgili olarak söz

¹¹⁹² Bkz (1188) **Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor** ; *: 157; **: 244; ***: 245.

¹¹⁹³ Bkz (482) URSU, V-LX.

ettiğimiz eser ve Venedik soy kütükleri gibi kaynaklardan yararlanan Ursu; Donado da Lezze'nin 1479'da Venedik'in ileri gelen ailelerinden birinin üyesi olarak doğduğunu; iki kardeşinin Venedik-Osmanlı savaşlarına katılıp, birinin 1500'de ölmesi nedeniyle Türklere ilgi duymaya başladığını; 1505'den itibaren Venedik adına görevli olarak Zante, Friuli ve Cremona gibi yerlerde çalışıp Venedik'e Türkler hakkında bilgi gönderdiğini; 1509-1510'da Kıbrıs'ta Vali Danışmanı olmayı üstlenmesiyle, Asya ve Mısır'a da sık sık giderek Türk tarihini araştırma ve arkeolojik inceleme yapma olanağı bulduğunu ve çalışmalarının takdir edilmesiyle 1511'de Venedik'teki "Onlar Konseyi"ne seçildiğini aktarmıştır. Böylece daha 32 yaşında çok üst düzey görevlere gelen Donado'nun kariyerinin hiç hız kesmediği anlaşılmaktadır: Donado, Venedik yasaları sürekli kent yönetiminde kalmasına izin vermediği için yine aralıklara Rovigo ve Padova gibi merkezlere görevli gitmiş; Türkler hakkında bilgi iletmeye devam etmesi ve bu amaçla Ermeni Piskopos David gibi kişilerle bağlantılar kurması sayesinde Doğu politikaları uzmanı kabul edilmiş; 1517'de Venedik Senatosu'nun Türklere gönderdiği elçilerinden biri olarak onurlandırdığı kişiler arasında yer almış; 1518'de tekrar Onlar Konseyi'ne seçilmiş; maliye bakanlığına eşdeğer bir görevdeyken savaş giderlerini karşılayabilmek için önerdiği vergi artışları hoşnutsuzluk yaratınca yetkileri geri alınarak cezalandırılrsa bile, uzun ve başarılı hizmet hayatının sonunda 1525'de Kıbrıs'a elçi statüsüyle atanarak ödüllendirilmiştir. Ursu, son gönderdiği bilgi yazısı Nisan 1526 tarihli olan Donado da Lezze'nin ölüm haberinin Kasım 1526'da Venedik'e ulaştığını bildirmiştir.¹¹⁹⁴ Böylece, Osmanlı kültürü, siyaseti, kurumları ve eserlerini gözleyebileceği diplomatik görevlerde bulunduğu ve o görevlere uygun eğitimi olduğu anlaşılan Donado da Lezze'nin; henüz çocuk ve eğitimsizken esir düşen Angiolello'ya kıyasla Türklere dair bir eserin yazarı olması çok daha mümkün görünmektedir. Zaten BN'deki örneğinde "Historia Turchesca" üzerinde "1429-1513" yazılı olması, ne Angiolello (1451/52-1525?) ne de Lezze'nin (1479-1526) anıları olamayacağını; ancak bir derleme olmuş olabileceğini göstermektedir.

¹¹⁹⁴ Bkz (482) URSU, XVIII-XXV.

Ursu, kitapta Donado da Lezze'nin yer yer Angiolello'nun anılarından da alıntı yaptığını düşünse de, bunu kesin söylemek güç görünmektedir. Üstelik Angiolello'nun kendi yazıları dışında, Osmanlı ülkesinde bulunduğu dair kanıt yoktur ve esasen bu bakımdan Gentile Bellini ile ilginç bir benzerliği vardır: Angiolello'nun Osmanlı macerası da tıpkı Gentile'ninki gibi ülkesine dönüşte takdir ve ün kazanmasını sağlamıştır. Ion Ursu, Fracanzano da Montalboddo adlı yazarın "Il Mondo Nuovo" ("Yeni Dünya") adını taşıyan 1507 tarihli eserini "bütün Avrupa ve Asya'nın çoğunda seyahat ettiği" gerekçesiyle Angiolello'ya ithaf ettiğini; Angiolello'nun Noterler Koleji Başkanlığı'na kadar yükselip, "bir zamanlar Türkler tarafından çok sevilen" bir Başkan olarak övüldüğünü bildirmiştir.¹¹⁹⁵ Kısaca, Angiolello'nunki de Fatih referanslı bir başarı öyküsüdür ve onu da unutulmaktan kurtaran, tıpkı Gentile gibi, Fatih ile olan gerçek ya da hayali bağlantısı olmuştur.

Ion Ursu'nun etraflı biçimde sunduğu tüm verilere rağmen; Franz Babinger, söz konusu elyazmasının Angiolello'ya ait olduğundan şüphe etmediği gibi; muhtemelen, neredeyse bütün hayatını araştırmaya adanmış halde önyargılarının etkisiyle bir anti-kahramana dönüştürdüğü Fatih ile ilgili abartılı vahşet rivayetlerinin en önemli dayanağı olduğu için Angiolello'nun sözde tanıklığını da hiç sorgulamamıştır.¹¹⁹⁶ Gentile'nin Fatih'ten aldığını iddia ettiği lütuf mektubunu adeta lime lime edercesine irdeleyip, sahte olduğuna hükmettiği ve büyük olasılıkla Gentile'nin kendisi tarafından üretildiği sonucuna vardığı halde¹¹⁹⁷; neden Gentile'nin sahte bir mektupla Venedik'e dönmüş olabileceğini hiç sormamıştır. Kısaca Babinger, Gentile'nin lütuf mektubunun sahte olduğuna inandığı halde, Fatih'in ressamı olduğuna inanmaktan vazgeçmemiştir. Dahası; Babinger, Ion Ursu'nun "Historia Turchesca"nın büyük Donado da Lezze'nin eseri olduğu şeklindeki görüşünü reddetmekle de yetinmemiş; Gian Maria Angiolello ile Donado da Lezze'nin aynı kişi olduğunu dahi iddia edebilmiştir!¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁵ Bkz (482) URSU, *: XV; **: 119-121.

¹¹⁹⁶ Bkz (1) BABINGER, özellikle 427-428

¹¹⁹⁷ Bkz (1099) BABINGER.

¹¹⁹⁸ Franz BABINGER, "Fatih Sultan Mehmet ve İtalya", 73.

Muhtemelen Ion Ursu'nun yayınladığı İtalyanca metni Türkçe'ye çeviren ekip de aynı yanılgıya düşmüş; Ursu'nun fikrini geçersiz, Önsöz'ünü yok saymıştır.¹¹⁹⁹ Oysa ki Donado da Lezze'nin Angiolello ile aynı kişi olmadığı, Ursu'nun yukarıda özetlenen 15. ve 16. yüzyıl belge ve yazılarına ilişkin araştırmaları ile kanıtlanmış olup; Halil İnalçık'ın söz ettiği Fatih devrine dair 15. yüzyıl belgelerinde adının geçmesinden de anlaşılmaktadır.¹²⁰⁰

Bellini'nin bir zamanlar İstanbul'a geldiğine dair gösterilen tek tanık olan Angiolello'nun, kendisine atfedilen eserin ne kadarının yazarı olduğu bile bilinmezken, tanıklığını güvenilir bulmak çok zordur. Nitekim, Pierre Mackay, Ursu'nun görüşü üzerinde duran ilk araştırmacı olarak, Angiolello'ya atfedilen 276 sayfadan ancak 131'inin kendisine ait olabileceğini belirtmiştir.¹²⁰¹ Julian Raby de Angiolello'nun eserinde çalıntı bölümler olduğunu bildirmiştir.¹²⁰²

“Historia Turchesca” olarak bilinen ve Angiolello'ya atfedilmesine alışılmış olan el yazmaları derlemesinin muhtemel yazılış tarihi de, içerdiği bilgilerin güvenilirliğini değerlendirmeye yardımcı olabilir. Yazarı, ister 1451/1452-1525? arasında yaşayan Gian Maria Angiolello; ister 1479-1526 arasında yaşayan Donado da Lezze olsun; “Historia Turchesca”nın oluşturulduğu zaman, o dönemde geçen olayları da aktarmasından ötürü 16. yüzyılın ilk çeyreği içindeki bir tarih gibi görünmektedir. Bu da, 1429?-1507 arasında yaşayan Gentile'nin 1479-1481 yıllarında Fatih ile yaşadığı iddia edilen etkileşime tanık olmuş olan bir kişinin yazılarını içerse bile; sonradan ve hatırlandıkları kadarıyla yazıldıkları anlamına gelmekte ve yine eserin kaynak olarak güvenilirliğini azaltmaktadır. Başkalarının anılarından da yararlanarak eseri yazan, gerçekten de Ion Ursu'nun çok inandırıcı biçimde savunduğu gibi, Donado da Lezze ise; Venedik ileri gelenlerinden biri olarak aynı dönemde aynı kentte yaşayan Gentile Bellini (1429?-1507) ile tanışmış ve bizzat ondan dinlediklerini metne etkilemiş olması da mümkündür.

¹¹⁹⁹ Bkz (1188) **Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor... Fatih Sultan Mehmet.**

¹²⁰⁰ Bkz (521) İNALCIK, 179-180.

¹²⁰¹ Bkz (1186) MacKAY, 220.

¹²⁰² Bkz (428) RABY, 226.

Diğer yandan, Angiolello'ya atfedilebilse dahi, "Historia Turchesca", Gentile ile ilgili anlattıkları kadar ve daha da fazla, anlatmadıkları ile yüklüdür... Üstelik de Gentile'nin Konstantiniyye ziyaretinin tek tanığının ifadesi olduğu iddia edilirken... Aşağıda, Ion Ursu'nun yayınladığı "Historia Turchesca"nın, Fatih-Gentile ilişkisi ile ilgili bölümünün tarafımızdan yapılan Türkçe tercümesi sunulmuştur. Söz konusu bölümün İngilizce çevirisi, bildiğimiz kadarıyla ilk kez araştırmamız sırasında yapılmış olup; EK 9'da İtalyanca orijinali ile birlikte sunulmuştur.

"Çok acımasızdı, yerinde tartışıldığı gibi; bahçelerinden zevk alırdı, resimlerden hoşlanırdı ve bu nedenle pek Yüce Venedik Efendisi'nden kendisine bir ressam gönderilmesini istedi. Sanatta çok kalifiye olan Lord Gentil Bellin ona gönderildi ve onu memnuniyetle karşıladı.

Efendi, kendisi için Venedik'i resmetmesini ve pek çok kişinin portresini yapmasını istedi, hoşuna gittiği için. Yakışıklılığıyla ünlenen birini görmek istediğinde, Gentile Bellin'e resmini yaptırıp, takdir ederdi.

Bir gün Gentil'i çağırttı ve ona "Gentil sana bir derviş getirilecek, onu resmet" dedi ve böylece bu yapıldı.

Gentil, Efendi'ye portreyi getirdi ve o bu dervişin Bedesten'de bir bank üzerinde durup Efendi'nin işleri hakkında şarkılar söylediğini duyunca şaşırdı; daha fazla söylememesi istendi ve bu nedenle onu resmettirdi. Sonuçta tablo getirildi ve Efendi'ye sunuldu, ona baktı ve iyice inceleyince dedi ki: "Gentil onun hakkında ne düşünüyorsun?" Gentil sessizdi, konuşmaktan korkuyordu.

Efendi devam etti: "Gentil sana benimle, hep doğruyu söylemen şartıyla, konuşabileceğini hep söyledim. Lütfen bana ne düşündüğünü söyle."

Gentil dedi ki: "Efendi, bana dürüst fikrimi söyleme iznini verdiğin için: Ben d bu adamın deli olduğunu düşünüyorum."

Efendi cevap verdi: "Doğruyu söylüyorsun. Gözlerinde deliliği görebilirsin."

Gentil dedi ki: "Efendim, benim ülkemde pek çok insan bankların üzerinde durur ve çeşitli Lordlara övgülerini söyler. Ve siz Efendim, o kadar ulusunuz, siz ki İskender'den o kadar fazla işler yaptınız, övülmek istemiyorsunuz."

Türk cevap verdi: "Bu adam bilge olsaydı, onun tarafından övülmekten memnun olurdu, ama deli bir adam tarafından övülmek istemiyorum."

Gentil "Efendimiz onu derviş başı yapmak ister" dedi ve Efendi öyle yaptı.

Gentil pek çok güzel resim ve arzu nesneleri yaptı, bazıları sarayda olması gerektiği gibi olan.

Ve sonra Efendi'nin oğlu onları pazarda sattırdı ve çoğu bizim tüccarlarımız tarafından alındı. Beyazıt o zaman babasının Efendi olduğunu ve Muhammed'e inanmadığını söyledi, aslında o yüzden herkes Mehmet'in hiç bir dine inanmadığını söyledi”

Böylece, “Historia Turchesca”, aksine pek çok işaret olduğu bir an için unutulup; güvenilir bir kaynak bile varsayılsa, Gentile'nin Fatih tarafından seçildiği; şövalye, saray refakatçisi, Bey ya da müteferrika üyesi yapıldığı ve altın bir madalyon veya zincir ya da bir lütuf mektubuyla ödüllendirildiğine dair bir ima dahi içermemektedir. Belki bunlardan da daha önemli olmak üzere, “Historia Turchesca”da Gentile Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet'in portresini yaptığından hiç söz edilmemiştir! Fatih'in kendisini övmesini dahi istemediği bir akıl hastasını, Gentile Bellini istedi diye dervişlerin başı yaptığına inanmak ise mümkün değildir. Üstelik, aynı Angiolello, sadece bir kaç satır yukarıda “acımasız” olduğunu iddia ettiği halde... Metinde geçen, II. Beyazıt'ın babasına ait eserleri pazarda sattırdığı iddiası ise, Esin Atıl tarafından, kendisinin de sanatsever olması nedeniyle geçerli görülmemiştir.¹²⁰³

O halde, Gentile Bellini'nin ‘Fatih’in ressamı’ olduğuna dair şimdiye kadar bulunabilmiş somut veriler, Venedik yönetiminin üç karar metninden oluşmakta ve sırasıyla, kendisinin Konstantiniyye'ye gönderilme planı nedeniyle Giovanni Bellini'nin Venedik Ana Konsey Salonu işiyle görevlendirilmesi; bir gemi kaptanına kendisini asistanlarıyla birlikte götürme emri verilmesi ve sonra aynı kaptana yolculuk masrafları için ödeme yapılmasını ilgilendirmektedir. Buna karşılık; Gentile'nin Konstantiniyye'ye vardığını gösteren inandırıcı bir kanıt yoktur; Fatih'ten aldığı iddia ettiği mektup, ünvan ve ödüllerin gerçekliğine inanmak ve tek tanıdığı olarak gösterilen Angiolello'nun tanıklığına güvenmek mümkün değildir. Bu durumda; son yapılacak şey, Konstantiniyye ziyaretinin en önemli sonucu sayılan Londra'daki ‘Fatih’ tablosuna dikkatle bakmak olacaktır. (Şekil 2.247)

¹²⁰³ Louis Thuasne'nin bildirdiğine göre aynı bölüm Paris'teki el yazmasında folio 49'da yer almaktadır. Bkz (708) THUASNE, 32 ve App. 3. Bkz (984) ATIL, 110-111.



Şekil 2.247. Gentile Bellini'ye atfedilmekte; "II. Mehmet",¹²⁰⁴
 Tuval üzeri yağlıboya, orijinali 65 x 48 cm, halen 70 x 52 cm, 1480, Londra

¹²⁰⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_Bellini_003.jpg

İmgesel bir değerlendirmeye başlayacak olursak, Gentile Bellini tarafından yapıldığına inanılan Londra'daki 'Fatih' portresi, daha önce tartışılan "Gül Koklayan Mehmet" minyatüründekine çok benzer bir yüz imgesi taşır. İkisinde de, anatomik olarak imkansız bir yüz bileşkesi vardır: Üst kısmı dörtte üç çeyrek dönmüş, alt kısmı ise yandan görünen ve nedeni hemen kavranamasa da, rahatsızlık veren bir yüz... Sanki bir profile, ek bir göz yapıştırılarak elde edilmiş gibi bir imge... Bu 'yüz'ün ne kadar 'imkansız' olduğu Titian'ın bir portresiyle kıyaslanarak daha iyi anlaşılabilir. (Şekil 2.248)



Şekil 2.248. Titian, "Mavili Adam"¹²⁰⁵ ve Gentile Bellini'nin 'Fatih'i ile kıyaslanması
Tuval üzeri yağlıboya; 85 x 70 cm; 1510 civarı; National Gallery, London
Üstte tablonun tümü, doğru görünüşüyle; altta solda detayının ayna hayali sunulmuştur.
Altta sağda Gentile Bellini'ye atfedilen 'Fatih' tablosunun (Bkz Şekil 2.247) detayı vardır.

¹²⁰⁵ http://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/10/21/01bluesl.html

Titian'ın "Mavi Giysili Adam" portresi, dörtte üç dönmüş bir yüzün doğru anatomi ve perspektifle nasıl betimlenmesi gerektiğine dair eğitici bir örnektir: İzleyiciden uzakta olan göz, Gentile'nin 'Fatih' tablosundaki kadar görünür durumdaysa, o taraftaki yanağın ve devamındaki çene kısmının da görünmesi gerekir. Gentile'nin tablosu, bir insana bakılarak yapılmış olamaz çünkü çağının saygın portre ressamlarından biri olarak gözlemlediği birini bu kadar hatalı betimlemiş olması beklenemez. Diğer yandan, hafızasından yaptığı bir resimde bile, çocukluğundan itibaren desen, anatomi ve perspektif eğitimi almış deneyimli bir ressamın böyle bir hata yapmaması gerekirdi. Nitekim, dörtte üç dönmüş yüzleri doğru resmedebildiğini gösteren pek çok örnek vardır. (Şekil 2.249; Bkz Şekil 2.244)



Şekil 2.249. Gentile Bellini, "Caterina Cornaro Portresi"¹²⁰⁶
Panel üzeri yağlıboya; 63 x 49 cm; 1500 civarı; Szépművészeti, Budapest

Şekil 2.249'da izlenen "Caterina Cornaro" portresi gibi eserlerinde dörtte üç dönmüş durumdaki yüzleri doğru resmedebilmesi; Gentile'nin 'Fatih' portresini bilerek farklı tasarlamış olabileceğini düşündürmektedir. Resmettiği kişi dörtte üç dönmüşken, profilini de göstermiştir. Çok özel bir profile dikkat çekilmek istediği açıktır ama kimin profili? İşte bu soru daha sonra cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

¹²⁰⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_Bellini_002.jpg

Caterina Cornaro tablosu, Gentile'nin karakterini biraz daha tanımamıza da açısından da yararlı bir örnektir. Sol üstte, bir yazı yer alır: CORNELIAE GENUS NOMEN FERRO / VIRGINIS QUAM SYNA SEPELIT / VENETUS FILIAM ME VOCAT SE / NATUS CYPRUSQUE SERVIT NOVEM / REGNOR SEDES QUANTA SIM / VIDES SED BELLINI MANUS / GENTILIS MAIOR QUAE ME TAM / BREVI EXPRESSIT TABELLA. Caroline Campbell, bu yazının "Cornelia ailesinden. Sina'da gömülü Bakire'nin [İskenderiyeli Azize Catherine] adını taşıyorum. Venedik Senatosu bana kızı diyor ve Kıbrıs bana hizmet ediyor. Dokuz denize hükmediyorum. Ne kadar büyük olduğumu görüyorsun ama beni bu kadar küçük bir panelde portre eden Gentile Bellini'nin eli daha büyük" anlamına geldiğini açıklamıştır.¹²⁰⁷ Böylece, bir kez daha; Fatih madalyonunda olduğu gibi, Gentile'nin yaptığı bir portreyi kendisinin reklamı için kullanmasıyla karşılaşıyoruz. Kibar Vasari'nin, "alçakgönüllü Gentile"sinden gitgide daha fazla uzaklaşarak...

Londra'daki 'Fatih' tablosu, pek çok yoruma konu olmuştur. En hayal gücü geniş yorumculardan biri, Maria Pia Pedani Fabris olup; "İtalya'yı işgal etmek üzere ve kendini Asya ve Avrupa'nın efendisi olarak sunmak isteyen" "sembolizmden hoşlanan bir Osmanlı hükümdarı tarafından ısmarlandığını" düşündüğü tabloyu, bir "İtalyan saray portresi" olarak yorumlamıştır. Fabris; Oddone Longo'nun, Fatih'in arkasında resmedildiği kemerin, Venedik San Zaccaria kilisesinin kapısını temsil ettiği fikrine katılmış; ancak Türk düşüncesinde "kapı" kelimesinin "devlet" anlamına geldiğini de hatırlatarak, kemer ile aynı anda bir zafer takının, devletin ve Fatih'in Topkapı Sarayı'nda ardında yaşadığı üçüncü kapının anlatılmak istendiğini öne sürmüştür. Arka plandaki altı taç imgesinin Batı'ya özgü güç simgeleri olduğuna dikkat çeken Fabris; Mehmet'in başlığının kırmızı ve beyaz renklerinin, Osmanlıların kendilerini ifade etmek için seçtikleri renkler olarak yine gücü simgelediğini düşünmüştür. Arkadaki altı tacın Mehmet'ten önceki altı Osmanlı Padişahına; önünde durduğu eşik-benzeri yapının üzerinden sarkan örtüdeki yedinci tacın

¹²⁰⁷ Caroline CAMPBELL, **Bellini and the East**, National Gallery, London, 46.

ise kendisine atıfta bulunduğunu öne sürmüştür. Mehmet'in yakasının kurt postu olduğu kanısına da varan Fabris, bunu Türk kabilelerinin hayvan totemizmine bağlamaya çalışmıştır. Fabris'in renkli yorumunun en ilginç öğeleri arasında; örtüdeki dört yapraklı çiçeklerin, Osmanoğlu hanedanının başı Osman'ın efsanevi rüyasında, iki zümrüt ve iki safir arasındaki bir pırlanta gibi gördüğü Constantinopolis'i; 24 incinin Oğuz boylarını ve farklı renkteki 7 ve 2 taşla elde edilen 7 ve 9 sayılarının da Türk ve Moğolların kutsal sayılarını temsil ettiği gibi iddiaları sayılabilir. Fabris; örtüde dört tane dört yapraklı çiçek figürü olmasını da, Fatih'in kanunnamesinde devlet ve divanın; vezirler, kadıaskerler, defterdarlar ve nişancılar olmak üzere dört temelinin olmasıyla ilişkilendirmiş; Osmanlı tahtlarını taşıyan dört sütunda da aynı sembolizmin olduğunu öne sürmüştür. Fabris ayrıca, öndeki eşiğin üst kısmındaki yeşil ve beyaz renkli taşları; Büyük İskender ile de ilişkilendirilen ve ötesinde beyaz bir ebedi hayat diyarı olduğuna inanılan yeşil Kaf dağı efsanesinden ötürü, İslam dini için önemli olan yeşil-beyaz renk sembolizmi ile açıklamaya çalışmıştır. Ancak en çarpıcı iddiası; ortadaki büyük kabokon taşın iki yanındaki işlemlerde, karşılıklı olarak, doğru ve ayna hayali şeklinde iki kez Arapça "Mehmed" adının yer aldığını söylemesi olmuştur. Bu birbirinden ilginç yorumlardan sonra, Fabris sözlerine şöyle son vermiştir: "National Gallery'deki resim bir imparatorluk portresinin bütün özelliklerine sahiptir. Mehmet'in yüceltilmesi ve tanrısallaştırılması programı içerisinde belirli birer yeri olabilecek simgelerle dolu bir işittir. Kanunnamenin yasa ve törenleri ve Topkapı'nın mimarisi ile, İstanbul'un yeni kentsel planı içinde, Oğuz boyları ve Osman'ın evrensel ihtişam rüyası efsanelerindeki epik gelenek ile ifade edilen imparatorluk fikrinin görsel temsili kabul edilebilir".¹²⁰⁸

Maria Fabris'in yorumu iki varsayım üzerine kuruludur: Londra'daki tablonun Fatih tarafından ısmarlanmış ve Gentile Bellini tarafından yapılmış olması. Ancak her iki varsayım da kanıtlanmamıştır: Ne Fatih tarafından ısmarlandığına; ne de Gentile tarafından yapıldığına dair kesin kanıt yoktur.

¹²⁰⁸ Maria Pia Pedani FABRIS, "The Portrait of Mehmed II: Gentile Bellini..."

Gentile Bellini tarafından yapılmışsa bile, Londra'daki 'Fatih' tablosunda resmedilenin Fatih olduğu da kanıtlanmamıştır.

Fatih'in gerçek görünümünün nasıl olduğu bilinmediğinden, bu tablonun O'nu ne kadar doğrulukla yansıttığı da belli değildir. Bu nedenle iki olasılığın değerlendirilmesi gerekmektedir. İlki şudur: Londra'daki portre, gerçekten de Fatih'in fiziksel görünümüne sadık kalınarak yapılmış bir eser olabilir; eğer öyleyse, bir 'tasvir' olarak adlandırılması gerekir. Ancak, eserin sanatçısı kabul edilen Gentile Bellini'nin, Fatih'in sarayına gelip; kendisini bizzat görerek resmettiğine dair, tartışmalı ve dolaylı olmayan bir kanıt yoktur. Her ne kadar bu tablonun 'Fatih'in portresi' olduğuna inanıla gelinmiş olsa da; bu inancın kökeninde, Gentile'nin 'Fatih'in ressamı' olduğuna duyulan ikinci bir inanç yatmaktadır. Ancak şimdiye kadar sunup tartıştığımız verilerle, Gentile'nin 'Fatih'in ressamı' olmasının tarihsel bir gerçekten çok bir efsane olabileceği açıklanmış bulunmaktadır. Bu da, tablodaki imgenin Fatih'in gerçek görünümünü yansıtmış olması olasılığını zayıflatır ve bizi ikinci olasılığa getirir: Londra'daki portre, Fatih'in fiziksel görünümüne sadık kalınarak yapılmış bir eser olmayabilir. O zaman da bir 'tasvir' değil, bir 'temsil' olarak kabul edilmesi ve Fatih'in hayali bir portresi olarak değerlendirilmesi gerekir.

Kısaca, Londra'daki 'Fatih' tablosu O'nun tasviri ya da temsili olarak yapılmış olabilir. Eğer kendisinin tasviri değilse, o zaman bir başkasının tasviri, Fatih'i temsil etmek için kullanılmış da olabilir. Tabloyu yapan gerçekten Gentile Bellini olup da, Konstantiniyye'ye hiç gitmediği veya gidip de umduğunu başaramadığı için Fatih'in kendisini resmedememişse, O'nunki yerine bir başka 'yüz'den yararlanmış olabilir. O 'yüz', tablo yüzeyine yansıtılmış bir hayal; sadece sanatçının imgeleminin bir ürünü olmuş olabilir. Ama her kim olursa olsun; bu tabloyu yapan sanatçı bir hayali değil; bir başka insana ait gerçek bir yüzü de resmetmiş olabilir. Diğer deyişle, Londra'daki 'Fatih tablosu', Fatih'in ya da bir başka kişinin 'yüz'ünü taşıyor olabilir. O kişinin kim olabileceği ise daha sonra açıklanacaktır.

Londra'daki 'Fatih tablosu' ister 'tasvir', ister 'temsil' olsun; bir insanı anlatmaktan öte bir amacı olduğuna kuşku yoktur. Gerçi, Maria Fabris'in iddia ettiği kadar çok simgeyi barındırmış ve hem Fatih'i, hem Osmanlı-Türk-İslam tarihi ve mitolojisini, hem de Osmanlı İmparatorluğu'nu anlatmak kadar abartılı bir hedefe adanmış olmayabilir. Eva Stamoulos da, Fabris'in yorumlarını reddetmemekle birlikte, bazen aşırıya kaçıp, tablodaki motiflerin Batı'da geleneksel olarak kullanıldığını görmezden gelmesini eleştirmiştir.¹²⁰⁹ Gerçekten de, Fabris'in pek çok anlam yüklediği kemer, Andrea Mantegna ve Giovanni Bellini'ye ait eserlerde de rastlanır. (Şekil 2.250-2.251).



Şekil 2.250. Andrea Mantegna; Camera degli Sposi, Fresk;1465-1474; oda alanı 808 x 808 cm, Castello san Giorgio, Palazzo Ducale, Mantua



Şekil 2.251. Giovanni Bellini, "Frari Triptik"
Panel üzeri yağlıboya; ortası184 x 79, yanlar 115 x 46 cm; 1488; Venedik

¹²⁰⁹ Bkz (714) STAMOULOS, 6.

¹²¹⁰ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_115.jpg

¹²¹¹ http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/giovanni/1480-89/2frari/index.html

Tablodaki kemerin, süslemeleri dahil olmak üzere aynısı, Gentile'nin kayınbiraderi Mantegna'nın freskinde ve kardeşi olup olmadığı tartışılan Giovanni'nin triptiğinin çerçevesinde de bulunur. Bu durum, tabloyu Gentile yapmışsa, akrabalarından esinlenmiş olabileceğini ve/veya ortak görsel kalıplar kullandıklarını akla getirir. Diğer yandan; kemerin esin kaynağı, Maria Fabris'in düşündüğü gibi, Venedik'teki San Zaccaria kilisesi ise, tablo Venedik'te yapılmış olabilir. Esin Atıl, eserin Gentile'ye ait olmayabileceğini gündeme getirmiş; Osmanlı sarayına ait malların sıkı bir şekilde korunmasından ötürü götürülmesine izin verilmeyeceğini dikkate alarak, kendisine ait olsa bile Venedik'te yapmış olması gerektiğini belirtmiştir.¹²¹²

Maria Fabris'in iddia ettiği gibi, İtalyan bir sanatçı tarafından ve Fatih'in isteğiyle yapıldığı kanıtlanmamış ve Fatih'i ne kadar resmettiği tartışılabilir olsa da; bu tablonun Fatih kadar, bir İmparatoru ve dolayısıyla, Fabris'in de düşündüğü gibi bir İmparatorluğu da anlatmayı amaçladığı açıktır. Ancak tabloyu Fatih'in ismarladığına dair veri olmadığı için, Fabris'in inandığı gibi Fatih'in Batı'ya yansıtmak istediği özellik ve kavramları değil; Batı'nın Fatih'e yakıştırdığı özellik ve kavramları anlatmış olabilir. Fatih'in isteğiyle ve huzurunda yapıldığına dair kanıt olmaması, bu tablonun da Batılı bir sanatçı tarafından, Batılı bir hedef kitle için ve Batı'nın Fatih'e bakışını anlatmak için yapıldığını düşündürmektedir. Esasen, çağının en güçlü hükümdarı olmasaydı ve Batı için bir tehdit olarak görülmeseydi, Batı'da Fatih portrelerinin yapılacağını düşünmek için neden yoktur. O halde bu portre de aslında Fatih'in gücünün 'portre'si kabul edilebilir. Ancak zayıf, solgun ve yaşlı görünümüyle artık gücünün zirvesinde değil; ömrünün sonuna yaklaşmış bir insanı anlatmaktadır. Tablo üzerinde 25 Kasım 1480 yazısı yer almaktadır: bu, gerçekten yapıldığı zamanı gösteriyorsa, Fatih'in ölümünden kısa süre önceye ait demektir. Eğer öyleyse ve Fatih'in hasta olduğu bilinirken yapılmışsa, O'nun gücüyle ilişkili, ama o gücün artık tükenmekte olduğunu anlatmayı amaçlamış bir eser olarak da yorumlanabilir.

¹²¹² Bkz (984) ATIL, 111.

¹²¹³ Bkz (1018) CROWE – CAVALCASELLE, Vol. 1, 126.

Eva Stamoulos, bu tabloda Fatih'in önünde yer alan eşiği kastederek "Fiziksel engel, Mehmet'in dikkatinin başka yere odaklanmış olmasıyla birlikte, kayıtsızlık ve uzaklık izlenimine katkıda bulunur. Mehmet, ortamımızdan ayrılmış ve mermer tablanın arkasında izole olmuş olarak erişimimizden korunmuş ve saklanmıştır" demiştir.¹²¹⁴ Ama Batılı bir hedef kitlenin Fatih'e karşı duyduğu korkuyu azaltmak için de aynı görsel öge kullanılmış olabilir. Kısaca Fatih'i korunmuş göstermek değil; aradaki engelle izleyiciye kendini korunmuş hissettirmek amaçlanmış olabilir.

Londra'daki 'Fatih' tablosu gerçekten de Fatih'in hasta olarak bilindiği bir dönemin ürünüyse, Batılı izleyenlere artık O'ndan o kadar korkmalarına gerek olmadığını anlatmak için yapılmış olabilir. Eğer öyle olmuşsa, bu tablo da Rönesans Avrupası'nda Selim Deringil'in "evcilleştirme" olarak adlandırdığı ve Osmanlı İmparatorluğu'nu daha az tehlikeli kılmak için kullanılan yaklaşımla ilişkilendirilebilir.¹²¹⁵ Daha önce söz edilen Fatih'in madalyon portreleri gibi; Londra'daki bu ünlü portre de, O'nu Batılılara, Batılıların anlayacağı görsel dil unsurlarıyla tanıtarak; anlaşılır ve dolayısıyla başa çıkılabilir kılmak, kısaca "evcilleştirmek" için tasarlanmış olabilir.

Fatih'in portresi olduğu iddia edilen bütün görsel eserler içinde O'nu en düşkün ve hastalıklı gösteren Londra'da bulunan ve Gentile Bellini'ye atfedilen bu tablodur. Ne zaman, nerede ve kimin yapıldığı hala tartışılrsa da, ne zaman ortaya çıkarıldığı bilinmemekte olup; o sırada da Osmanlı İmparatorluğu'nun "evcilleştirilmesi"nde rol oynamış olabilir. Çünkü tam da Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunun yaklaşmakta olduğu ve Avrupa'da "hasta adam" olarak anıldığı, 19. yüzyıl sonlarında bulunmuştur! Bir zamanlar Avrupa'yı titreten Fatih'in hasta ve yorgun çehresi, tıpkı kendisi gibi, kurduğu imparatorluğun da sonunun geldiğini fısıldayarak, daha az korkutucu ve daha kolay yenilebilir bir hasım olarak algılanmasına katkıda bulunmuş olabilir. Ama bunu kavrayabilmek için, bulunuşunun öyküsünü okumak gerekir...

¹²¹⁴ Bkz (714) STAMOULOS, 6.

¹²¹⁵ Bkz (935) DERİNGİL, 711.

Londra'daki 'Fatih' tablosunun öyküsü, kendisinden daha heyecan vericidir! Esasen bu tablonun, ne olduğu ya da olmadığına dair en önemli ipuçları da öyküsünde saklıdır. Bu düşüncemizi aşağıda gerekçeleriyle açıklayacağız. Ama önce bir itirafı yineleyelim, yanlış anlaşılacak için: Bu araştırma için yola çıkarken, Fatih'in başta Gentile Bellini olmak üzere pek çok Batılı sanatçıya portresini yaptırdığına dair var olan yaygın inancı paylaşmamak için nedenimiz yoktu. Daha doğrusu, o kadar kök salmıştı ki, bir inanç olduğunun dahi farkında değildik; kesin ve kanıtlanmış bir gerçek olduğunu düşünüyorduk. Amacımız, Fatih'in Batılı sanatçılara portresini yaptırmakla neyi hedeflediğini anlamaya çalışmaktı. Varsayımımız; portrelerinin, Constantinopolis'i fethederek neden olduğu Doğu-Batı güç dengelerindeki değişimle ilgili olabileceği idi. Ve özellikle de portreleri aracılığıyla o dengeleri nasıl etkilemek istemiş olabileceğini merak ediyorduk. Ancak, çalışmamız ilerledikçe; hiç bir Batılı sanatçının Fatih'in portresini yapmak üzere Osmanlı topraklarına geldiğini gösteren kesin bir kanıt olmadığını şaşkınlıkla fark ettik. Bir gerçek değil, bir inanç ya da belki daha da doğru bir ifadeyle, bir hayal peşinde koştuğumuzu gördük. Pek çok kişinin, pek çok farklı nedenle gerçek olduğuna inanmak ve inandırmak istediği bir hayal... Ve en büyük hayreti, Fatih'i resmettiğine en çok inanılan Gentile Bellini konusunda yaşadık: Ne geldiğine, ne de Fatih'in portresini yaptığına dair kesin bir kanıt olmadığını; Fatih'in madalyonu kabul edilen eserinin de Costanzo da Ferrara (di Moysis) madalyonu örnek alınarak yapılmış olabileceğini gördük. En büyük tanığı sayılan Gian Maria Angiolello bile güvenilir bir kaynak çıkmadı çünkü kendisine atfedilen eserin yazarı olup olmadığı bile belli değildi! Üstelik de Angiolello'ya atfedilen eserin yazarı her kim ise; Gentile'nin Konstantiniyye yolculuğu ile ilgili öyküsünün en can alıcı yönlerinden; şövalye ve saray refakatçisi yapılmasından, ödülleri ve lütuf mektubundan ve en önemlisi, Fatih'in portresini yaptığından hiç bahsetmemişti! Gentile'nin 'Fatih'in ressamı' olduğuna dair efsaneyle ilgili sır perdesini aralayabilmek için son olarak Londra'daki 'Fatih portresi'ne bakmaya karar verdik. Aşağıda sunup, tartışmaya açacağımız saptamalarımızın, bu sır perdesini kaldırabileceğini umuyoruz...

Londra'daki ünlü 'Fatih' tablosu, 1865'de Venedik'te İngiliz Sir Autsan Henry Layard tarafından bulunmuştur. O sırada, esrarını hala koruyan bir olaylar dizisi yaşanmıştır. John J. Norwich bunu şöyle anlatır: "Layard, kahverengi kağıda sarılı bir resmi taşıyan yaşlı bir adamın, beş pound karşılığında alması teklifiyle nasıl kendisine yaklaştığına dair bir hikayeyi anlatmaya bayılırdı. Her gün kendisine gösterilen sayısız acemi veya sahte işlerden biri olduğundan şüphelenerek almayı reddetmiş, sonunda gondoluna sığınarak adamdan kendini kurtarmış. Ama eve vardığında resim kapı eşiğinde yatıyormuş ve açınca Bellini'nin enfes Sultan II. Mehmet tablosunu bulmuş. Layard onu kendine ait özel bir odada tutardı."^{1216*} Norwich'in sözünü ettiği odanın bir özel konluğu daha olduğu ise, Layard'ın karısının yeğeninin 14 yaşındayken 1905'de yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır. Norwich'in aktardığına göre, genç Rowland Burden-Muller, 'Fatih' tablosu ve oda arkadaşını şöyle anlatmıştır: "Sabahları çoğumuzun yemek odasında kahvaltı için toplanmasıyla başlardı, bu benim için genelde kesintiye uğrayan bir öğündü çünkü galeriye gidip, sabah banyosunu alırken papağanın hasarından korumak için Gentile Bellini'nin Sultan Mehmet portresinin üzerine soluk bir yeşil ipek perde çekmem gerekirdi. Asla papağanın kafesinin neden Sultan'a arkadaşlık etmesi gerektiğini anlayamazdım."^{1216**}

Layard'ın, belli ki papağanı kadar egzotik (!) bulduğu "Sultan"ını "Venedik Cumhuriyeti için çalışan bir müteahhidin oğlu olan yaşlı bir İngiliz"den; söz konusu İngiliz'in babasının da, "bir borç karşılığında başka mallarla birlikte bu portreyi Venturi ailesinden" aldığını anlattığı da kaydedilmiştir.¹²¹⁷ Tablonun 'bulunması'ndan sonra olanları ise, Ocak 2015'de yazdığı "Art or Document? Layard's Legacy and Bellini's Sultan" ("Sanat veya Belge? Layard'ın Mirası ve Bellini'nin Sultanı") başlıklı makalesiyle, tabloya yeni bir bakış açısı getiren İngiliz National Gallery yetkilisi Alan Crookham özetlemiştir.

¹²¹⁶ John J. NORWICH, *Paradise of Cities*; *: loc. 3195-3204; **: 3296-4564.

¹²¹⁷ Alan CROOKHAM "Art or Document? Layard's Legacy and Bellini's Sultan"; (alıntı için Bkz: 29)

Crookham'ın anlattığına göre; Layard, tabloyu aldıktan sonra 24 Ekim 1865'de İtalyan sanat uzmanı Giovanni Morelli'ye mektubunda şöyle demiştir: “Bir şey aldım ama azımsanacak bir şey değil. Gentile Bellini tarafından yapılmış bir II. Mehmet tablosu olduğuna inanıyorum. Ne yazık ki baş, acınacak durumda ve biri pratik olarak yeniden boyamadan onu restore edebilir mi şüpheliyim. Ama bir çeşit çerçeve ve mimari süs ve inci ve altın işlemlerle zenginleştirilmiş halı çok güzel ve 1480 tarihi olan yazı kusursuz şekilde korunmuş ve orijinal portre olduğu konusunda kuşku bırakmıyor. Eğer baş, aksesuarlar kadar iyi korunmuş olsaydı resim çok değerli olurdu”.

Ancak; Layard, Morelli'ye kısa sürede iki mektup daha yazacak ve tablo hakkındaki ilk düşüncesinden giderek uzaklaşacaktır. Crookham'ın aktardığına göre, Layard, Morelli'ye yazdığı diğer iki mektupta şöyle demiştir:

1 Şubat 1866: “Gentile Bellini'nin Sultan Mehmet portresi bir harika olacak. Düşündüğümde çok daha iyi korunmuş durumda.”

1 Mart 1866: “Gentile Bellini tarafından yapılan Sultan Mehmet portrem gerçek bir hazine ve düşündüğümde çok daha az hasar kurbanı”.

Böylece; Layard'ın, “Sultan Mehmet portrem” diye söz ettiği tablo, bulunuşunun üzerinden altı ay geçmeden giderek daha “az hasar kurbanı” ve “korunmuş” bir “hazine” haline gelmiştir! Üstelik de ilk mektubunda yeniden boyanmadan restore edilmesinin mümkün görünmediğini belirttiği halde... Peki bu nasıl olmuştur? Bu konuya yine Alan Crookham açıklık getirmiştir: Tablo, Layard'ın isteğiyle Restorasyon Ustası Raffaele Pinti tarafından “yeniden çalışılmış”tır.¹²¹⁸

Layard'ın tabloyu, kendi ifadesiyle kahverengi kağıda sarılıp kapısına bırakılmış bir paket halinde bulduğu andan, gerçek bir hazine olarak görmesine kadar giden süreçte rol alan diğer kişileri de tanımakta yarar vardır...

¹²¹⁸ Bkz (1217) CROOKHAM, 30.

Giovanni Morelli (1816-1891) ile başlayalım. İtalya’da doğan Morelli, tıp eğitimi almasına rağmen sanat uzmanı ve politikacı olarak bilinir. Eğitiminin önemli kısmı İsviçre’de geçmiştir. İtalya’ya dönünce ülkenin kuzeyinin Avusturya’dan bağımsız hale gelip güneyi ile birleşmesini sağlayan 1848 devrimine katılmış; 1861’de politikaya atılıp senatörlüğe kadar yükselmiştir. Morelli, öğrenciliğinden beri sanata duyduğu ilgiyi politikacı olarak da sürdürmüş ve İtalya’dan sanat eserlerinin götürülmesini engelleyen ilk yasanın çıkarılmasında etkili olmuştur. Ama İngiltere’deki National Gallery’nin simsarı Otto Mündler ve yöneticisi Sir Charles L. Eastlake ile olan tanışıklığı sayesinde danışman gibi çalışıp İtalyan sanat eserlerinin satılmasında da rol oynamıştır. Morelli, sanat tarihçilerinin estetiğe dayalı izlenimci değerlendirmelerini eleştirmiş; karakteristik çizgi ve kompozisyon özellikleri gibi verilere dayalı bir yöntemi savunarak pek çok eserin kime ait olduğunu sorgulamıştır. Ancak kimi eserler için önerdiği isimlerin daha önce başkaları tarafından önerilmiş olduğunu görmezden gelmiştir. Morelli’nin “Johannes Schwarze” ve “Ivan Lermolieff” takma adlarıyla yazdığı yazılar, önce bir dizi makalede, sonra 1880’de yayınladığı “Die Werke Italienischer Meister” (“İtalyan Ustaların Eserleri”) adlı kitabında yayınlanmış; en çok zıtlaştığı tarihçilerden biri ise daha önce Crowe-Cavalcaselle kitabının yazarlarından biri olarak söz ettiğimiz Giovanni Cavalcaselle olmuştur. İkili, 1861’de İtalya’nın bir bölgesindeki eserleri tespitle görevlendirilmiş ancak yıllarca sürececek bir çatışmaya girmiştir. Çatışmanın doruk noktalarından biri, 1862’de olmuş; Carlo Crivelli’ye ait “Madonna della Rondine” adlı eserin İtalya’dan çıkarılmasına Cavalcaselle karşı çıkarken; Morelli, muhtemelen dolaylı ya da doğrudan kazanç elde ederek İngiltere’deki National Gallery’ye satılmasını desteklemiştir. National Gallery Direktörü Sir Eastlake ile dost olan Layard, 1863’de Morelli’yi danışmanı ve simsarı olarak seçmiştir. Layard ile bağlantısı aşağıda açıklanacak olan Cavalcaselle ile Morelli, Layard’a ait bir tablonun sanatçısı konusunda dahi anlaşmazlık yaşamıştır.

¹²¹⁹ Michael HATT - Charlotte KLONK, *Art History*, 49-51.

<https://dictionaryofarthistorians.org/morellig.htm>

Dietrich SEYBOLD, *The Giovanni Morelli Monograph*, öz. Visual Apprenticeship II.

Morelli'nin Cavalcaselle'ye karşı öfkesi, yazılarında onu ve yazar arkadaşı Crowe'u şarlatanlıkla suçlayacak kadar ileri gitmesine neden olmuştur. Ancak bu öfkenin altında kıskançlık ve çıkar çatışmasının yattığı anlaşılmaktadır: Morelli, Cavalcaselle ve Crowe'ın sanat tarihçileri olarak yazılarıyla sanat eserlerinin değerlerini belirleyebilme ve dolayısıyla piyasayı yönlendirebilme gücüne karşı çıkmıştır. Ancak kendi yazı ve eylemlerinin de farklı bir amacı olmamıştır! Üstelik, Morelli, sanat tarihi yerine bazen anti-Cavalcaselle-karalamaya dönüşen yazılar yazarken; Cavalcaselle - en azından kitaplarında - Morelli'yi yok saymıştır. Morelli, dostu Otto Mündler yerine Cavalcaselle'nin National Gallery için danışmanlık yapmaya başlaması ve 1875'de İtalyan müzelerinin genel denetçiliğine atanmasından da çok rahatsız olmuştur.¹²²⁰ Layard'ın, Fatih'in portresi olduğuna inandığı tablo hakkında ilk yazıştıklarından birinin Morelli olması dikkat çekicidir. Layard, tablonun Gentile Bellini'ye ait olduğuna inandığı için Morelli'nin Cavalcaselle'ye karşı kullandığı zehirli kaleminden çekinmiş; düşüncesine ortak etmek istemiş olabilir. Diğer bir olasılık, tabloyu İtalya'dan çıkartabilmek için yardımına ihtiyacı olabileceğini düşünmüş olmasıdır. Layard'ın mektuplarında açıklanmasa da, Morelli restorasyonda da etkili olmuş olabilir. Nitekim David Bomford, restorasyonun "Eski Ustaların naif hatalarını düzeltmek için uğraşmasıyla ünlü" Guiseppe Molteni tarafından yapıldığını bildirmiştir¹²²¹; Molteni'nin Morelli'nin nadir dostlarından olduğu bilinmektedir.

Alan Crookham ise Layard'ın 'Fatih' tablosunun Raffaele Pinti tarafından restore edildiğini belirtmiştir ve National Gallery teknik yayınlarına göre de öyle görünmektedir.¹²²² Ancak 1866'da İngiltere'de restore edildiği tahmin edildiği halde, tablo 1916'da National Gallery'e geldiğinde üzerinde bulunan vernik tabakasının, 1866'da İngiltere'de kullanılmayan bir karışım içerdiği anlaşılmıştır. Bu da tablonun birden fazla kez ve belki de önce İtalya, sonra İngiltere'de restore edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

¹²²⁰ Bkz (1219) SEYBOLD.

¹²²¹ David BOMFORD, **Conservation of Paintings**, 49.

¹²²² Raymond WHITE – Jo KIRBY, **A Survey...**, 83, 84 dipnot 13.

Şimdi de Raffaella Pinti'nin kim olduğuna bakalım, çünkü bu da halen Londra'da bulunan 'Fatih' tablosu üzerindeki sır perdesini biraz daha kaldırmamızı sağlayabilir... Önce nasıl tanıştıklarını ele alalım: Sir Austen Henry Layard'ın en yakın dostlarından birinin, Sir Charles L. Eastlake'in eşi Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893) olduğu ve birbirlerine çok sayıda mektup yazdıkları bilinmektedir. Lady Eastlake'in yayınlanmış mektupları, Layard hakkındaki en samimi ve ilginç bilgi kaynakları arasındadır.¹²²³ Nisan 1863 tarihli mektubunda, Lady Eastlake; Pinti'nin nasıl bir iş çıkaracağını anlaması için Layard'dan bir tabloyu restorasyondan önce görmesini istemiş ve bunun için National Gallery'e gitmeden randevu almasını tavsiye etmiştir. Sözü edilen mektup, o tarihlerde Pinti'nin National Gallery'de çalıştığını doğrulamaktadır. İtalya'da 1826 civarında doğduğu sanılan Pinti, kendi iddiasına göre liberal fikirleri nedeniyle muhtemelen 1848'de İngiltere'ye gelmiş; önce portre ressamı, sonra tablo restoratörü olarak çalışmıştır. National Gallery Direktörü Sir Charles L. Eastlake ile kurduğu iyi ilişkiler sayesinde, 1858-1880 arasında galerinin pek çok resmini restore etmiştir. Ancak iş bulmakta güçlük çekmemiş görünmesine rağmen, 1861'de iflas etmiş ve 1872'de bir Botticelli'nin satışında rol almış olması ilginçtir. Çağdaşları tarafından da güvenilirliğinden kuşkulandığı anlaşılmaktadır: Dönemin başka bir müzesinin yöneticilerinden Sir John Charles Robinson, Raffaella Pinti'nin National Gallery'de görevli olmasının "kurumun karakterini bozacağını" söylemiştir.¹²²⁴ Pinti'nin, Bronzino'ya ait bir resmin erotik kısımlarını restore ederken örttüğü de anlaşılmıştır.¹²²⁵

Layard'ın 1865'de "kapısında bulduğu" 'Fatih' tablosunu Pinti'ye restore ya da ikinci kez restore ettirmesinin seyri Lady Eastlake'in mektuplarından anlaşılmaktadır. Eastlake, 13 Ekim 1865'de yazdığı mektupta - aynı yıl içinde Layard'ın bile (!) iki tane Bellini "hazine"si bulması pek beklenmeyeceğine göre - 'Fatih' tablosunu kastetmiş olmalıdır ve şöyle der:

¹²²³ Julie SHELDON, *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, 219.

¹²²⁴ <http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/british-picture-restorers-1600-1950-p.php>

¹²²⁵ Jaynie ANDERSON, "A 'Most Improper Picture'..", 20.

“Yeni hazinenize gelince Sir Chas tarifinizle çok ilgilendi. Tuval üzerinde olması Gentile Bellini'nin eliyle pek uyumlu. Sir Chas Pinti'ye emanet edilmesinin ve kendi gözünüzün altında tamir edilmesinin daha akıllıca olacağını düşünüyor. Pinti tempera ve yağlı boyayla aynı ölçüde başa çıkabiliyor ve son zamanlarda edindiği deneyim gelişmesini sağlamış olmalı”.^{1226*} Lady Eastlake, Pinti'nin işlerini çok beğenmediğini hissettiren ancak eşinin önerisini ileten bu mektubundan sonra; 7 Aralık 1865'de Layard'a tekrar yazmış ve o sırada çok hasta olan eşinin, Layard'ın istediği gibi Gentile Bellini tablosunun National Gallery'de Pinti tarafından temizlenip restore edilmesini “başını sallayarak” onayladığını bildirmiştir.^{1226**} Layard'ın bu restorasyonun National Gallery'de ve özellikle de Pinti tarafından yapılması için ‘çok ikna edici’ bir yol izlediği ise, Lady Eastlake'in National Gallery Sekreteri Ralph N. Wornum'a yazdığı 17 Aralık 1865 tarihli mektubundan anlaşılmaktadır. Lady Eastlake, Layard'ın Sir Charles'tan National Gallery alt kat odalarında Pinti'nin İtalya'da satın aldığı bir resimle ilgilenmesi için izin istediğini; Sir Charles'ın itiraz etmediğini ve mütevelli üyelerinin de itiraz etmeyeceğini umut ettiğini belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Galeri'ye (ve bunu gizlilik içinde söylüyorum) bu resmi bağışlaması muhtemel olan Bay Layard'ı memnun etmek istiyor.” Böylece Layard'ın 1865'de Eastlake çiftine ‘Fatih’ tablosunu National Gallery'e bağışlayacağını söylediği ya da ima ettiği anlaşılmaktadır. Ancak Layard öyle yapmaktansa tabloyu tutmuş ve ölürken National Gallery'e bağışlasa bile yaşadığı süreçte eşinde kalmasını istemiştir. Lady Eastlake'in son söz edilen mektupta, eşinin adına “Pinti'nin bu iş üzerindeki çalışmasının National Gallery'den resimlerin restore edildiği odada değil, Turner odasında olması gerektiğini düşünüyor” diye devam etmesi; Sir Eastlake'in resmin ve/veya Pinti'nin resim üzerindeki çalışmasının saklı tutulmasını gerekli gördüğünü akla getirmektedir.^{1226***}

Böylece 1865'de oynanan ‘Gentile Bellini'nin Fatih portresi’ oyununun tüm oyuncularını çoktan sahnede yerlerini almış görünmektedir:

¹²²⁶ Bkz (1223) SHELDON; *: 230; **: 236; ***: 238.

Devrin ileri gelen sanat otoriteleriyle yakın ilişkiler içinde olan bir İngiliz beyefendisi; ilkelerinden çıkarı için vazgeçebilen ve ikna edilmezse tablonun kime ait olduğu konusunda sorun çıkartabilecek olan bir İtalyan sanat eleştirmeni ve simsarı; tabloları gerektiğinde değiştiren bir veya birden fazla İtalyan restoratör; o restoratörlerden birinin İngiltere’de National Gallery’de başka gözlerden uzakta üzerinde çalışabilmesi için tablonun bağışlanacağı imasıyla ikna edilen yaşlı bir İngiliz yönetici ve izin vermesi için aracı olan eşi... Böyle bakıldığında, Layard’ın tabloyu ne kadar ‘bulduğu’ ve ne kadar ‘yarattığı’ daha da merak uyandırır hale gelmektedir. Gerçekten de, Layard’ın halen Londra’daki ‘Fatih’i ‘bulması’ tesadüf olmamış olabilir. Austen Henry Layard’ın hayat öyküsü incelendiğinde, İtalya’ya gelip Venedik’te Gentile Bellini’nin yaptığına ve Fatih Sultan Mehmet’i betimlediğine inandığı tabloyu bulma macerasının neredeyse alınına nakşedilmiş bir kader çizgisi olduğunu düşünmemek imkansızdır. Sanki Gentile’nin ayak izlerinden gitmiştir Layard, o tabloyu bulmak için, bilerek ya da bilmeden...

Kimdi gerçekten dostlarınca “Henry” olarak bilinmeyi tercih eden Austen Henry Layard? Öyküsü nasıl ve neden Gentile Bellini’ninki ile kesişti? İşte bu konuyu inceleyip üzerinde düşünmeden, Londra’daki ‘Fatih’ tablosunu asıl ‘yüz’ünü görmemiz mümkün olamaz.

İngiliz ve Fransız kökenli olan Layard, 1817’de Paris’te doğmuştur. Babası Henry P.J. Layard, İngiltere’nin Seylan Sivil Servisi’nin memuru; annesi Marianne Austen bir bankerin kızı ve Protestan “Huguenot” mezhebiniydi. Layard’ın da ‘hayatın her yönünü kutsamak’ anlamında “din olarak hayat” ilkesini savunan ve kurtuluşun Tanrı tarafından önceden belirlendiğine inanan bu mezhebi benimsediği; ilerideki yıllarında Huguenot Derneği üyesi olmasının ötesinde, öyküsünün tümünden anlaşılabilir: Layard, ilgi duyduğu her konuya adeta dini bir bağlılıkla kendisini adanmış ve kaderinin ona seslendiğini düşündüğü anlarda o sesin peşinden gitmekten çekinmemiştir...¹²²⁷

¹²²⁷ http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Austen_Henry_Layard

Layard'ın kişiliğine yön verecek olan seyahat, macera, tarih ve sanat tutkusu; Fransa, İsviçre ve İtalya'da geçen çocukluğunda filizlenmeye başlamış görünmektedir: Daha sekiz yaşındayken Floransa'da turistlere rehberlik etmiştir! İngiltere'ye 12 yaşında dönüp, 1833'de 16 yaşındayken dayısının yanında avukatlık eğitimine başlamıştır. Seylan'a başka bir akrabasına yardımcı olmak üzere 1839'da çıktığı yolculuk ise hem Venedik hem de o zamanki adıyla Konstantiniyye ile onu tanıştıracak ve hayatının akışını belirleyecektir... Bu dönemi John Norwich şöyle anlatmıştır: "Austen Henry Layard, Venedik'i ilk kez 22 yaşındayken, Ağustos 1839'da gördü. Derhal bu kente aşık oldu... ama çok geçmeden devam etmesi gerekti; önünde uzun bir yolculuk vardı... arkadaşı Edward Mitford ile Seylan'a seyahat ediyordu... Ama denizden nefret eden Mitford, kara yolundan gitmeye karar vermişti ve çocukken en sevdiği kitap Binbir Gece Masalları olan genç Layard bu fırsata atladı. Bu, hayatını değiştirdi." Norwich, 20 Eylül 1839'da Konstantiniyye'ye varan Layard'ın o zamana ait yazdıklarından şu alıntıyı yapmıştır: "Başka herhangi bir Avrupalı Güç'ün ellerinde, dünyanın en kuvvetli kenti olurdu; Türklerin elinde, en resmedilmeye değer olanı [olmuş]."

Layard, Konstantiniyye'den sonra sıtmadan kurtulup, Suriye'ye giderken bulduğu her [Antik] Yunan ve Roma kentini ziyaret etmiş; Antakya, Halep, Beyrut, Akka, Kudüs, Petra, Amman, Gerasa ve Musul'u gezip, Dicle'yi geçerek, o sırada eskiden Antik Asur başkenti Nineveh'in olduğu sanılan yerdeki tümüülslere ulaşmıştır. Norwich'in aktardığına göre, "...düşüncelerim sürekli bir kazmayla o muhteşem kalıntıları keşfetmeye koşuyor" diye yazan Layard'ın kişisel güzergahı o zaman belirlenir. Nitekim Dicle üzerinden Bağdat'a ve sonra İran'a geçen Layard; 1840'da Seylan'a gitmekten vazgeçip, Norwich'in ifadesiyle artık "ruhani evi" olarak gördüğü bölgede kalmak üzere yol arkadaşından ayrılır. Anadolu ve Ortadoğu'da geçen sonraki 11 yıl boyunca çok önemli arkeolojik keşifler yapacaktır...¹²²⁸

¹²²⁸ <https://dictionaryofarthistorians.org/layarda.htm>; Bkz (1216) NORWICH, loc. 3039-3082.
https://en.wikipedia.org/wiki/Austen_Henry_Layard
 Robert SILVERBERG, **The Man Who Found Nineveh.**

O dönemde Arapça gibi yerel diller öğrenen ve 1842'de İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Büyükelçisi Sir Stratford Canning ile tanışan Layard, onun adına resmi olmayan çeşitli diplomatik görevlerde bulunmuştur. Canning'in teşvikiyle 1845'de Asur ve Babil kalıntılarını keşfe çıkan Layard, önce Fransız Arkeolog Emil Botta, sonra kendi başına ve British Museum için çalışarak, Nineveh'in asıl yerini bulmuş ve aralarında Nineveh sarayı ve Kral Ashurbanipal'in çivi yazılı kil tabletlerden oluşan ünlü kütüphanesi olmak üzere pek çok eserin gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Seyahatleri, kazıları, bulduğu yazılar ve diğer eserler ve karşılaştığı topluluklarla ilgili; bazıları kendi çizimleriyle süslenmiş çok sayıda kitap yayınlayan Layard; böylece servetin yanı sıra, İncil'de adı geçen kimi yer ve kişilerin varlığını kanıtladığı için "İncil'i gerçek kılan adam" diye ün kazanmıştır. British Museum'daki Asur eserlerinin büyük kısmı, kendisine verildiğini iddia ettiği Padişah fermanı sayesinde Layard tarafından İngiltere'ye gönderilmiştir. Oxford Üniversitesi'nden onursal bir Hukuk Doktorası derecesi de alan Layard, İngiltere'ye 1851'de dönüp, ertesi yıl 35 yaşındayken Liberal Parti milletvekili seçilerek politikaya atılmıştır.¹²²⁰ Sonraki 17 yıl boyunca aralıklarla politikada görev alan ve iki kez Dışişleri Bakan Yardımcılığı yapan Layard; 1869'da Madrid'e, 1877'de Constantinopolis'e İngiltere Büyükelçisi olarak atanmıştır. Hindistan'da İngiliz idaresine karşı isyanı araştıran Layard'ın İngiliz hükümetinin emperyalist politikalarına itirazları politik ve diplomatik kariyerinin son bulmasında rol oynamıştır. Türk dostu yaklaşımının dönemin Başbakanı ile uyuşmaması üzerine 1880'de Konstantiniyye Büyükelçiliği'nden uzaklaştırılan Layard; emekli olup, 1869'da evlendiği, kendinden 27 yaş genç olmasına rağmen meraklarını paylaşan karısı Enid Guest ile birlikte 1883'de Venedik'e yerleşmiştir. Ancak Venedik ile ilişkisi çok daha önce başlamış; 1866'da Antonio Salviati ile birlikte, yerel Venedik cam sanatını canlandırmayı amaçlayan ve mozaikleriyle İngiltere'deki tarihi yapıları donatan bir firmayı İtalyan ve İngiliz dostlarının da desteğiyle kurmuştur.¹²²⁹

¹²²⁰ Bkz (1216) NORWICH, loc. 3082-3185; ferman hakkında Bkz: loc. 3277.

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Austen_Henry_Layard

Arnold C. BRACKMAN, **The Luck of Nineveh: Archaeology's Great Adventure.**

Layard emekliye ayrıldıktan sonra, Venedik'teki evleri olan 16. yüzyıldan kalma Cà Cappello adlı palazzo, eşiyile birlikte başta İngiliz kökenli olanlar üzere sanatseverleri ağırladıkları bir kültür merkezi haline gelmiştir.¹²³⁰ Layard'ın ömrü boyunca süren sanat tutkusu, Palazzo Cappello-Layard olarak bilinmeye başlanan evinde konuklarına açmaktan keyif duyduğu büyük bir koleksiyon oluşturmaya yol açmış; halen Londra'da olan 'Fatih' tablosu koleksiyonunun en gözde eserlerinden biri olmuştur. Layard'ın ölümü üzerine eşine kalan koleksiyon, onun da ölümü üzerine National Gallery'e bağışlanmıştır. Gerçi önce hem İtalya ile İngiltere, hem de Layard'ın akrabası ile National Gallery arasında ciddi yasal çekişmeler olmuştur ama sonunda 1916'da bağışlanan eserler National Gallery tarafından alınabilmiştir. 'Fatih' tablosunun Londra'ya ulaşması işte böyle olmuştur.¹²³¹ Ama artık National Gallery'de değildir ki, nedeni aşağıda açıklanacaktır...

Daha önce de değinildiği gibi; Layard'ın, daha sonra koleksiyonunu devralacak olan National Gallery ile ilişkisi 1860'larda başlamıştır. Dönemin yöneticisi Sir Charles Lock Eastlake ve eşi Lady Eastlake ile yakın dost olan Layard, Gallery yönetiminde giderek söz sahibi olmuştur. Ama 1865'de Sir Eastlake ölünce onun yerine Direktör olması beklenirken, bu olmamıştır. Araştırmamızda buna dair kesin bir veri bulamadık; ancak 1865 sonlarında kendisine ait 'Fatih' tablosunu yukarıda açıkladığımız gibi National Gallery'de restore ettirmesi tepkilere neden olmuş olabilir. Sonuçta Layard 1866'da National Gallery Mütevelli heyetinde görevlendirilmiştir.¹²³² Seyahatleri sırasında kendisinin yanı sıra National Gallery adına da eserler almıştır. Galerinin İtalya'dan bazı eserleri almasına aracı olan sanat eleştirmeni Giovanni Morelli ile yakınlığının da aynı yıllarda başladığından yukarıda bahsedilmiştir. Tutkun olduğu konularda bitmek bilmez bir enerji ve üretkenliğe sahip olan Layard; resim sanatını sadece bir sanatsever olarak takdir etmekle kalmamış; bu konuda da basılı eserler bırakmıştır.

¹²³⁰ Bkz (1216) NORWICH, loc. 3181-3190

¹²³¹ Bkz (1217) CROOKHAM.

¹²³² <https://dictionaryofarthhistorians.org/layarda.htm>

Morelli 1891’de ölünce Layard onun biyografisini de yazarak, arkadaşının İtalyan sanatçılarla ilgili kitabının İngilizce çevirisinin ikinci baskısını finanse etmiştir.¹²³³ Layard’ın konumuz açısından daha da önemli çalışması, Franz Kugler’in “Handbuch der Geschichte der Malerei” (“Resim Tarihinin El Kitabı” adlı eserinin İtalyan sanatçılarla ilgili kısmının “Handbook of Painting: the Italian Schools. Based on the Handbook of Kugler” (“Resmin El Kitabı: İtalyan Ekolleri. Kugler’in El Kitabı Kökenli”) başlıklı İngilizce çevirisinin 1887 ve 1891’deki 5. ve 6. baskısının editörü olmuş olmasıdır. Bu kitap ilkin 1844’de Margaret Hutton tarafından İngilizce’ye çevrilmiş; 1851’de Lady Eastlake tarafından güncellenen çevirisi, 1851-1869 arasında Sir Eastlake’in asıl Editör olarak takdim edildiği 3 baskı yapmıştır.¹²³⁴ Lady Eastlake tarafından edite edilen 1874 tarihli 4. baskı, kitabın Londra’daki Fatih tablosundan bahseden ilk baskısı olmuştur.¹²³⁵ Neden 1867 ve 1869 tarihli 2. ve 3. baskılarda söz edilmediği bilinmemektedir. Şöyle demiştir 4. baskıda Lady Eastlake, dostu Layard’ın ‘Fatih’ tablosu ve Gentile Bellini için:

“1479’da Sultan Mehmet Venedik kent yönetimine iyi bir ressam için başvurdu ve Gentile Bellini, bir yıldan fazla kalacağı Constantinopolis’e gönderildi. Sultanın kendisinin Gentile tarafından yapılan bir portresi – şüphesiz iyi bilinen madalyonun aslı – kesin olarak 25 Kasım 1480 tarihli – Bay Layard’ın eline geçmiştir (ağaç baskıya bakın). Altında Sultan’ın profilinin görüldüğü kemerin etrafındaki boyanmış arabesklerde zarif ve neredeyse yok edilemez bir tamamlanmışlık örneğini temsil ediyor.”¹²³⁶

Lady Eastlake’in mektuplarından sözünü kimseden sakınmadığı anlaşıldığı halde, Layard’ın “Sultan” tablosu için kullandığı ifadeler, kelimelerini olağandışı bir dikkatle seçtiğini düşündürmektedir çünkü sonuç olarak portrenin kendisi için hiç bir şey söylememiş; kemeri övmüştür!

¹²³³ <https://dictionaryofarthistorians.org/layarda.htm>

¹²³⁴ <http://catalog.hathitrust.org/Record/000460635>

¹²³⁵ Bkz (1217) CROOKHAM, 39 dipnot 12.

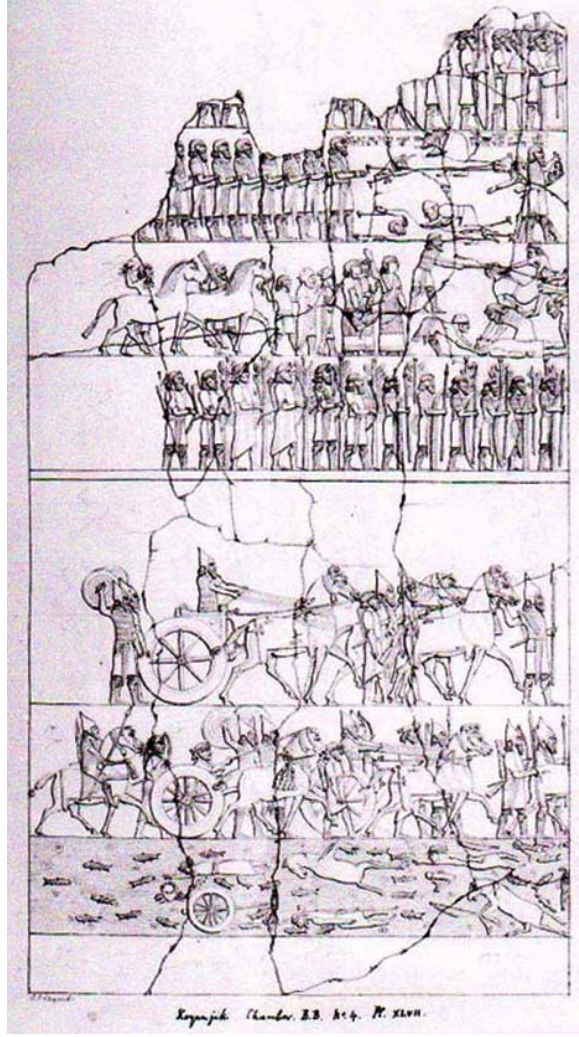
¹²³⁶ Lady E. EASTLAKE – Sir C. L. EASTLAKE, Eds., **Handbook of Painting**. 324; (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1zc7tm9j;view=1up;seq=72>)

Belli ki Lady Eastlake dostunu kırmamak için bir kaç iyi cümle yazmak istemiş ama portre için yapamamıştır. “Exquisite” (“zarif, kibar, nefis”) ve “finish” (“tamamlanmış olma hali, mükemmellik”) gibi sözcüklere rağmen aslında portreden bahsetmemeyi başarmıştır. Ama yorumlamaktan kaçındığı portrenin “iyi bilinen madalyon” olarak söz ettiği, muhtemelen Gentile Bellini imzasını taşıyan madalyonunun aslını oluşturduğunu yazması; kendisinden çok dostuna ait bir düşüncenin aktarımı gibi görünmektedir. Lady Eastlake, tablonun ağaç baskı resmi şeklindeki kopyasını da kitabına eklemiştir. (Şekil 2.252) Altında, “Gentile Bellini’ye ait Sultan resmi” ve sonra milletvekili olmasından ötürü “Right” (“Doğru”) ve “Honourable” (“Onurlu”) sıfatlarıyla “A. H. Layard” yazılı olması ilginçtir; acaba baskı resim Layard’ın kendisine mi ait bir işti? Bu olmayacak bir şey değildir çünkü Layard’ın kendi arkeolojik buluntularını skeçlerle de kaydettiği bilinmektedir. (Şekil 2.253)



Şekil 2.252. Sanatçısı belirtilmemiş;
Londra’daki, Gentile Bellini’ye atfedilen ‘Fatih’ portresinin ağaç baskı şeklindeki kopyası¹²³⁷
(Lady Elizabeth Eastlake tarafından edite edilen 1874 tarihli
“Handbook of Painting: the Italian Schools” adlı kitaptan alıntı)

¹²³⁷ <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1zc7tm9j;view=1up;seq=73>



Şekil 2.253. Austen Henry Layard, Nineveh Güney Batı Sarayı'dan bir röliyeğin çizimi¹²³⁸
Kağıt üzeri kalem; 1850 civarı; British Museum, Londra

Lady Eastlake'in ihtiyatlı ve sınırlı sözlerine karşılık; Layard, aynı kitabın kendisine ait olan bir sonraki, 1887 tarihli edisyonunda, 'Fatih' tablosu ve Gentile ile ilgili olan kısmı aşağıdaki hale gelecek şekilde genişletmiştir:

"1479'da, Fatih Sultan Mehmet, dininin insanların temsilini yasaklayan yasasına kayıtsız olarak Venedik yönetiminden bir ressam için başvurunca, o sırada çağının en seçkin Venedikli ressamı olarak değerlendirilen Gentile, bir yıldan fazla kalacağı Constantinopolis'e gönderildi. O kentten ayrılmasının nedeni olarak Ridolphi tarafından aktarılan kısa hikaye iyi bilinmektedir.

¹²³⁸ <http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=97&language=English>

Sultana, kendi yaptığı ve Herodias'ın kızını, Vaftizci Yahya'nın başıyla birlikte temsil eden bir resim gösterir. Mehmet, kanayan başın doğaya sadık olmamasını eleştirir ve eleştirisini haklı çıkarmak için, ressamın huzurunda bir kölenin kafasının kesilmesini emreder. Gentile böyle bir efendinin hizmetini bırakmanın zamanı olduğunu düşünür ve onun başkentinden hızla kaçar. Sultanın, üzerindeki yazıya göre bizzat poz verdiği, kendi yaptığı bir portresi, 25 Kasım 1480'de tamamlanmıştır. Şimdi Editörün elindedir ve muhtemelen Sultanın iyi bilinen portre madalyonu Gentile tarafından ondan [yararlanılarak] yapılmıştır. (ağaç baskıya bakın) Bir zamanlar İtalyan tarihçi Paolo Giovio'nun olağanüstü adamlara ait portreler koleksiyonunda bulunmuş gibi görünmektedir. Altında Sultan'ın profiline görüldüğü kemerin etrafındaki boyanmış arabesklere ve işlemeli ve mücevherli halıda zarif ve neredeyse yok edilemez bir tamamlanmışlık örneğini temsil ediyor. Baş büyük bir hassasiyetle resmedilmiş, ve büyük bir fatihin ve sıkı ve enerjik bir hükümdarın karakteriyle pek az uyuşsa da, belli ki gerçek bir benzerlik. Yazıda ressam kendisini "miles auratus" olarak stilize etmiş ve bu da kendisine verilen değeri ve aldığı onurları ispatlıyor."^{1239*}

Layard böylece "sıkı ve enerjik bir hükümdarın karakteri" ile uyumsuz bulduğu halde resmin "gerçek bir benzerlik" olduğunu iddia etmiştir. Ressama verilen değer ve onurların kendi kendisini "miles auratus" ("altın şövalye") olarak "stilize" etmesiyle kanıtlandığını söylemesi anlamsız olduğu için; farkında olmadan bilinçaltısındaki kuşkuyu yansıtmış olabilir: Gentile'nin ünvanının da kendisine ait bir eser olmuş olabileceği kuşkusunu... Ridolphi'ye ait hikayeyi aktarması ise tabloyu fantastik öğelerle süsleme isteğinden kaynaklanmış gibidir. Ancak kendi zihninde bile Gentile'yi vasat olmaktan kurtaramadığı, yukarıdaki alıntıdan sonra, Giovanni Bellini'den ressam olarak "pek az geride" olduğunu yazmasından anlaşılmaktadır. Gentile'nin "bilimsel bilgisi bakımından" Giovanni'den ileride olduğunu yazması ise "hazine" tablosu hatırına kullandığı son bir özür gibidir...^{1239**}

¹²³⁹ Austen H. LAYARD, Ed., **Handbook of painting. Vol 1**, *: 304-305; **: 306.

Layard'ın 'Fatih' tablosu ile ilgili en erken yayınlanan yazı, saptayabildiğimiz kadarıyla, Crowe-Cavalcaselle'nin daha önce de söz ettiğimiz 1871 tarihli Kuzey İtalyan resmi ile ilgili kitabında yer almıştır. Yazarlar, Sansovino, Sanudo ve Vasari'ye atıfta bulunarak, Gentile'nin Konstantiniyye'ye yolculuk yaptığına dair anlatılanları özetlemiş; Ridolphi'nin yukarıda sözü edilen hikayesini ise inandırıcı bulmadıklarını belirtmiştir. Yazarlar; Giambattista Giovio'nun 1780'de Paolo Giovio'nun müzesinden kalanlar arasında Gentile Bellini'nin sultanın sarayında yaptığı bir portre olduğunu yazmasından hareketle, bu tablonun daha önce Giovio'nun elinde olmuş olabileceğini öne sürmüştür. O sırada Layard'ın elinde olduğunu ve kendisinin üzerinde bir yazı keşfedip, restore ettirdiğini de açıkladıktan sonra Crowe ve Cavalcaselle'nin portrenin kendisi için söyleyebildikleri ise aşağıdaki ifadelerle sınırlı kalmıştır:

“Bir portre olarak bu hasarlı parça yine de olağanüstü ilginç; ve bizi Doğuluların en kurnazının yüz hatlarıyla karşılaştırırken, zamanın tahribine direnebilmiş kısımlarının hayret verici tamamlanmışlığı ile büyülüyor” ve “Resim bir kemerli girişte sarıklı ve sakallı Sultan'ın büstünü temsil ediyor; önündeki pencere kenarı üzerinden zengin bir halı iniyor; kemer çerçeve-sütunlarını çok güzel oyulmuş süsler donatıyor. Resim kötü korunmuş, ama kayda değer tamamlanmışlıkta; gessosuz çok ince tuval üzerine boyalı”.¹²⁴⁰

Görüldüğü gibi, Crowe ve Cavalcaselle, “hasarlı” (“injured”) olduğunu belirttikleri halde “yüz hatları” ifadesini kullanmış ancak aslında yüz hatları hakkında bir yorum yapmamıştır. Kısaca onlar da, az önce alıntılanan Lady Eastlake gibi, tablo hakkında bir şeyler söylemeye çalışmış ancak söyleyecek bir şey bulamamış gibidirler. Yine de, 1871'de Crowe ve Cavalcaselle, portrenin “hasarlı” olduğunu söylediği halde, 1874'de Lady Eastlake bu ifadeyi kullanmamıştır. Acaba arada bir restorasyon daha mı yapılmıştır? iki kitapta da tablo tanımlanırken kullanılan “finish” (“tamamlanmışlık”) kelimesi de dikkat çekicidir ve hasarın üzerinin örtüldüğünü anlatmak ister gibidir.

¹²⁴⁰ Bkz (706) CROWE-CAVALCASELLE, 125-127; sayfa 126 dipnot 3 ve 4.

Crowe ve Cavalcaselle, 1871'de tabloyu illustre etmek için, Lady Eastlake'in 1874'de kullandığı ağaç baskı resmin aynısını kullanmış ancak altında "Bay A.H. Layard mülkünde" diye yazmayı tercih etmiştir.¹²⁴¹ Belki de Lady Eastlake ağaç baskı resmin A.H. Layard'ın el işi olduğunu bildiği için "mülkünde" veya benzeri bir açıklama yapmamayı uygun görmüştür? Aslında Layard'ın ressamlığı konusunda Lady Eastlake'in çok çarpıcı bir görüşü olup, daha sonra açıklanacaktır.

Cavalcaselle ile Layard arasındaki ilişkiye değinmeden, neden onun da yazar arkadaşı Crowe ile birlikte Layard'ın "Sultan" tablosu hakkında bu kadar çekinerek yazmış olabileceklerini açıklamak mümkün olmaz. Cavalcaselle İngiltere'ye geldikten sonra, 1857'de Giorgio Vasari'nin ünlü kitabında bahsettiği eserleri bulup incelemeyi ve iddialarını İtalyan arşiv belgelerindeki bilgilerle kıyaslamayı kapsayan büyük bir projeye başlamıştır. Sonuçta Joseph Crowe ile birlikte İngilizce olarak yazacakları eserlerin temeli de böyle atılmıştır. Projenin destekleyicileri arasında Layard'ın da bulunması¹²⁴² Vasari'nin kitabına verdiği değeri yansıtmaktadır. Esasen, çocukluğundan beri İtalyan sanatına hayran bir kişi olarak Layard'ın Vasari'nin kitabında anlatılanları bildiğine şüphe yoktur. Layard, Vasari'nin Gentile'nin Konstantiniyye'ye gitmesine dair renkli hikayesine hakim biri olarak; hikayede anlatılan eserlerden birini, özellikle de Konstantiniyye'de yapıldığı iddia edilen ama sonra ortadan esrarengiz şekilde kaybolan Fatih Sultan Mehmet portresini bulmayı uzun süre hayal etmiş de olabilir. Belki de daha 22 yaşında Konstantiniyye'yi ilk gördüğü andan itibaren... Geçmişin sırlarının büyüsünü hep hissetmiş ve peşlerinden yılmadan koşmuş bir tarih sevdalısı olarak; kendi sözleriyle "dünyanın en resmedilmeye değer kenti" olan Konstantiniyye'de; bir başka resmin, Gentile'nin 15. yüzyılda orada yaptığını Vasari'den öğrendiği "Sultan" portresini bulma özlemine tutulmuş olabilir. Vasari ile ilgili projenin bile Layard'ın Gentile Bellini'nin kayıp tablosunu arayışının bir aşamasını oluşturmuş olması mümkündür.

¹²⁴¹ Bkz (706) CROWE-CAVALCASELLE, 126 Plate 6.

¹²⁴² <https://dictionaryofarthistorians.org/cavalcaselleg.htm>

Layard'ın Vasari projesinde destek verdiği Giovanni Cavalcaselle, daha sonra, Crowe ile birlikte yazdıkları "A New History of Painting in Italy" ("İtalya'da Resmin Yeni bir Tarihi") başlıklı kitabının 1866'da yayınlanan 3. cildini ona ithaf ederek Layard'a olan minnet ve saygısını göstermiştir.¹²⁴³ Dolayısıyla, 1871'deki kitabında Layard'ın "hazine" tablosunu "hasarlı" da olsa, eleştirmekten kaçınmış olması anlaşılabilir bir durumdur.

Özetlediğimiz bilgiler ışığında; Sir Austen Henry Layard'ın sadece daha çok gençken Venedik ve Constantinopolis'e hayran kalmış; tarih araştırmalarına ömrünü adanmış; ama en çok da sanata, özellikle de İtalyan resmine tutkun; romantik ve heyecanlı bir maceraperest değil; aynı zamanda insan ilişkilerinde başarılı olduğu kadar, her uğraşısını maddi kazançla dönüştürmekte de olağanüstü yetenekli bir iş adamı olmuş olduğu ortaya çıkmaktadır. Sonunda Venedik'te "kapısına bırakılmış" olarak Gentile Bellini'nin 'Fatih' tablosunun bulmasını sağlayan şansının ne kadarını kendi yaratıcılığına borçlu olduğu, daha fazla araştırma yapılarak aydınlatılmayı bekleyen bir sorudur... Şimdilik söylenebilecek olan, nasıl 'bulmuş' olursa olsun, tabloyu tanıtmak için en yakınındakilerden, dostları ve desteklediklerinden yardım almakta çok başarılı olduğunu teslim etmektir...

Alan Crookham da Layard'ın adeta fetişe çevirdiği tabloyu özel galerisinin onur köşesinde sergilediğini ve kendi çıkardığı 1887 tarihli sanat kitapta duyurduğunu anlatmış; tanıtım çabalarının, özgeçmişi ve politik inançları çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Crookham, "Doğu ve Batı arasındaki bir 15. yüzyıl diplomatik misyonunun bir parçası olarak yapılmış bir portrenin anlamı, belgesel önemiyle ve o özgün Venedik misyonunu kanıtlayan temsiliyle, Layard için tarihi ve duygusal bir rezonans taşırdı" demiştir.¹²⁴⁴ Diğer deyişle, Layard'ın, Bellini'nin 'Fatih' tablosunu, kendisinin olmasını istediğine benzer bir Doğu-Batı etkileşiminin belgesi ve kanıtı olarak da önemsemiş olabileceğini öne sürmüştür.

¹²⁴³ Bkz (1219) SEYBOLD.

¹²⁴⁴ Bkz (1217) CROOKHAM, 29-31; alıntı için Bkz 31.

Gerçekten de Layard sadece Vasari'nin yazdıklarından etkilenecek değil; Doğu ile Batı arasındaki uyumu simgelediği için de Gentile'nin kaybolduğuna inanılan 'Fatih' tablosunu bulmayı çok istemiş ve sonunda bulmuş ya da bulduğuna inanmış olabilir çünkü gerek politikacı gerekse diplomat olarak Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasında yakın bağlar kurulması için büyük çaba harcamıştır. O kadar ki, 29 Mayıs 1863'de İngiltere Parlamentosu'nda yaptığı "The Condition of Turkey and Her Dependencies" ("Türkiye ve Bağımlı Bölgelerinin Durumu") başlıklı seksen sayfalık konuşmasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasının Avrupa'da kaosa yol açacağını hararetle savunmuştur. Gerileme döneminin son demlerindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu durumun "Doğu Sorusu" adı altında tartışıldığı dönemde Layard, bazı azınlıkların Türklere karşı yönelttikleri suçlamaların abartılı olduğunu; Yahudilere karşı muamelelerinin Türklerin şiddet yanlısı olmadığını kanıtladığını; İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitim, hukuk, ekonomi reformlarını desteklemesi, ancak dağılmaması için yardım etmesi gerektiğini bildirmiştir. Layard'ın bu konuşmasında söylediği şu sözler, benzerine, özellikle de politikada, nadiren rastlanacak içtenliktedir: {Öyle görünüyor ki "Doğu soruları" burada tartışıldığı zaman onurlu beyefendiler bütün adalet ve doğruluk duygularını kaybediyor. Bir halk Muhammet'e inanır, ya da Konfüçyüs'e saygı gösterirse hiç bir muamele onlar için fazla kötü sayılmıyor. Malları veya canlarından edilebilirler ceza olmadan, onları soyan veya öldürenler Hristiyan olduğu sürece. Ben bunları protesto eder ve her inançtan insana eşit adalet dağıtılmasını istersem, bir Türk ya da Türk dostu olarak kınanıyorum. Bizimle aynı fikirde olmayanlara karşı bu hoşgörüsüzlük, Hristiyanlığın bir formu olabilir, ama kesinlikle benim inanmak üzere eğitildiğim Hristiyanlık değil}.¹²⁴⁵ Seyahatleri sırasında yakından tanıdığı Türklerin kendisine karşı daima bir Hristiyan olarak "azami itibar, iyilik ve nezaket" gösterdiğini anlatan Layard'ın bir Türk dostu olduğu kadar, pragmatik bir devlet adamı da olduğunu konuşmasından 'okumak' mümkündür.

¹²⁴⁵ Austen H. LAYARD, "The Condition of Turkey and Her Dependencies", 23-24.

Türk İmparatorluğu'nun parçalanıp, ganimetinin dağıtılmasının bir çözüm olamayacağını söyleyen Layard; Türkiye'nin Avrupa'daki topraklarında yaşayan halkın üçte biri veya fazlasının Müslüman olduğunu; o toprakların Hıristiyan halklara verilmesinin oradaki her Müslümanın kovulması veya yok edilmesi anlamına geleceğini; savaşçı ve cesur bir ırkı, malları veya canlarından etmeye kalkmanın o sırada yozlaşmış ve korkak bir topluluk olan Hıristiyanların katliamıyla sonuçlanabileceğini ve kutsal saydıkları her şey tehlikedeysen Türklerin bu son mücadelesinin kınanamayacağını açıklamıştır. Dünyanın herhangi bir başka ülkesinde toplumun bir kısmı diğerini ırkı veya inancı nedeniyle kovmak veya yok etmek isterse aynı şeyin olacağını da belirten Layard, şöyle devam etmiştir: “Ama varsayalım ki Hıristiyan topluluk, Müslümanları kovduktan sonra kendilerini yönetmek üzere bırakıldılar. Daha iyisini başarabilir – daha sessiz, daha hoşgörülü, birbirlerine karşı daha sabırlı olabilirler miydi? Şüpheliyim. Ermeni, Yunan'dan Müslüman kadar ve belki daha çok nefret ediyor. Yunan, Katolik'ten olduğu kadar Ermeni'den nefret ediyor. Katolik hepsinden nefret ediyor... Ve Hıristiyanlar, sormama izin verin, Yahudilere nasıl davranırdı?... Türkün kötü yönetimi ne olursa olsun – ve ben de kusurlarını herkes kadar itiraf ediyor ve kınıyorum – en azından kabul edilmelidir ki onlar Türk İmparatorluğu'nu oluşturanlar kadar çok sayıdaki farklı mezhep ve ırk arasında düzene benzeyen bir şeyi sürdürebilecek olan tek halktır.”

Layard, “Constantinopolis ve Türk İmparatorluğu'nun diğer şehirlerinde cami, kilise ve sinagogu yan yana görebilirsiniz - Avrupa'nın pek çok başkentinde olmayan bir manzara” dedikten sonra; “Doğu sorusu”nun politik olmaktan çok dini olduğunu, fethedenlerle fethedilenlerin dininin farklı olduğu İrlanda'daki duruma benzediğini belirtmiş; çözümün İngiltere'nin İrlanda'da yaptığı gibi, herkese eşit muamele sağlayan reformlardan oluşması gerektiğini öne sürmüştü ve İngiltere'nin Türklerin reformlarını desteklemesinin dünya barışı için önemini vurgulayarak konuşmasını bitirmiştir.¹²⁴⁶

¹²⁴⁶ Bkz (1245) LAYARD, özellikle 63-68, 74, 80.

Layard'ın Türk ve Müslümanlar ile ilgili olumlu sözlerinin içtenliğinden şüphe etmek için neden yoktur. Türk dostu olduğu, Lady Elizabeth Eastlake'in bir mektubunda ona "Biliyorsun ben bir Türk değilim (sen hep öyleydin)" demesinden de anlaşılmaktadır.¹²⁴⁷ Ancak; ne kadar Türk dostu olursa olsun, Layard'ın asıl önceliğinin İngiltere'ye hizmet etmek olduğuna da şüphe yoktur. Nitekim, Osmanlı İmparatorluğu'nun Ruslara karşı yardım karşılığında Kıbrıs'ı İngiltere'ye vermesiyle sonuçlanan görüşmeleri yürüten ve 4 Haziran 1478'de İngiltere adına anlaşmayı imzalayan kişi de Layard olmuştur.¹²⁴⁸ Layard, bu nedenle bir dostuna yazdığı mektupta "Ben İngiltere için Kıbrıs'ı elde ettim" demiştir.^{1249*} Kısaca, Layard için Osmanlı İmparatorluğu, İngiltere'nin yararına olacağı inancıyla ve olacağı şekilde olumlu ilişkiler kurmak istediği Doğu'yu temsil etmiş gibidir. Bu anlayışla, Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gelip Fatih'in portresini yapmasını, Batı ile Doğu arasında örnek alınacak bir diplomatik ilişki olarak görmüş; kendi yaklaşımının etkileyici bir prototipini oluşturan bu ilişki sayesinde yapıldığına inandığı 'Fatih' tablosunu özlem ve kararlılıkla aramış olabilir.

Austen Henry Layard'ın hayat öyküsü incelendiğinde, adeta önceki her anının, Venedik'te Gentile Bellini'nin 'Fatih' portresini bulduğu an için onu hazırladığını düşünmemek zordur. Ama gerçekten kaderi mi bu sonucu yaratmıştır? Kuşkusuz Layard, "hazine" tablosunu arasa da, aramasa da bulmuş olabilir. Ancak bulduğunda kendi ifadesiyle "acıacak durumda" olup, yeniden boyanmadan restore edilmesini mümkün görmediği halde hemen Gentile'nin 'Fatih' portresi olduğuna hükmetmesi, o eseri çok aramış ve bulmayı ummuş olabileceğini düşündürmektedir. Böyle bir durum, bir diğer Avrupalı diplomat olan Fredrick Robert Martin (1868-1933) ile ilgili olarak yaşanmıştır. Martin de bir 'Bellini' bulduğunu iddia etmiştir, hem de İstanbul'da!

¹²⁴⁷ Bkz (1223) SHELDON, 452.

¹²⁴⁸ George F. HILL, **A History of Cyprus**, Vol 4, 300-302.

¹²⁴⁹ Bkz (1216) NORWICH; *: Loc. 3241.

¹²⁵⁰ David J. ROXBURGH, "**Disorderly Conduct?...**"
Lewis EINSTEIN, **A Diplomat Looks Back**, 243.

İsviçre heyetinde bulunan F. R. Martin'in, özellikle resimli sayfaları için Topkapı'ya ait elyazmalarını tahrip ettiği çok sonra anlaşılmıştır. F. R. Martin, I. Ahmet zamanında toplanmış sayfalardan oluşan ve Sultan Abdülaziz'in bir devlet yetkilisine verdiği bir albüm olup; o yetkili ölünce oğullarından birine kalan kısmı satın aldığını iddia etmiştir. Doğu halıları ve İran, Hindistan ve Türkiye minyatürleri ile ilgili kitaplar yazan Martin, etik ilkelere yoksun bir simsar olduğu halde kendisini bir sanat uzmanı gibi sunmayı başarmıştır. Martin, içinde Gentile Bellini'ye ait bir minyatür olduğunu öne sürdüğü ve artık kendi hayalinin ürünü kabul edilen bir "Bellini Albümü"nden söz etmiştir.¹²⁵¹ Julian Raby; Martin'in Amerikalı koleksiyoner Isabelle Gardner'e sattığı minyatürün tarz itibarıyla Gentile'ye ait olamayacağını düşünmüş; üzerindeki Arapça harflerle yazılmış, 'bir müezzinin oğlu olan bir Frenk ustanın işi' olduğunu belirten yazıdan ötürü, babasının adı, ses olarak "müezzin"e benzeyen "Moysis" olan Costanzo de Ferrara (di Moysis)'in eseri olabileceğini öne sürmüştür.¹²⁵² Minyatürün Gentile'ye ait olduğu kanıtlanamamıştır. (Şekil 2.254)



Şekil 2.254. Costanzo de Ferrara (di Moysis)? Gentile Bellini? "Oturan Katip" minyatürü¹²⁵³
Kağıt üzeri guaj ve mürekkep; 18.2 x 14 cm; 15. yüzyıl; Isabella S.Gardner Müzesi, Boston

¹²⁵¹ Bkz (1250) David J. ROXBURGH, 32.

¹²⁵² Bkz (428) RABY, 61-74.

¹²⁵³ <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3157>

David Roxburg, F.R. Martin'in hayali Bellini albümündeki resimlerin, halen Topkapı Sarayı'nda H. 2152 olarak kayıtlı bulunan ve İran hükümdarı Şah Tahmasp'ın kardeşi Prens Bahram Mirza için oluşturulan bir albümden çıkarıldıklarını göstermiştir. Albümin 1544-45 yılları arasında Safevi sarayında oluşturulmuş olması, içinden çıkarılmış eserlerden herhangi birinin Gentile Bellini'ye ait olma olasılığını çok azaltmaktadır.

Peki neden F.R. Martin bir 'Bellini' bulunduğunu iddia etmiştir? Cevabını, en iyi kendisinden öğrenebiliriz! "Oturan Katip" minyatürünü sattığı Isabella Gardner'e ödeme için teşekkür ederken "Türkiye'deki diplomatik ilgilerim başka şeylere de zaman bırakıyor ve belki Amerikan müzelerine antik ve oriental sanat bakımından ilginç olanları işaret ederek hizmet edebilirim?" diye açıkça simsarlık teklif eden Martin; bir başka yazısında ise şu anısına yer vermiştir: "Constantinopolis'deki İsviçre Legasyonu'na ataşe atandığımda arkadaşlarımdan biri bana, 'Orada ne kadar kalacaksınız?' diye sordu. 'Bir Bellini bulana kadar' diye cevap verdim."¹²⁵⁴ Kısaca; Martin "bir Bellini" bulmaya gelmiş; bir Batılı sanatçıya ait olabileceğini düşündüğü, uygun yaştaki bir eseri "bir Bellini" olarak kelimenin her anlamında 'satmıştır'. Gentile Bellini'nin, belki de en çok Giorgio Vasari tarafından popüler hale getirilen Konstantiniyye macerasının gerçekliğine duyulan inanç, Martin'in iddiasının kabulünü kolaylaştırmıştır. Diğer deyişle; Martin inansın ya da inanmasın, başkaları, en başta da alıcısı Isabella Gardner, sözü edilen minyatürün "bir Bellini" olduğuna inanmayı seçmiştir. O halde, sanat ve tarih tutkunu, İncil'deki yerler ve insanlara ait kanıtları bile bulmayı başarmış ünlü bir araştırmacı; Vasari'nin kitabındaki eserlerin bulunması için başlatılan projenin baş destekçilerinden biri; sanat tarihçisi; Konstantiniyye ve Venedik kentlerinin aşinası; Doğu-Batı yakınlaşmasının yılmaz savunucusu olan Austen Henry Layard da hep "bir Bellini" aramış olamaz mı? Layard'ın karakterinin F.R. Martin'den çok üstün olduğu açıktır. Ama masum duygularla "bir Bellini" bulmayı istemiş olması da imkansız değildir...

¹²⁵⁴ Bkz (1250) ROXBURGH, 32, 48.

Layard, gerçekten Gentile'nin 'Fatih' portresini bulmuş veya bulduğuna inanmış ve hatta inandırılmış olabilir. Düşüncelerini ve bu tabloya çok özel bir anlam yükleyeceğini bilen biri veya birilerinin iyi veya kötü niyetli girişimleri sonucunda Vasari'nin bahsettiği ünlü tabloyu bulduğunu sanmış olması mümkündür. Venedik'te sık sık sahte eserlerin kendisine teklif edildiğini söyleyen Layard¹²⁵⁵, bu kez bir şaka veya yalanın kurbanı olmuş olabilir mi?

Peki ya şaka veya yalanı üreten kendisi idiye? Layard, Gentile'nin 'Fatih' tablosunu bulduğuna inanmasa da başkalarını inandırmış olabilir mi? F.R. Martin gibi bir eseri tahrip ederek değil de, yaratıcı biçimde "bir Bellini"nin ortaya çıkmasını sağlamış olamaz mı? Eski bir tabloyu yeniden boyatarak ve hatta belki bizzat boyayarak 'yarattığı' "bir Bellini"? Hem de yüzyıllardır kayıp olan en ünlü 'Bellini'! İncil'in kayıp kentlerini bulmuş bir adam için bundan daha uygun bir Sonsöz olabilir miydi? Bu soruları sormamızın en önemli nedenlerinden biri, Layard'ın arkadaşı Giovanni Morelli'ye mektuplarından sızan gerçektir: Bulduğunda yeniden boyanmadan restore edilemeyecek kadar kötü durumdaki bir tablonun aradan 6 ay geçmeden bir hazine sayılabilecek hale gelmesi... Diğer bir nedeni ise, en yakın dostlarından Lady Elizabeth Eastlake'in 23 Ağustos 1876 tarihli mektubunda şu sözlerle artık resim yapmaması konusunda kendisini uyarılmış olmasıdır: "...senin Enid'inin resim yaptığını duyduğuma çok sevindim, bu çok ilginç olmayabilir ama bunu duymak çok daha hoş. Senin o konudaki performanslarının yinelenmeyeceğine güveniyorum."¹²⁵⁶ Daha iki yıl önce edite ettiği kitapta, dostunun Gentile Bellini'ye ait olduğuna inandığı tablosuna yer veren Lady Eastlake, neden, hem de altını çize çize resimle ilgili performanslarının yinelenmemesini istemiştir? Mektuplarında açıklama yoktur. Ama – sadece bir olasılık olsa da – Layard'a, o yıllarda konuştukları başlıca resim olan 'Fatih' tablosu ile ilgili bir uyarı yapmış olabilir. Belki Lady Eastlake ölmeden önce eşinin National Gallery'de restore edilmesi için izin vermesini sağladığı tablo ile ilgili 'performanslar'dan söz etmişti?

¹²⁵⁵ Bkz (1216) NORWICH, Loc. 3203.

¹²⁵⁶ Bkz (1223) SHELDON, 421.

Austen Henry Layard'ın 'Fatih' tablosunu nasıl bulduğuna dair anlatısının masalsi karakteri bile, "bir Bellini" bulma arzusuyla ilişkili bir olaylar zinciri yaşanmış olabileceğini düşündürmekte ve yeni araştırmalarla aydınlatılmayı beklemektedir... En masum olasılık, gerçekten de bir tablo bulmuş; inanmayı çok istediği için, tıpkı Süheyl Ünver'in Topkapı'daki bir defterdeki resimlerin Fatih'e ait olduğuna, kanıt olmadan inanmak istemesi gibi¹²⁵⁷, Gentile'nin kayıp tablosu olduğuna inanmış ve hayal ettiği 'yüz'ün restoratör veya restoratörler tarafından eklenmesini sağlamış olmasıdır.

İster bulmuş, ister bulduğunu sanmış veya başkalarına sandırmış olsun; Layard'ın 'Fatih' tablosunu tanıtmaktaki ısrarını, Doğu-Batı ilişkilerine dair tartışmalardan ayrı düşünmek zordur. Nitekim Alan Crookham, tablonun büyük ölçüde yeniden boyandığını bilmesine ve restorasyonu "öldürücü bir süreç" olarak tanımlamasına rağmen, Layard'ın tanıtım çalışmalarına ısrarla devam etmesine dikkat çekmiştir.¹²⁵⁸ Gerçekten de Layard'ın "hazine" tablosunu tanıtmaya gayreti ömrü boyunca sürmüştür; Crowe-Cavalcaselle'nin 1871, Lady Eastlake'in 1874 tarihli kitaplarında yer alan ağaç baskı resmi, Louis Thuasne'nin 1888 tarihli ve Angiolello'ya ait sandığı metne de dayanarak yazdığı Gentile Bellini ve Sultan II. Mehmet konulu kitabında da yer almıştır.¹²⁵⁹ Layard, bu tabloda kendi savunduğu Doğu-Batı etkileşimi ve uyumunun güzel bir örneğini bulmuş ve bu nedenle hem kendi kitaplarında yer vermiş; hem de hemen hepsini şahsen tanıdığı yazarlara ait kitaplarda bahsedilmesini sağlamış olabilir. Diğer yandan, o dönemde Avrupa'nın "hasta adamı" sayılan ve İngiliz Parlamentosu'nda "Doğu Sorusu" adı altında, açıkça dağılmasından sonra nasıl paylaşılacağı tartışılır hale gelmiş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun artık ölmek üzere olduğunu anlatmak; zaafının simgesi olmak üzere de bu tabloyu tanıtmak gayretini göstermiş de olabilir. Eğer öyleyse, tablo Fatih'in gücünün değil, onun şahsında simgelenen Osmanlı İmparatorluğu'nun güçsüzlüğünün 'portre'si olarak görev görmüş olabilir.

¹²⁵⁷ Bkz (8) ÜNVER.

¹²⁵⁸ Bkz (1217) CROOKHAM, 31.

¹²⁵⁹ Bkz (708) THUASNE.

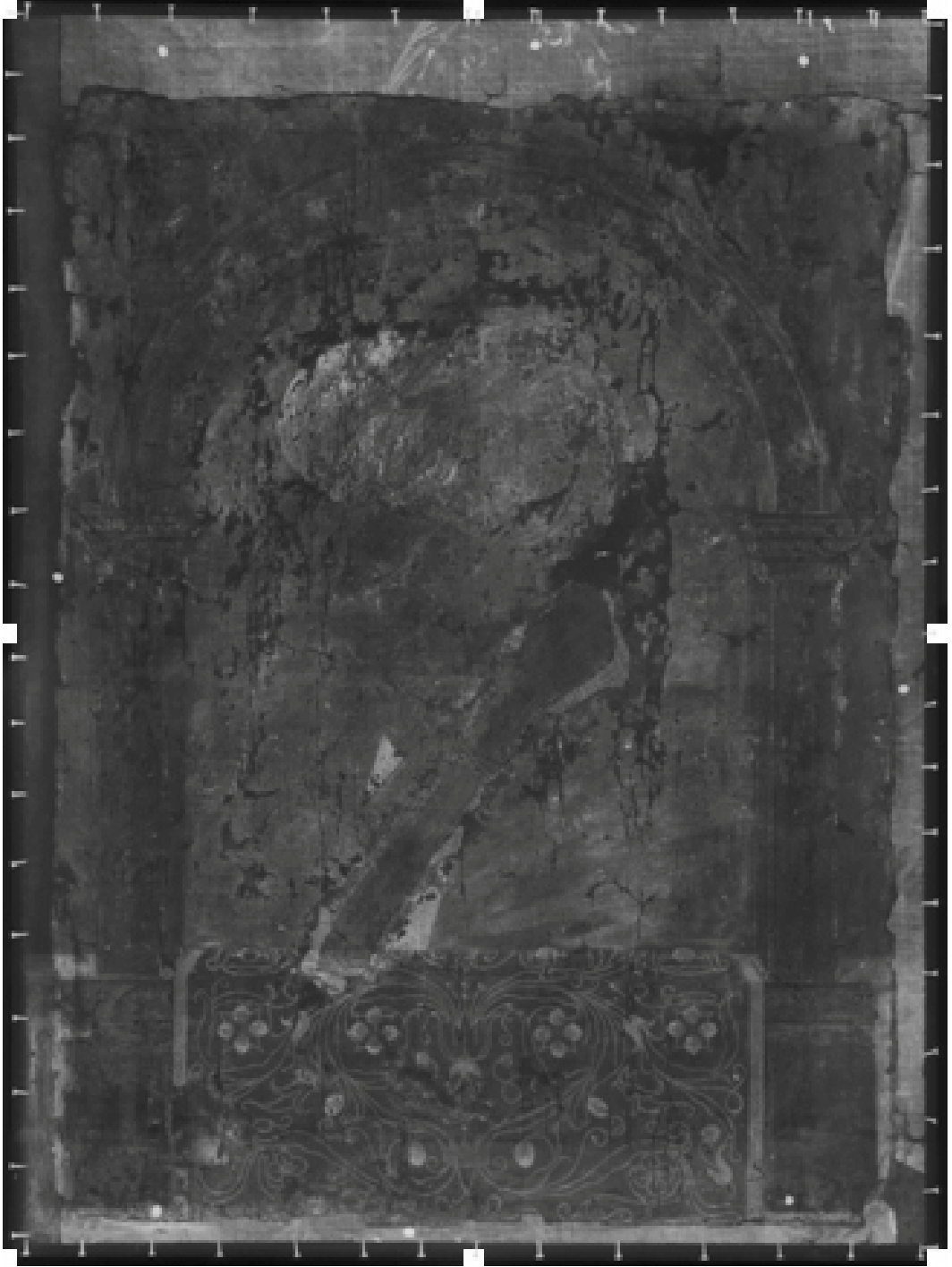
Austen Henry Layard, 1878'de Sir ünvanıyla ödüllendirilmiş¹²⁶⁰; uzun ve parlak bir ömrün sonunda 1894'de Londra'da kanserden ölmüştür. Vefatıyla eşine kalan 'Fatih' tablosu, eşinin de vefatıyla koleksiyondaki pek çok başka eserle birlikte Londra'daki National Gallery'e bağışlanmıştır.

Alan Crookham, İngiltere'deki Ulusal Galeri'ye geldikten sonra tablo ile ilgili görüş farkları olduğunu; hatta orijinalliğinin dahi sorguladığını; gözden tamamen düşmek üzereyken, 1970'lerden itibaren Türk sanatı ve kültürler arası etkileşimle ilgili sergiler için ödünç istenmeye başlamasıyla tekrar ilgi çekmeye başladığını; böylece "diplomasi ürünü olan bir objenin hala diplomatik nedenlerle kullanıldığını" söylemiştir. Crookham, arşiv araştırmaları ve bilimsel analizlerin önem kazandığı bir çağda; otantik olmasıyla ilgili sorular olmasının, tablonun sanata adanmış bir müzede kalmasını sorunlu kıldığını; bu nedenle Victoria & Albert Müzesi'ne kısmen sanat işi, kısmen tarihi gösterge olarak ödünç verilmesinin uygun bir çözüm olduğunu bildirmiştir. Böylece, Layard'ın "hazine" saydığı ve Gentile Bellini tarafından yapılan bir Fatih Sultan Mehmet tablosu olduğuna inandığı ya da inanmak veya inandırmak istediği tablonun, gerçekliğinin sorgulandığı ve bir sanat eseri olmaktan çok tarihi bir kayıt gibi görülmeye başladığı anlaşılmaktadır. Tablodan Crookham'in Ocak 2015'de Victoria & Albert Müzesi'nin tarihi nesnelere koleksiyonuna ödünç verilmiş olarak söz etmesinin nedeni budur.

Londra'daki Bellini'ye atfedilen 'Fatih' tablosunun çok hasarlı olduğu, David Bomford tarafından da duyurulmuş olup; Bomford, restorasyonu yapanın Guiseppe Molteni olduğunu bildirmiştir.¹²⁶¹ Kısaca, restoratör ister Raffaele Pinti, ister Guiseppe Molteni olsun; restore etmekle kalmayıp, tabloyu yeniden yapmış gibidir! Tablonun X-Işınları ile elde edilen görüntüsü Şekil 2.255'de sunulmuş olup; restorasyonun altındaki yüz bölgesinin neredeyse tamamen boş olduğunu göz önüne sermektedir.

¹²⁶⁰ <http://www.geni.com/people/Sir-Austen-Henry-Layard/6000000014369082611>

¹²⁶¹ Bkz (1221) BOMFORD, 49.



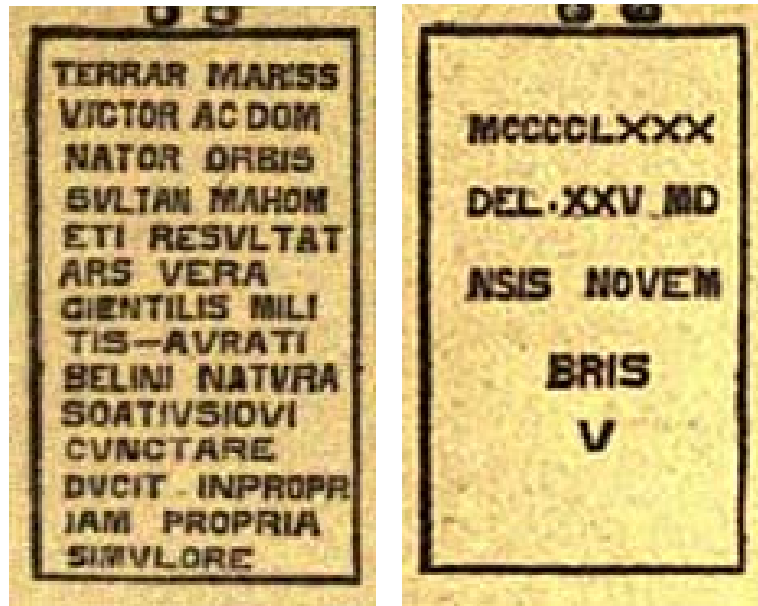
Şekil 2.255. Gentile Bellini'ye atfedilen ve Fatih'in portresi olduğu iddia edilen Londra'daki tablonun X-Ray görüntüsü¹²⁶²
(Tablonun normal görünümü için Bkz Şekil 2.247)

¹²⁶² Görüntü, National Gallery'den imaj kullanım bedeli ödenerek temin edilmiş ve izin alınarak kullanılmıştır. Daha iyi seçilebilmesi için Photoshop programı ile ışık ve kontrastı artırılmıştır.

Kredi: "Gentile Bellini, The Sultan Mehmet II © The National Gallery, London, Layard Bequest, 1916."

Böylece, artık bir sanat eserinden çok, bir belge sayılıp, 2009'da Victoria & Albert Müzesi'ne ödünç verilen¹²⁶³ Londra'daki 'Fatih' tablosu başlangıçta Gentile Bellini tarafından yapılmışsa bile, şimdiki hali büyük ölçüde restoratörlerin işidir. Eski bir tuval üzerinde 19. yüzyılda Austen Henry Layard'ın isteği üzerine restoratörler tarafından 'yaratılmış' ve hatta kendi fırçasından çıkmış olma olasılıkları, ileri düzey teknik değerlendirmeleri de içermesi gereken yeni araştırmalarla aydınlatılmayı beklemektedir...

Restoratörlerin Londra'daki 'Fatih' tablosunun yazılarına da 'yaratıcı' katkılarda bulduklarına dair işaretler vardır. Joseph Crowe ve Giovanni Cavalcaselle'nin 1871 tarihli, "A History of Painting in North Italy" ("Kuzey İtalya'da Resmin Tarihi") başlıklı kitaplarında, tablonun ağaç baskı resim şeklindeki kopyasında izlenen yazılar ile metinde söz edilen yazıların farklı oluşu bunu düşündürmektedir. (Şekil 2.256)



Şekil 2.256. Londra'da bulunan ve Gentile Bellini'ye atfedilen 'Fatih' portresinin sanatçısı belirtilmeyen ağaç baskı kopyasındaki yazılar¹²⁶⁴ (Lady Elizabeth Eastlake tarafından edite edilen 1874 tarihli "Handbook of Painting: the Italian Schools" adlı kitaptan alıntı; Resmin tamamı için Bkz Şekil 2.252)

¹²⁶³ Bkz (1217) CROOKHAM, 37.

¹²⁶⁴ <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1zc7tm9j;view=1up;seq=73> (Detay görüntüler Photoshop programıyla seçilip, netleştirilmiştir)

Tablonun ağaç baskı resminde solda, "TERRAR MAR.SS VICTOR AC DOMNATOR ORBIS SULTAN MAHOMETI RESULTAT ARS VERA GENTILIS MILITIS – AURATI BELINI NATURA SOATIUSIOUI CUNCTARE DUCIT INPROPRIAM PROPRIA SIMULORE"; sağda ise "MCCCLXXX DEL XXV. MDNSIS NOVEMBRIS" yazısı izlenmektedir. Ancak metinde Crowe ve Cavalcaselle yazıları birleştirerek tabloda "Terrar. Marisq. victor ac domnator orbis Sultan inte. . . . Mahometi resultat ars vera Gentilis militis aurati Belini naturae..... qui cunctare ducit in propriajam proprio simul.cre MCCCLXXX Die XXV mensis Novembri." yazılı olduğunu bildirmiştir.¹²⁶⁵

Başka araştırmacıların üzerinde durmadıklarına şaşırdığımız bu farklılık nasıl açıklanabilir? Akla gelen en güçlü olasılık, Crowe ve Cavalcaselle'nin tabloyu ağaç baskı resmi yapılmadan önce görüp; kendi tespit ettikleri yazıları aktarmış olabilecekleridir. Kitaplarındaki ağaç baskı yapılarına kadar, tablodaki yazılar restoratörler tarafından 'geliştirilmiş' olabilir. Yazarların; ağaç baskıdaki bazı tuhaf ya da anlamsız sözcükler yerine, anlamlı sözcükler kullanmaları; "inpropiam" ("uygunsuz") yerine "in propria" ("kendi, kendisinin") ve anlamı olmayan "mdnsis" yerine "mensis" ("ay") demeleri; o aşamada yazıların farklı olduğunu veya çok güç okunmalarından ötürü yorumladıklarını düşündürmektedir. Baskı resimdeki boşluk içermeyen sözcük dizilerine karşılık; Crowe ve Cavalcaselle'nin bazı boşluklarla sıraladığı sözcükler, yine de solda "karaların ve denizlerin fatihi ve dünyanın efendisi Sultan Mehmet" ve "Gentilis Bellini [,] altın şövalye [,] gerçek sanat"; sağda ise "25 Kasım 1480" anlamlarını aktarabilmektedir. O halde, Crowe ve Cavalcaselle tabloyu gördükten sonra restoratörler, boşlukları neden doldurmuş olabilir? Kimsenin, temsil edilen eserin "bir Bellini" hem de Fatih'i anlatan, o ünlü kayıp "Bellini" olduğuna dair hiçbir kuşkusu kalmasın mı istenmiştir? Crowe ve Cavalcaselle ile Lady Eastlake'in "finish" ("tamamlanmışlık") halinden söz etmiş olmaları¹²⁶⁶, acaba, tablonun yazıları dahil gerçek olamayacak kadar 'iyi' görünmesinin kibarca ifadesi miydi?

¹²⁶⁵ Bkz (706) CROWE-CAVALCASELLE, 127.

¹²⁶⁶ Bkz (706) CROWE-CAVALCASELLE, 126 dipnot 4; (1236) EASTLAKE, 324.

Diğer bir olasılık ise, Londra'daki Fatih tablosunun ağaç baskı resmini yapan kişinin yazıları yanlış işlemiş olmasıdır. Ama genelde kopyalarken mümkün olduğunca aslına sadık kalınmaya çalışıldığı için; Crowe ve Cavalcaselle'nin boşluk bıraktığı yerleri tamamlayan sözcükleri onun değil, restoratörlerin eklemiş olması daha akla yatkındır. Caroline Campbell'in solda sadece "...IL[?]ISQV...R/...OR ORBIS ... CVNTARE" seçilebildiğini ve sonradan yeni yazıların boşluklara eklendiğini bildirmiş olması da,¹²⁶⁷ restoratörlerin onarmaktan çok öteye geçip; Fatih ve Gentile'nin adları ve ünvanlarını eklediklerini düşündürmekte ve Londra'daki tablonun Gentile'ye ait bir Fatih portresi olmasını da daha da kuşkulu hale getirmektedir.

Bu konuyu geçmeden bir soruyu daha gündeme getirmek kaçınılmazdır: İster restoratör, ister ağaç baskıyı oyan olsun, hatalı ya da uydurma sözcüklerin ağaç baskıda yer almasına Layard nasıl ve neden izin vermiştir? Oxford Üniversitesi'nden doktoralı bir hukukçu olarak Latince bilmemesi beklenmez. Öyle bile olsa, Latince bilenlere danışma imkanı olmuş olmalıdır. O halde bu bir hata değil de bilinçli bir eylem miydi? Sanatçının ve/veya daha önceki koleksiyoner(ler)in iyi Latince bilmeyip, yanlış yazabilecekleri varsayılarak; eserin daha gerçekçi görünmesi, eski ve Gentile'ye ait olduğuna daha çok inanılması için özellikle mi bu yola başvurulmuştu? Londra'daki ünlü 'Fatih' tablosu, baktıkça daha da gizleniyor sanki... Sorularla yüklü ve her soru, başkalarını da peşi sıra sürüklüyor... Biz de araştırmamızda bazı soruları cevaplamaya çalıştıkça yeni sorularla karşılaştık. Ama son bir soru daha var yine de sorulması gereken:

Tabloda tasvir edilen kişi, Fatih Sultan Mehmet miydi?

Bunu bilmek belki de hiçbir zaman mümkün olmayacaktır. Ancak bu tablonun başka birinin portresi olabileceğine dair önemli işaretler vardır. Onları açıklamadan önce, bir 'Fatih portresi' olduğu iddia edilen üçüncü ve son tabloya bakalım... (Şekil 2.257)

¹²⁶⁷ Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 78.



Şekil 2.257. Gentile Bellini'nin izinden giden bir sanatçının (?) 'Fatih' portresi¹²⁶⁸
Panel üzeri yağlıboya, 21 x 16 cm, erken 16. yüzyıl, İtalya yapımı; Katar

¹²⁶⁸ SOTHEBY'S, **Portrait of Sultan Mehmed II, by a Follower of Gentile Bellini.**
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/arts-of-the-islamic-world-including-fine-carpets-and-textiles-l07222/lot.267.html>

Şekil 2.257’de görüntüsü sunulan eser, 2012’de Sotheby’s Müzayede Evi aracılığıyla ve 468,500 GBP bedele ulaşarak, şimdi bulunduğu Katar Müzesi’ne satılmıştır.¹²⁶⁹ Kısaca bir kez daha ‘Fatih’ adı alıcıları fethetmiştir!

Bu tablo hakkında bilinenler de, tıpkı diğer ‘Fatih’ tabloları gibi sınırlı; çelişkiler ve sırlarla doludur. Jürg Meyer Zur Capellen, literatüre girmesini 1935’de T. Leman Hare tarafından Apollo dergisinde konu edilmesine bağlamış¹²⁷⁰ ancak Franz Babinger 1933’de ortaya çıktığını yazmıştır. Babinger, “muhtemelen Gentile Bellini veya en azından atölyesi” tarafından yapıldığını düşündüğü tabloda; başın omuz üzerinden geriye dönmüş şekilde resmedilmiş olmasının olağanüstü olduğunu ve bu nedenle gözlem sonucunda değil, Gentile’nin dönüşünden sonra Venedik’te yapılmış olması gerektiğini öne sürmüştür. Babinger ayrıca kaynak göstermeden, bir Rus tarafından kendi ülkesinden getirilip Paris’te Amerikalı bir koleksiyonere satıldığını da yazmıştır.¹²⁷¹ Sotheby’s Müzayede Evi ise tablonun geçmişini bilinen en eski sahibinden, en yeniye doğru söyle sıralamıştır: 1931’de Londra’da Thomas Agnew & Sons Ltd.; sonra New York’ta Jackson-Higgs koleksiyonu; Aralık 1932’de American Art Association; sonra yeri belirtilmeyen William Fox koleksiyonu; sonra hepsi New York’ta olan Arthur Erlanger, Acquavella ve en son 1962’de Baron Waldemar von Zedtwitz koleksiyonları.¹²⁷² Sotheby’s tarafından verilen bu bilgilere karşılık; Stefano Carboni 2007 tarihli “Venice and the Islamic World” (“Venedik ve İslam Dünyası”) başlığını taşıyan ve önce Paris, sonra New York’a aynı adla düzenlenen sergi nedeniyle yazdığı katalogda söz konusu tablonun Singapur’da Joli Quentin Kansil koleksiyonunda olduğunu yazmıştır.¹²⁷³ Öyküsünde adı geçenleri tanımaya çalışarak, daha önce Fatih’in portresi olduğu iddia edilen diğer iki tablo için olduğu gibi, bu tabloyu da daha iyi tanıma şansı bulabiliriz...

¹²⁶⁹ Bkz (1268) SOTHEBY’S.

¹²⁷⁰ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, 130.

¹²⁷¹ Bkz (1) BABINGER, 379.

¹²⁷² Bkz (1268) SOTHEBY’S.

¹²⁷³ Stefano CARBONI, **Venice and the Islamic World**, 303.

Son sahibinden başlayalım: Hakkında edinebildiğimiz çok sınırlı bilgiye göre, Joli Quentin Kansil, New York'ta doğmuş; bilinmeyen bir tarihte Joel Dennis Gaines olan adını değiştirmiştir. İlk işinde yazar, sözlükbilimci ve Briç Editörü olan Albert Morehead'in asistanı olması yaşantısını belirlemiş gibidir. Tarihi konusunda master ve bir süre İngilizce öğretmenliği yapmasına rağmen asıl tutkusunun oyun oynamak ve geliştirmek olduğu anlaşılmaktadır. Amerika ve Avrupa'da tavla şampiyonlukları ve tavlanın yanı sıra kağıt oyunlarına dair kitapları olan Kansil; mentoru Morehead aracılığıyla tanıştığı Waldemar von Zedtwitz'in desteğiyle, ortağıyla birlikte geliştirdikleri oyunları sattıkları bir şirket kurmuştur. Oyunları dünyanın en popülerleri arasındadır. Seyahatlerine dair yayınlar da yapmış; kolay öğrenilebilecek bir yazı sistemi geliştirmiştir. Bazı yayınlarında kendisini Prens Joli Kansil olarak tanıtmaya nedeni belli değildir.¹²⁷⁴ Tabii bütün bunlar, dünya çapında bir 'oyuncu' olan Joli Quentin Kansil / Joel Dennis Gaines'in bilmemizi istedikleri olup; ne kadarının gerçek, ne kadarının üstün zekalı olduğu anlaşılan bu kişinin hayal gücünün eseri bir şaka ya da oyun olduğu ise bilinmemektedir...

Sotheby's katalogunda halen Katar'daki tablonun son sahibi olarak sunulan Waldemar von Zedtwitz'e gelince; onun yaşamı da sırlarla örülü izlenimi vermektedir. Alan Truscott'a göre, 1896'da Berlin'de bir Alman asilzadesi ve zengin bir Amerikalı kadının oğlu olarak doğmuş; I. Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra, Amerika'ya yerleşip, düşman ilan edilerek mallarının gasp edilmemesi için babasından devraldığı Baron ünvanını reddetmiştir. Briç tutkunu olan von Zedtwitz, 74 yaşında Dünya Briç Şampiyonu olmayı başaran en yaşlı kişi olmuştur. Dilbilimci olarak ansiklopedilere danışmanlık da yaptığı bildirilen von Zedtwitz, uzun süre New York'ta 'Eski Usta'lara ait tablolarla dolu evinde yaşamış; son yıllarını bu kez tavla şampiyonu olacağı Hawaii'de geçirmiştir.¹²⁷⁵ İlk şirketini kurarken desteklediği Joli Quentin Kansil'e ne zaman, nasıl ya da neden şimdi Katar'da olan 'Fatih' tablosunu devrettiğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

¹²⁷⁴ http://www.worldlibrary.org/articles/joli_quentin_kansil

¹²⁷⁵ Alan TRUSCOTT, "Waldemar von Zedtwitz dies"

Truscott, Waldemar von Zedtwitz'in 1984'de öldüğünü bildirdiği için, 2012'de müzayedeye çıktığı sırada şimdi Katar'a olan tablonun sahibi o olmuş olamaz. O sıradaki sahibi görünen Joli Quentin Kansil'e Zedtwitz'ten nasıl geçtiği bilinmediği gibi; von Zedtwitz'e önceki sahiplerinden nasıl geldiği de belli değildir. Ancak 1931'de Londra'da Thomas Agnew & Sons Ltd. elinde görüldükten hemen sonra Amerika'ya gelip, büyük ihtimalle hepsi New York'ta olan koleksiyonerler arasında sürekli el değiştirmiş gibidir. Waldemar von Zedtwitz'den önceki sahibi Acquavella, 19.-21. yüzyıl sanatında uzman bir galeri olup, satışa aracılık etmiş olabilir.¹²⁷⁶

Amerika'daki serüveni biraz olsun bilinen tablonun nasıl ve ne zaman Londra'ya geldiğine dair bilgiye ulaşmamız mümkün olmamıştır. Ama Londra'da bir zamanlar 'konuk' olmuş olması konumuz için çok önemlidir çünkü halen de Londra'da bulunan diğer 'Fatih' portresi ile yolları belki de orada kesişmiştir... Ama bu düşüncemizi açıklayabilmek için, önce iki tabloyu karşılaştırmamız gerekir ki, aşağıda bu konuya değinilecektir.

Katar'daki 'Fatih' tablosu, ilk bakışta Londra'daki ünlü tablodan farklı gibi görünmektedir. Gerçi, yüzünün çoğu profilden izlendiği halde; öbür yandaki gözü dörtte üç dönmüş duruştaki gibi görülmektedir ve bu özellikler bakımından iki tablo birbirine çok yakındır; ancak Londra'daki tablodan farklı olarak, sırtını izleyiciye dönmüş olan sultanın, kıyafetleri ve başlığında da farklılıklar vardır. Mimari bir çerçevenin olmaması; önünde bir engel ve işlemeli örtü bulunmaması; Londra'daki tabloda arka planda altı ve işlemeli örtüde de bir olmak üzere toplam 7 tane taca karşılık, bu tabloda sadece 6 tane taç olması gibi farklar da dikkati çekmektedir. Katar'daki tabloda resmedilmiş sultanın kaftanının desenleri; Londra'dakine kıyasla daha belirgindir. Sarığı, sadece sarılı olmayıp; yandan çıkan bir uzantısı sırtına kadar inmektedir ve uçlarında püsküller vardır. Böylece, yüz imgeleri birbirini andırsa da, iki tablo birbirinden sanki farklı gibidir. Ancak, Şekil 2.258 – 2.259 bu iki sultan portresinin 'yüz'lerinin tamamen aynı olduğunu göstermektedir...

¹²⁷⁶ <http://www.acquavellagalleries.com/gallery>



Şekil 2.258. Londra ve Katar'daki 'Fatih' portrelerinin benzerlik analizi - 1
 Londra (üstte) ve Katar (altta) 'Fatih' portrelerinin çizgisel kopyaları
 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programı kullanılarak,
 her iki portrenin çizgisel kopyaları çizilmiştir; açıklamalar için metne;
 tabloların asıl görünümüleri için Şekil 2.247 ve 2.257'ye bakınız)



Şekil 2.259. Londra ve Katar'daki 'Fatih' portrelerinin benzerlik analizi – 2
 Katar'daki 'Fatih' portresinin çizgisel kopyası,
 Londra'daki 'Fatih' portresinin görüntüsü üzerine ekli olarak gösterilmiştir.
 (Aralarındaki benzerliğin analizi için tarafımdan Photoshop programı kullanılmış;
 Katar'daki portrenin çizgisel kopyası çizilip, diğer portre üzerine,
 distorsiyondan kaçınılarak superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne bakınız)

Bellini'ye atfedilen Londra'daki tablo ile; Bellini'nin bir izleyenine atfedilen Katar'daki tablonun yüz imgelerinin bu denli örtüşmesi, aynı elin veya okulun işleri olabileceklerini düşündürmektedir. Nitekim bu benzerlik daha önce de pek çok araştırmacının dikkatini çekmiş ve genelde Londra'dakinin, Katar'dakinin modeli olmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Jürg Meyer Zur Capellen, Howard F. Collins'in ne yazık ki yayınlanmadığı için bu çalışma esnasında ulaşamadığımız 1970 tarihli ve Gentile Bellini konulu doktora tezinde, Katar'daki tablonun daha kaliteli ve Londra'dakinden daha önceye ait olduğunu savunduğunu ve Gentile'ye ait olup olmadığı konusunda da tereddütleri olduğunu açıklamıştır. Meyer Zur Capellen, başın omuz üzerinden geriye dönük betimlendiği portrelerin 16. yüzyıldan önce olmaması nedeniyle Collins'e karşı çıkmış; Londra'dakinin daha önce ve Gentile Bellini'ye ait olduğunu; diğerinin ise daha kaba işçiliğe sahip olup, Gentile'nin işi olmadığını savunmuştur.¹²⁷⁷ Stefan Carboni de başın bu şekilde döndüğü portrelerin popülerleşmesi ve sarığın bir kısmının sarktığı tipteki Müslüman başlıklarının Venedikli sanatçılar tarafından tanınmasının ancak 16. yüzyılda olmasından hareketle, halen Katar'da olan tabloyu 1510 civarı ve o tarihte Gentile ölmüş olduğundan bir izleyenine ait saymıştır.¹²⁷⁸ Caroline Campbell ve Alan Chong de bu tablonun 1510-1520 arası bir tarihte Gentile dışındaki bir Venedikli tarafından yapıldığı kanısını bildirmiştir.¹²⁷⁹ Babinger ise Gentile veya atölyesinden birinin işi olabileceğini ancak Gentile'nin Venedik'e dönmesinden [ve dolayısıyla halen Londra'da olandan] daha sonra yapılmış olması gerektiğini düşünmüştür.¹²⁸⁰ Kısaca, genelde Londra'daki tablo, Katar'dakinin öncüsü ve modeli olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu yöndeki görüşlerin dayandığı en önemli temel, Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gitmiş kabul edilmesidir ki çalışmamızda bu konuda kesin bir kanıt olmadığı gibi; Gentile'nin yolculuğunun tamamen hayal ürünü olmuş olabileceği, böyle düşünmemize neden olan gerekçelerle açıklanmıştır.

¹²⁷⁷ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, 130.

¹²⁷⁸ Bkz (1273) CARBONI, 303.

¹²⁷⁹ Bkz (878) CAMPBELL-CHONG, 78.

¹²⁸⁰ Bkz (1) BABINGER, 379.

Daha önce ayrıntılı olarak tartıştığımız gibi; Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye hiç gitmemiş ya da gitmişse bile Fatih'i resmetmeyi başaramamış olabileceği düşünöldüğü anda; ona atfedilen eserlere de bambaşka bir ışık altında bakabilmek mümkün hale gelmektedir. Daha doğrusu, yüzyıllardır süren şartlanmalardan kurtularak, eserlerine nesnel ve eleştirel bir şekilde bakabilme şansı ortaya çıkmaktadır.

Gentile hiç Konstantiniyye'ye gitmemişse; halen Londra'daki tabloyu da o yapmamış veya yapmışsa dahi Fatih'i tasvir etmemiş olabilir. Gentile ya da bir başkası, 15. yüzyılda veya daha sonra Fatih'i tasvir etmek istemişse; halen Katar'daki portreyi model olarak kullanmış olması da ciddi olarak üzerinde düşünölmeli gereken bir olasılıktır. Özellikle Londra'daki tablo ilk bulunduğunda, bizzat onu keşfeden Austen Henry Layard'ın itiraf ettiğı gibi, "yeniden boyanmadan restore edilmesi mümkün olmayan" durumda olduğı hatırlandığında, şu soruyu sormak kaçınılmaz hale gelmektedir:

Londra'daki 'Fatih' tablosu, daha önceye ait ve örnek alınan eser olmayıp; şimdi Katar'da olan portre model alınarak, 19. yüzyılda Layard ve ortakları olan restoratörlerin işbirliğiyle 'yaratılmış' olamaz mı?

Bugüne dek hiçbir 'Fatih' portresi üzerinde ayrıntılı teknik inceleme ve özellikle de yaş tayinine dönük araştırma yapılmamış olması, bu olasılığı şimdilik sadece bir soru düzeyine bırakmaktadır. Ancak artık iki tablo da kamuya açık sanat koleksiyonlarında olduğuna göre, bundan sonra daha fazla araştırılmaya konu edilmeleri umut edilebilir. Katar'daki tablonun 1931'de Londra'da olduğunun bilinmesi¹²⁸¹, 19. yüzyılda da orada olmuş olabileceğini akla getirmektedir. Layard halen Londra'da olanı bulduğunda, şimdi Katar'da olan portre Babinger'in iddia ettiğı gibi Rusya'da bile olmuş olsa; uluslararası bağlantıları olan Layard'ın bunu öğrenmesi ve kendisinin bulunduğı, 'yüz'ü olmayan portre için model olmak üzere ödünç alması ya da kopyasını yapmak üzere bir sanatçıyı göndermesi hiç zor olmazdı.

¹²⁸¹ Bkz (1268) SOTHEBY'S.

Londra'daki tablo, restorasyon sırasında neredeyse yeni baştan yapılmış olduğu için; restoratörlerin halen Katar'daki tabloyu veya benzerini görmeden bu kadar yakın bir imge oluşturabilmiş olmalarını izah etmek çok zordur. Bu da restorasyon sırasında Raffaele Pinti ve/veya Guisepe Molteni'nin halen Katar'daki tablo veya benzerini görme şansı bulmuş veya her iki resmin başka bir ortak modeli olmuş olabileceğini akla getirmektedir.

Rönesans resim atölyelerinde pek çok sanatçının birlikte çalıştığı ve benzer konular için ortak kalıplar kullandıkları bilinmektedir. Gentile Bellini'nin aynı yüz imgelerini farklı insanlar için bile kullanmaktan kaçınmadığı da anlaşılmış bulunmaktadır. Londra ve Katar'daki 'Fatih' portrelerinin yüz imgelerindeki bire bir örtüşme, aynı kişinin değilse bile, aynı kalıpları kullanan kişilerin eserleri olabileceğini düşündürmektedir. Ancak bu tartışmanın kilit noktası, Londra'daki tablonun bulunduğu tarih olan 1865'te, bulan kişi olan Layard'ın sözcükleriyle "yeniden boyanmadan restore edilemeyecek kadar hasarlı" olmuş olmasıdır.¹²⁸² O halde iki tablo arasındaki benzerlik, eğer birinin diğerine örnek olmasından kaynaklanmışsa; halen Katar'da olanın Londra'daki için kalıp olarak kullanılmış olması çok daha akla uygundur.

Ancak benzerlik burada da bitmemektedir. Halen Londra ve Katar'da olan portreler, İsviçre'deki ikili portredeki 'Fatih' imgesine de çok benzerdir. İsviçre'deki ikili portreden (Bkz Şekil 2.231) daha önce söz edilip, 1807'den beri özel bir koleksiyonda olduğu aktarılmıştır.¹²⁸³ Şekil 2.260 ve 2.261, Londra ve İsviçre'deki 'Fatih'lerin yüzlerinin birbirine ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. Bu benzerlik, Londra'daki restore edilirken İsviçre'dekinin de örnek alınmış olabileceğini akla getirmektedir. Londra'dakini 'bulan' Layard, İsviçre'de uzun yıllar kalmış olan simsarı Giovanni Morelli¹²⁸⁴ aracılığıyla bu tabloya erişme olanağı bulmuş olabilir mi? Bütün bu olasılıklar, yeni araştırmalara konu olmayı beklemektedir...

¹²⁸² Bkz (1217) CROOKHAM, 30.

¹²⁸³ <http://www.hurriyetdailynews.com/sothebys-to-auction-portrait-of-mehmed-ii-.aspx?pageID=238&nID=83787&NewsCatID=385;>

¹²⁸⁴ Bkz (1219) SEYBOLD; <https://dictionaryofarthistorians.org/morellig.htm>



Şekil 2.260. Londra ve İsviçre'deki 'Fatih' portrelerinin benzerlik analizi - 1
 Londra (üstte) ve İsviçre (altta) 'Fatih' portrelerinin çizgisel kopyaları
 (Benzerliğin analizi için, tarafımdan, Photoshop programı kullanılarak,
 her iki portrenin çizgisel kopyaları çizilmiştir; açıklamalar için metne;
 tabloların asıl görünüşleri için Şekil 2.247 ve 2.231'e bakınız)



Şekil 2.261. Londra ve İsviçre'deki 'Fatih' portrelerinin benzerlik analizi – 2
 İsviçre'deki 'Fatih' portresinin çizgisel kopyası,
 Londra'daki 'Fatih' portresinin görüntüsü üzerine ekli olarak gösterilmiştir.
 (Aralarındaki benzerliğin analizi için tarafımdan Photoshop programı kullanılmış;
 İsviçre'deki portrenin çizgisel kopyası çizilip, diğer portre üzerine,
 distorsiyondan kaçınılarak superpoze edilmiştir; açıklamalar için metne bakınız)

Daha da önemli olan, Londra, Katar ve İsviçre’de bulunan ‘Fatih’ portrelerinin, başka bir esere de tesadüf sayılamayacak kadar çok benzemesidir...

Bildiğimiz kadarıyla, ilk defa çalışmamızda açıklanacak olan bu ilginç benzerliği; 16. yüzyılda yapıldığı sanılan ve “El Gran Turco” olarak bilinen gravürün, Bizans’ın sondan bir önceki İmparatoru olan VIII. John. Palaiologos’un Pisanello tarafından yapılan madalyon portresine olan benzerliğinden esinlenerek bulduk. Daha önce açıkladığımız gibi, sözü edilen gravürün VIII. John. Palaiologos’un ‘yüz’ünü taşıdığı başka araştırmacılar tarafından fark edilip bildirilmiştir. (Bkz Şekil 2.216 ve ilgili metin) Bizans İmparatoru’nun Pisanello tarafından yapılan madalyon portresindeki Yunanca karakterleri okuyamayan gravür sanatçısının, onu Fatih ile karıştırdığı iddia edilmiştir. Bu konuda rastladığımız ilk yayın Freidrich Lippmann’a ait olup, 1881’de yayınlanmıştır.¹²⁸⁵ Julian Raby; Arthur Hind’in de dikkat çektiği bu gravürü, o dönemde Avrupalıların zihnindeki Doğulu hükümdar stereotipini yansıtan hayali imgelerin örneği olarak yorumlamıştır.¹²⁸⁶ Caroline Campbell ve Alan Chong ise, gravürü oyan sanatçının Fatih’i göremediği için bir Bizans imparatorunun yüz imgesini bilerek kullandığını düşünmüştür.¹²⁸⁷ Aynı sanatçıya atfedilen başka bir gravürde, Pisanello’nun VIII. John Palaiologos imgesinin bu kez İncil’deki kötü bir karakter olan Caiaphas’ı temsil etmek için kullandığını tespit etmemiz¹²⁸⁸, bizim de Fatih için bilinçli olarak aynısını yaptığı kanısına varmamıza neden olmuştur.

Fatih’i temsilen yapılan gravürlerdeki bu ‘kimlik’ karışıklığının, Fatih’in portresi olduğu düşünülen tuval ve panel üzeri tablolar da olup olmadığı sorusu; bir dizi görsel imge karşılaştırması yapmamıza neden olmuştur. Şekil 2.262, 2.263 ve 2.264, bu soruya cevap oluşturabileceğine inandığımız karşılaştırmalarımızı içermektedir.

¹²⁸⁵ Bkz (949) LIPPMANN, 217.

¹²⁸⁶ Bkz (717) RABY, 64-65.

¹²⁸⁷ Bkz (878) CAMPBELL – CHONG, 66-67.

¹²⁸⁸ Bkz (955) ZUCKER, 151.



Şekil 2.262. Pisanello'nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile, tablo şeklindeki 'Fatih' portrelerinin karşılaştırılması – 1

Halen Londra'da bulunan 'Fatih' tablosunun (Bkz Şekil 2.247) çizgisel kopyası, üstte, madalyonunun görüntüsü; altta madalyonun çizgisel kopyasına superpoze edilmiştir. **Tablo ile aynı doğrultuda olması için madalyonun ayna hayali görünümü kullanılmıştır.** Çizim ve superpozisyonlar tarafımdan Photoshop programıyla gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.263. Pisanello'nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile, tablo şeklindeki 'Fatih' portrelerinin karşılaştırılması – 2

Halen Katar'da bulunan 'Fatih' tablosunun (Bkz Şekil 2.257) çizgisel kopyası, üstte, madalyonunun görüntüsü; altta madalyonun çizgisel kopyasına superpoze edilmiştir. **Tablo ile aynı doğrultuda olması için madalyonun ayna hayali görünümünü kullanılmıştır.** Çizim ve superpozisyonlar tarafımdan Photoshop programıyla gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.264. Pisanello'nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile, tablo şeklindeki 'Fatih' portrelerinin karşılaştırılması – 3

Halen İsviçre'da bulunan ikili tablodaki 'Fatih' imgesinin (Bkz Şekil 2.231) çizgisel kopyası, üstte, madalyonunun görüntüsü; altta madalyonun çizgisel kopyasına superpoze edilmiştir. **Tablo ile aynı doğrultuda olması için madalyonun ayna hayali görünümü kullanılmıştır.** Çizim ve superpozisyonlar tarafımdan Photoshop programıyla gerçekleştirilmiştir.

Şekil 2.262-2.264'de sunduğumuz karşılaştırmalar, halen Londra, Katar ve İsviçre'de bulunan ve Fatih'in portresi olduğuna inanılan tablolarındaki 'yüz'lerin; Bizans'ın sondan bir önceki İmparatoru VIII. John Palaiologos'un Pisanello tarafından yapılan madalyon portresindeki 'yüz'e, rastlantısal olamayacak kadar fazla benzediğini tespit etmemizi sağlamıştır. Aksi ispatlanmadığı takdirde; ister Gentile Bellini'nin, ister izinden gidenlerin, isterse 19. yüzyıl restoratörlerinin işi olsun; günümüzde Fatih'in portresi olduğuna inanılan üç tabloda da VIII. John Palaiologos'un yüzü resmedilmiştir! Kısaca, Fatih'i temsil etmek için VIII. John Palaiologos'un tasviri kullanılmıştır. İncelemelerimiz; beş yüz yılı aşkın bir süredir; Fatih'in, iktidarına son verdiği hanedanın bir üyesinin 'yüz'ü ile tanındığı ve 'Fatih portresi' olarak adlandırılmış hiçbir tablonun kendisinin portresi olamayacağı kanısına varmamıza neden olmuştur. Böylece, J.M. Rogers'ın da dikkat çektiği; Gentile Bellini'nin Fatih madalyonu ile, kendisine atfedilen Londra'daki tablo arasındaki fark¹²⁸⁹ da açıklanabilir hale gelmektedir. Bu fark, Şekil 2.265'de görsel olarak hatırlatılmıştır:



Şekil 2.265. Gentile Bellini'ye atfedilen Londra'daki tablo ile, madalyonundaki 'Fatih' imgeleri (Eserlerin tamamı için Bkz Şekil 2.247 ve 2.193)

¹²⁸⁹ Bkz (891) ROGERS, 88.

Daha önce Şekil 2.199, 2.200 ve 2.201’de sunduğumuz diğer karşılaştırmalı analizlerle gösterdiğimiz gibi; Gentile’nin Fatih madalyonu, Costanzo da Ferrara (di Moysis)’in madalyonunun kopyalanmasıyla yapılmış gibi görünmektedir. Gentile ya doğrudan Costanzo da Ferrara (di Moysis’in) madalyonundaki imgenin zayıf bir kopyasını yapmış ya da kopyanın kopyasını yaparak, Bertoldo di Giovanni’nin Costanzo’dan kopyaladığı ‘Fatih’ imgesini kalıp olarak kullanmış olabilir. Kendisine atfedilen Londra’daki tablonun ise, Pisanello’nun VIII. John Palaiologos madalyon portresini örnek alınarak yapılmış olması çok kuvvetli bir olasılıktır. Kısaca eğer iki eseri de yapan gerçekten Gentile Bellini idiye, madalyon için Costanzo da Ferrara (di Moysis); tablo için Pisanello’yu kopyalamış görünmektedir.

Gentile Bellini’nin Fatih madalyonu ve tablosunun, sırasıyla, Costanzo da Ferrara (di Moysis) ve Pisanello’nun eserlerinin kopyaları olma olasılığı; neden Konstantiniyye’den teatral sahneler yaratarak dönmüş görüldüğünü; neden Fatih tarafından verilmiş olması akla uymayan hediyeler, ünvanlar ve lütuf mektubu olduğunu iddia ettiğini ve madalyonunun neden Fatih’e değil, kendi kendisine methiye özelliği taşıdığını da daha anlaşılabilir kılmaktadır.

Hakkındaki veriler dikkatle incelendiğinde, Gentile Bellini’nin gerçek ‘portre’si şöyle görünmektedir: Ömrü boyunca ailesinin bir üyesi olan Giovanni Bellini ile yarıştırmaktan; kıyaslanıp, eksik bulunmaktan kurtulamamış; ölürken bile “kardeşim” dediği halde ona cömertlik göstermeyip, babasının desenlerini bile ancak şartlı olarak bırakmış; başka sanatçıların eserlerini kıskanıp, üzerlerini örtmekten kaçınmamış; haset ve öfke dolu, çocuğu olmadığı için ne insan, ne sanatçı olarak yarını olmayan yaşlı bir adam... Hiç gitmediği ya da gidip de umduğunu yapamadığı Konstantiniyye’den çok başarılı olmuş ve en önemlisi, kendi ülkesinde bir türlü bulamadığı takdiri kazanmış gibi dönmek zorunda olan hırslı bir sanatçı... Ve Binbir Gece Masalları’na yakışır öyküsünü kanıtlayacak eserler de ortaya koymasına bekleneceğinden, başkalarının eserlerinden çalıntı yapmaktan başka çaresi kalmamış; dindar ama dürüst olmayan bir ressam...

Bu noktada, yüzyıllar sonra tabutuna tekrar çivi çakar gibi olmanın rahatsızlığını duysak da, Gentile Bellini'nin Konstantiniyye masalını sona erdirebilecek bir iddiasının daha gerçek olamayacağını söylemeden geçemeyeceğiz: Esasen bu, Julian Raby'nin bildirdiği ancak muhtemelen nezaketinden ötürü, bazı örtülü imalarına rağmen açıkça vurgulamaktan kaçındığı bir konudur. Gentile, 1204'deki 4. Haçlı Seferi sırasında Constantinopolis'e gidip, 1205'de orada ölen Venedik Doge'si Dandolo'nun eşyalarının da kendisine Fatih tarafından hediye edildiğini iddia etmiş ve Venedik'e getirip Dandolo'nun o sırada hayatta olan varislerine vermiştir. Julian Raby, Dandolo'nun Hagia Sophia'ya gömüldüğünü ve günümüzde de yerde "Henricus Dandolo" yazılı bir plak olup; etrafındaki kurşunla doldurulmuş deliklerin bir zamanlar plağın olduğu yerde bir mezar olmuş olabileceğini düşündüğünü bildirmiştir. Raby'nin aktardığına göre, 16. yüzyıl Venedik tarihçilerinden Ramusio, Fetih sonrasında Hagia Sophia camiye dönüştürülürken, Fatih'in mezarı yok ettirip; Doge'nin zırhı, başlığı ve kılıcını uzaklaştırdığını ve sonra Gentile Bellini'ye hediye ettiğini yazmıştır. Raby, bu eşyaların sarayda saklanmış olması gerektiğini düşünmüş; yerdeki plağın gerçekliği konusunda ciddi şüpheler olduğunu ve 19. yüzyılda restorasyon yapan Fossati'ler¹²⁹⁰ tarafından konmuş olabileceğini belirtmiştir. Ama buna rağmen, plağın sahte olmasının Ramusio'nun anlattıklarını geçersiz kılması gerekmediğini düşünmüştür.¹²⁹¹ Kuşkusuz Ramusio'nun anlattıkları geçerli olabilir: Gentile, Fatih'ten ünvanlar ve lütuf mektubu gibi, Doge Dandolo'nun eşyalarını da almış olduğunu pekala iddia etmiş olabilir. Hatta, onu doğru tanıdıysak, bunu yapmış olmasında şaşılacak bir şey dahi yoktur! Gentile böylece sadece maddi değil, Venedik için tarihi değeri de olan armağanlar aldığını iddia ederek Venedik'e dönüşünü 'sahnelemiş' olabilir. Üstelik de, Venedik'in, Constantinopolis'i işgal edenler arasında yer aldığı; Roma İmparatorluğu'nun varisi olmaya kendini en çok yakıştırdığı zamanın tarihi kayıtları olan armağanlar...

¹²⁹⁰ Fossati'ler: Tanzimat döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda restorasyonlar yapan Gaspare ve Giuseppe Fossati kardeşler; Bkz: https://en.wikipedia.org/wiki/Fossati_brothers.

¹²⁹¹ Bkz (428) RABY, 117-118, 424 dipnot 149, 150.

Gerçekten de, dönemin Venedik Doge'si Enrico Dandolo'nun, 1204'deki 4. Haçlı Seferi sırasında çok yaşlı olmasına rağmen hırsıyla öncülük ettiği Constantinopolis işgali, daha önce Bizans ile ilgili bölümde anlattığımız gibi, 1261 yılına kadar devam eden bir Katolik Latin devlet kurulmasına yol açmıştır.¹²⁹² İşgalciler arası bölüşümde, Dandolo'nun verdiği borçlar ve diğer kurnaz stratejileriyle, Venedik'in payına Bizans İmparatorluğu'nun neredeyse yarısı, tam tamına sekizde üçü düşmüştür! Dandolo kısa süre sonra, 1205'de ölmüş; Venedikliler mezarının Constantinopolis'te, Hagia Sophia'da olduğuna inanmıştır.¹²⁹³ Şimdi; böyle bir tarihin ışığında, Gentile'nin Konstantiniyye yolculuğu masalına, Doge Dandolo'nun 13. yüzyıldan kalma eşyalarını kendisine armağan edildiği halde Venedik'e getirip Dandolo'nun ailesine sunmasından daha fazla görkem katabilecek, daha fazla etki yaratabilecek başka ne olabilirdi? Ve bırakalım kendisini; Venedik bu armağanların gerçek olmayabileceğini nasıl itiraf edebilirdi? Hem de diğer İtalyan devletleriyle hiç bitmeyen iktidar kavgasının tam ortasındayken? Üstelik de Dandolo'lar, Enrico'dan başka Doge'ler ve hatta 15. yüzyılda bir Dogaressa (Doge eşi) bile çıkararak çok güçlü bir Venedik ailesiyken?¹²⁹⁴

Hayır, hiçbir Venedikli, Gentile'nin Fatih'in armağanı olarak getirdiğini iddia ettiği Doge Dandolo'nun eşyalarının sahte olabileceğini düşünse bile itiraf edemez, en azından açıkça dillendiremezdi. Bu, geçmişlerini inkar etmenin de ötesinde; 16 yıl savaştıktan sonra nihayet barış yaptıkları Fatih'e karşı saygısızlık gibi de algılanabilirdi. Oysa ki, Gentile'nin bu iddiasının da ne tarihi gerçekler, ne de akıl ve mantıkla bağdaştırılması mümkün değildir. Bir an için inanmış görünüp, getirdiği eşyaların gerçekten Doge Dandolo'ya ait olabileceklerini kabullensek bile; Fatih kadar tarihe meraklı bir hükümdarın, koleksiyonundaki eserleri Gentile'ye armağan etmesi akla uygun değildir. Üstelik bir Doge'ye ait sanılan eşyaların, sonunda Venedik yönetiminin mülküne değilse bile bilgisine dahil olacağını bileceği halde...

¹²⁹² Steven RUNCIMAN, **A History of the Crusades**, Vol 3, 107-131.

Michael ANGOLD, **The Fourth Crusade: Event and Context**.

¹²⁹³ Bkz (274) NORWICH, 122-163, özellikle 141-142.

¹²⁹⁴ <http://global.britannica.com/topic/Dandolo-family>; Bkz (995) HUMFREY, 60-61.

Fatih'in yabancılara verdiği hediyeleri ne kadar dikkatle seçtiği, 1479'da Osmanlı-Venedik barışını perçinlemek için zamanın Venedik Doge'si Giovanni Mocenigo'ya elçisi Lütfi Bey aracılığıyla, sadakat göstergesi olarak bağlamasını istediği mücevher işli bir kemer göndermesinden bellidir¹²⁹⁵. Hediyesi, Türk-Osmanlı-İslam kültürünü yansıtmakta ve Batı kültürüne özenti işareti taşımamaktadır. Titiz yaklaşımı, Fatih'in Gentile'ye Venedik tarihi için önem taşıyan eserleri verdiği iddiasıyla uyuşmamaktadır. Ayrıca, Fatih, başkentini bir zamanlar Venedik'in işgal ettiğini neden hatırlatmak istesin? Fatih kadar zeki bir politikacı, neden çok kısa süre önce neredeyse her satırını emir vererek bitirdiği bir barış anlaşması yaptığı eski hasmının geçmiş askeri başarısının kanıtını göndersin? En önemlisi, 4. Haçlı Seferi ve sonrasındaki Latin işgalinde yaşadığı yağma, zulüm ve katliamı unutamadığı için Osmanlılar surlarına dayandığı zaman bile Latin kilisesiyle birleşmeyi reddeden Constantinopolis halkı, neden o işgalin en acımasız önderlerinden birini Hagia Sophia'ya gömüp eşyalarını saklayarak onurlandırmış olsun?

John Norwich, Venedik için efsanevi bir yönetici olan Doge Dandolo'nun, Constantinopolis ve halkı için ne anlam ifade etmiş olabileceğini, satır aralarından kara mizahın sızdığı şu sözlerle çok iyi anlatmıştır: "Enrico Dandolo kentinin takdirini hak etmişti; daha da büyük bir şaşkınlık kaynağı, Venedik'in Dogelerinin en büyüğüne bir anıt dikmemiş olmalarıdır. Ama dünya olaylarının daha geniş çerçevesi içinde, o bir felaketti. Haçlı Seferlerine kötü bir ad verdiği söylenemez ama bu sadece bir önceki yüzyıl boyunca ardı ardına yapılan akınların zaten Hıristiyanlığın en karanlık bahsi olarak kayda geçmiş olmasındandır. Yine de Dördüncü Haçlı Seferi ... öncekileri bile inançsızlık, iki yüzlülük, vahşet ve açgözlülükte geçti. Constantinople, onikinci yüzyılda sadece dünyanın en büyük ve zengin metropolü değil, aynı zamanda entelektüel ve artistik olarak en gelişmiş olanı ve Avrupa'nın hem Yunanlı, hem de Romalı klasik mirasının başlıca muhafaza yeriydi. Onun yağmalanmasıyla, Batı Uygarlığı, beşinci yüzyılda

¹²⁹⁵ Bkz (683) MİRMİROĞLU, 13-14, 27-28; Bkz (1) BABINGER, 371.

Maria Pia PEDANI, **Ambassadors' Travels from the East to Venice**190.

Roma'nın barbarlar tarafından yağmalanması ya da yedinci yüzyılda İskenderiye Kütüphanesi'nin Peygamberin askerleri tarafından yakılmasından bile daha büyük bir kayıp yaşadı – belki de tarihindeki en afet özelliğindeki kaybı.”¹²⁹⁶

Görüldüğü gibi; Gentile Bellini'nin Doge Dandolo'dan kalan tarihi eşyaların kendisine Fatih tarafından hediye edildiği iddiasını doğru saymaya kalkmak, pek çok soruyu daha gündeme getirmekten başka bir sonuca yol açmamaktadır. Ve o soruların muhtemel cevapları, hep aynı şeye işaret etmektedir: Gentile'nin bu iddiasının da, tıpkı Fatih'ten aldığı iddia ettiği diğer hediyeler, ünvanlar ve lütuf mektubu için Babinger'in dediği gibi, “uzaklardan gelen çok güzel bir yalan”¹²⁹⁷ olduğuna...

Ancak esasında yukarıda gündeme getirdiğimiz soruları sormak bile çok gerekli değildir çünkü, Julian Raby, Venedik'te 1980 itibariyle Doge Sarayı cephanesinde bulunan Doge zırhının [ait olduğu sanılan tarihten] “yaklaşık 300 yıl daha geç” olduğunu bildirmiştir! Söz konusu zırhın bu durumda, 1200'lerin başına değil; 1400'ler sonları-1500'ler başlarına ait olduğu anlaşılmaktadır. Raby, “zırha ne olduğu bilinmese de Ramusio'nun hikayesi oldukça doğru olmalıdır” diyerek, halen cephanede olan zırh ile Gentile'nin getirdiği zırhın aynı olmadığını ima etmiştir.¹²⁹⁸ Ama Venedik kadar kendi tarihini kaydetmeyi ve övmeyi seven bir kente, iki ayrı ‘Doge Dandolo zırhı’ getirilip de yalnızca birinin hikaye edilmiş olabileceğine inanmak zordur. O halde, Raby, muhtemelen kibarlığından söylemekten kaçınsa da; Venedik cephanesinde olduğunu belirttiği zırh, Gentile Bellini'nin kendisine Fatih tarafından armağan edildiğini iddia ettiği zırh olmalıdır. Ve, iddia edilenden “yaklaşık 300 yıl geç” bir tarihe, tam da Gentile'nin Konstantiniyye masalının yaşandığı döneme ait bir ‘eser’ olmalıdır. Kısacası, tıpkı Doge Dandolo gibi dindar, ama dürüst olmadığı anlaşılan Gentile Bellini'nin bir hayal ürünü ‘eser’i daha...

¹²⁹⁶ Bkz (274) NORWICH, 142.

¹²⁹⁷ Bkz (1099) BABINGER, 91, 98.

¹²⁹⁸ Bkz (428) RABY, 118.

Çalışmamıza son vermeden, birkaç soruyu daha tartışmaya açmak isteriz. Biraz kendi aklımıza gelen olası cevapları tartışmaya açmak; ama daha da çok, başka araştırmacıları da bu konuya ilgi duymaya heveslendirebilmek umuduyla... Sorulması gerekenlerden biri şu olmalı bizce: Günümüzde Londra, Katar ve İsviçre’de olan üç tablonun, Pisanello’nun VIII. John Palaiologos madalyonuna benzerliği neden daha önce fark edilmemiştir? Üstelik gravürlerinde bu yanlışlığın yapıldığı uzun süredir bilindiği halde? Kuşkusuz sanata özel ilgisi olmayan izleyicilerin bunu fark etmesi beklenemezdi. Ama sanat uzmanları nasıl fark etmedi? Bizim düşüncemiz, bunun iki temel nedeni olmuş olabileceğidir. İlki; tabloları yapanların üç temel değişiklik yaparak, uzmanların bile madalyonla olan benzerliğin fark edilmesini zorlaştırmış olabilecekleridir. Bu üç değişiklik; madalyondaki imgenin ayna hayalinden yararlanmaları; madalyondan ödünç aldıkları profile, izleyiciden uzakta kalan gözü ve üzerindeki alın kısmını ‘yapıştırarak’ dörtte üç dönmüş gibi duran tuhaf birer ‘yüz’ elde etmeleri ve son olarak; kıyafet ve eşlik eden diğer süsleyici unsurlarla, Doğulu bir hükümdara yakıştırılabilecek bir imge kalıbı ‘yaratmış’ olmalarıdır.

Ancak bu saydığımız değişiklikleri fark edebilecek yegane kişiler bizler olamayız. Özellikle Londra’daki tablo, 19. yüzyıldan beri dünyanın önde gelen sanat eleştirmeni ve tarihçileri tarafından incelenmiş; 20. yüzyıldan itibaren hem National Gallery’de halka açılmış hem de başka ülkelerdeki sergilere ödünç verilmiş; sayısız sanat uzmanı tarafından hakkında pek çok yorum yazılmıştır. O halde, sanat uzmanlarının Londra, Katar ve İsviçre’deki üç ‘Fatih’ tablosunun, Pisanello’nun VIII. John Palaiologos madalyonuna benzerliğini fark etmemelerinin diğer ve çok daha önemli nedeni, fark etmek istememiş ya da edip de açıklamaktan çekinmiş olmaları olabilir mi?

Ama neden çekinsinler? Bu, belki de cevabı tabloların yapılış öyküsünde saklı olan bir sorudur... Gentile Bellini’nin Konstantiniyye’ye gelip, Fatih’in portresini yaptığına dair öykü... O kadar hoş ve etkileyici ki, adeta Binbir Gece Masalları’ndan bir bölüm gibi...

Gentile Bellini'nin öyküsüne inanmayı kendisi kadar, çağdaşları ve özellikle de 16 yıl süren bir savaşın ardından Fatih'e bir barış armağanı sunmayı arzu eden Venedik yönetimi de çok istemiş olmalı... O öyküde Doğu ile Batı'nın özlenen uyumunun yansımaları bulan geçmiş ve günümüz aydınları, sanatçıları ve hatta politikacıları da inanmak istediler mutlaka... Biz de çalışmamıza başlarken inanıyorduk bu aslında gerçek olamayacak kadar masalsı tatlar taşıyan öyküye...

Gentile'nin, kimi Batılı aydın ve sanatseverler için Doğu'nun Batı sanatına gösterdiği saygının ve dolayısıyla Batı'nın üstünlüğünü kabullenmesinin ispatı; kimi Doğulu aydınlar için Doğu'nun bağınaz ve sanata düşman olmadığına ispatı olan bu öyküye; sadece ve sadece inanmak daha kolay ve daha güzel olduğu için inanmayı seçmiş olabilir mi sanat uzmanları da? Ve tabii geçmişte de, şimdi de; bir eserin kimin tarafından yapıldığı ve kimi resmettiği, maddi değerini belirlemede çok büyük önem taşıırken, "Biz acaba herkesin fark edip de itiraf edemediğini mi söylemiş olduk?" diye düşünmemek zor... Uzun lafın kisası, Gentile'nin masalı, başta kendisi olmak üzere, pek çok kişi için büyük önem taşımış olmalı ki, biz şimdi "Çıplak Kral" masalındaki çocuğun durumuna düşmüş olalım... Ama umut ediyoruz ki, bir masalın son bulması, belki de Fatih'in asıl 'yüz'ünü ve Gentile'nin gerçek hikayesini bulma serüveninin başlangıcı da olabilir...

Daha sonraki araştırmalar için belki birer kıvılcım oluştururlar diye, birkaç soruyu daha ortaya atmak isteriz. Aslında Gentile Bellini'nin Konstantiniyye'ye gelmemiş veya gelip de Fatih'in portresini yapamamış olabileceği varsayıldığı anda, pek çok soru adeta kendiliğinden ve ardı ardına beliriverir: Örneğin; Londra'daki 'Fatih' tablosunu yapan gerçekten de Gentile Bellini idiye, Konstantiniyye'ye neden gitmedi? Gitmediyse Londra'daki tabloyu nerede yaptı? Neden Fatih'i temsil etmek için herhangi birinin 'yüz'ünü ya da hayal gücünü kullanmak yerine, özellikle VIII. Palaiologos'un imgesini kullandı? O imgeyi taşıyan Pisanello madalyonuna nasıl ulaştı? Fatih yerine VIII. John'u resmettiğini kendi çağdaşlarından nasıl saklayabildi?

Venedik'e Doğu'dan geliyormuş gibi görünmesini sağlayan kıyafetler ve hediyelerle nasıl dönebildi? Ona yardım edenler oldu mu?

Bütün bu sorular ve peşlerinden sürükleyecekleri kesin olan daha niceleri, bu araştırmanın amaç ve kapsamını aşar. Bu nedenle sadece bazı bilgileri kısaca paylaşmakla yetinmek durumundayız. Ama öncelikle bir itirafı, sözün sonuna gelirken bir kez daha tekrarlamamız yerinde olabilir: Fatih'in Batılı sanatçıları davet ederken neler hedeflemiş olacağını merak ederek başladığımız bu çalışmanın bizim için en etkileyici sonuçlarından biri; Gentile Bellini dahil, herhangi bir Batılı sanatçıyı davet ettiğine kesin dair bir kanıt olmadığını fark etmek oldu. Mevcut bütün veriler, dolaylı ve ya ikinci ya da üçüncü elden bildirimler şeklinde... Fatih'in öncelikli amacının askeri olabileceği de düşünölmeye başlanmış durumda... Ama, sanata veya sanatçılara karşı olumsuz tavrının olduğu da kesinlikle söylenemez çünkü O, kendi çağında en amansız düşmanları tarafından bile aydın ve sanatsever kişiliği kabul edilmiş olan gerçek bir deha. Ancak belki de Gentile Bellini'nin Konstantiniyye yolculuğu masalının uzun süredir devam eden büyüsü, Fatih'in sanata ve sanatçılara bakışının nesnel olarak incelenmesinin en büyük engeli olmuş olabilir. Oysa ki Gentile'nin Konstantiniyye'ye geldiğine dair bir kayıt olmaması; kesin olarak Konstantiniyye'de yaptığı gösterilebilmiş bir eseri olmayıp, öyle olduğu iddia edilenlerin bile sonradan en iyimser ifadeyle 'tartışılır' duruma düşmesi; Venedik'e dönüşünde kendisine Fatih tarafından verildiğini iddia ettiği ünvanlar, hediyeler ve mektubun inandırıcı olmaması; Konstantiniyye'ye hiç gelmediğine ya da gelmişse bile Fatih'i resmetme şansı bulamadığına işaret etmekte... Tek tanığı olarak gösterilen Gian Maria Angiolello'nun, kendisine atfedilen "Historia Turchesca" adlı el yazmasının yazarı olduğu çok kuşkulu; ama yazmış da olsa, söz konusu eser, Gentile'nin ünvanlarından söz etmediğı gibi; Gentile istedi diye Fatih'in akıl hastası bir dervişi dervişlerin başı yaptığı gibi inanılması çok güç tuhaf iddialarla dolu... Doğı seyahatiyle ilişkilendirilip ona atfedilen eserler birer birer tartışma konusu haline gelirken; ısrarla Gentile'ye ait sayılan tek bir 'Doğılu' eser kalmış durumda: Londra'daki 'Fatih' portresi.

Ancak çalışmamızda, daha önce fark edilmişse bile itiraf edilmemiş bir bulguyla karşılaştık: Londra'daki 'Fatih' tablosunda, Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonundaki portre, ters çevrilip, Doğu kıyafetleri eklenerek ve profiline bir göz eklenip, dörtte üç dönmüşe benzer garip bir duruş verilerek kullanılmış... Bu tablonun Fatih'in portresi olmadığına en önemli işareti, VIII. John Palaiologos'un 'yüz'ünü taşımasıdır. Eğer Fatih'i temsil etmek için VIII. John Palaiologos imgesini kullanan Gentile idiyse; yani Londra, Katar ve İsviçre'deki sözde 'Fatih' tablolarını o yapmışsa; ya Fatih'i hiç görememiş veya görmüşse bile resmetme fırsatı bulamamış ya da özellikle VIII. John'un yüzüyle resmetmeyi tercih etmiş demektir.

Yukarıda gündeme getirdiğimiz sorularla ilgili düşüncelerimize gelince; Gentile Konstantiniyye'ye gitmemişse, korkudan ötürü gitmekten vazgeçmiş olması güçlü bir olasılıktır. Venedik yönetimi tarafından gönderilmek istenen dökümcü Bellano'nun hemen bir vasiyet yazdırması, o çağda Osmanlı İmparatorluğu'na yolculuk yapmanın Avrupa'da ne kadar korku yarattığını yansıtmaktadır. Diğer yandan, aşırı kibirli oluşuyla tanınan ve ömrü boyunca Giovanni Bellini ile yarışan Gentile Bellini, kendi gitmeye gönüllü olmuş ama sonra gitmektense, gitmiş gibi görünmeyi tercih etmiş de olabilir. Eğer Konstantiniyye'ye gitmediği halde halen Londra'da olan tabloyu yapmışsa; Fatih'i temsil etmek için herhangi birinin 'yüz'ünü ya da hayal gücünü kullanmak yerine, VIII. Palaiologos'un imgesini kullanmasının ise birden fazla nedeni olmuş olabilir.

Nedenlerden biri, o çağda Pisanello'nun madalyon portresi sayesinde tanınan VIII. John imgesinin sadece kendisini değil; pek çok güncel ve tarihi Doğulu karakteri temsil etmek için kullanılmış olmasıdır. Daha önce açıkladığımız gibi; VIII. John Palaiologos, 1438-1439 yıllarında Yunan-Latin kiliselerinin birleşmesini sağlamayı hedefleyen görüşmeler için İtalya'ya geldiğinde pek çok portresi yapılmıştır. Özellikle Pisanello'nun madalyonundaki tasviri, "Doğulu" hükümdar prototipi olarak kendisi dışındaki karakterleri anlatmak için de kullanılmıştır.

Roberto Weiss, Pisanello'nun VIII. John madalyonunun özellikle ressamalar için "ikonografik bir tip" görevi gördüğünü; daha 1443'de bile Giovanni Badile'nin Verona'da Santa Maria della Scala kilisesinde yaptığı fresklerde bu tipe yer verdiğini belirtmiştir. Madalyondaki Yunanca yazıları okuyamayan Viyana Passionu Ustası'nın, ondaki portreyi gerçekten de Fatih'e ait sanarak "El Gran Turco" gravürüne aktarmış olabileceği iddia edilmiştir. (Bkz Şekil 2.216 ve ilgili metin)

Ancak Viyana Passionu'nun adı bilinmeyen İtalyan ustası ve başkaları, kötü kabul ettikleri karakterleri anlatmak için, Fatih kadar 'öteki', yabancı ve Doğulu kabul ettikleri VIII. John'un yüzünü bilinçli olarak kullanmış da olabilir. Nitekim, daha önce anlattığımız gibi, aynı 'yüz' ile Viyana Passionu ustası ve Piero della Francesca tarafından resmedilen Caiaphas da, Pontius Pilate de İncil'de adı geçen kötü karakterlerdir. (Bkz Şekil 2.219-2.221 ve ilgili metin)

Piero della Francesca'nın durumu özellikle ilginç ve konumuzla yakından ilgilidir: Roberto Weiss, 1439'da Floransa'ya geldiğinde VIII. John'u gördüğünü düşündüğü Piero'nun, Arezzo'daki St. Francis kilisesinde yaptığı fresklerde VIII. John'un yüz imgesini, [Constantinopolis'i kuran ve Roma İmparatorluğu'nun Hristiyan bir devlet olmasını sağlayan] İmparator I. Constantine için kullanmasına dikkat çekmiştir.¹²⁸⁹ Ancak Piero, "İsa'nın Kırbaçlanması" adlı tablosunda İncil'e göre İsa'yı ölüme mahkum eden yargıç Pontius Pilate'yi temsil etmek için aynı 'yüz'ü kullanmıştır! (Bkz Şekil 2.221 ve ilgili metin) Piero'nun Hristiyanlığa göre biri aziz sayılan, diğeri lanetlenen iki ayrı karakteri aynı 'yüz' ile; üstelik de çağdaş bir kişiye ait tanınabilir bir 'yüz' ile temsil etmesi sanat tarihinin ciddi bilmecelerinden biridir.

Carlo Ginzburg, bu çelişkili duruma dair adeta bir detektif gibi yaptığı araştırmaları, 1981'de "Indagini su Piero" ("Piero üzerine Araştırmalar") başlıklı kitabında açıklamış; eserinin İngilizce çevirisi 1985'de "The Enigma of Piero" ("Piero'nun Bilmecesi") başlığıyla yayınlanmıştır.

¹²⁸⁹ Roberto WEISS, **Pisanello's Medallion...**, 22-23, Plate XII.

¹³⁰⁰ Carlo GINZBURG, **The Enigma of Piero**.

Ginzburg, Arezzo fresklerindeki olumlu tipten sonra, “İsa'nın Kırbaçlanması” tablosunda VIII. John Palaiologos'a Pontius Pilate rolünün verilmesinde Kardinal Bessarion'un etkili olduğunu; Urbino Lordu Federico da Montefeltro'ya (1422-1482) hediye edilmek üzere eseri ısmarlayan Giovanni Bacci'ye bu fikri verdiğini öne sürmüştür. Ginzburg'a göre; güçlü kişilere danışman olmak hevesindeki Bacci, bu tablo ile dönemin lider komutanlarından Federico da Montefeltro'yu Türklere karşı bir Haçlı seferine ikna etmeyi amaçlamıştır.

Ginzburg, Kardinal Bessarion'un, Piero della Francesca'nın Arezzo fresklerinde I. Constantine'i temsilen VIII. John imgesine yer vermesinde de etkili olduğunu; böylece halka açık bir yerde eski patronuna saygılı görünürken; özel bir kişi için hazırlanan tabloda değişen politik yargısını yansıttığını düşünmüştür. Esasen Ginzburg'un bu düşüncesinde fazla şaşılacak bir şey yoktur çünkü aşağıda açıklanacağı üzere Bessarion'un hayat öyküsü kolaylıkla saf değiştirebilen bir kişi olmuş olduğunu düşündürmektedir.

Ginzburg, Kardinal Bessarion'un Pisanello'nun VIII. John'u betimlediği bir madalyon portreyi; Vasari'nin Paolo Giovio'da bulunduğunu aktardığı, arkasında tek bir hacı tutan iki elin resmedildiği, halen kayıp olan madalyonu Giovanni Bacci'ye ödünç vermiş olabileceğini de öne sürmüştür.¹³⁰¹ Söz konusu madalyondan bu araştırmada daha önce söz edilmiş olup; arkasında tanımlanan imgenin Kardinal Bessarion'un amblemi olması¹³⁰², Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonlarının tasarımını dahi yönlendirmiş olabileceğini akla getirmektedir.

Kardinal Bessarion, Gentile Bellini'nin hayatındaki yeri araştırılmaya çok değer olan bir kişidir çünkü Gentile'nin – eğer ona atfedilen ‘Fatih’ tablolarını yapmışsa – Fatih'in VIII. John Palaiologos'un ‘yüzü’ ile temsil etmesinde de önemli bir rol oynamış olabilir.

¹³⁰¹ Bkz (1300) GINZBURG, özellikle 38-39, 77-81.

¹³⁰² Bkz (799) LAVIN, 67-84.

Basilios (Basilius) Bessarion, 14. yüzyıl sonu veya 15. yüzyıl başında, o zamanki adıyla Trebizond'da doğmuş; bir Mısırlı keşişin adını almıştır. Hayat öyküsü, tam zamanında kazanacak tarafa geçmenin ustası olduğunu düşündürmektedir. Constantinopolis'te bir manastırın başrahibi olmuş; 1437'de Bizans İmparatoru VIII. John Palaiologos tarafından İznik Metropoliti olarak atanmıştır. Ertesi yıl Yunan ve Latin kiliseleri birleşimiyle ilgili toplantılar için İtalya'ya giden VIII. John'a eşlik etmiş; daha önce birleşmeye karşı olanların tarafında olduğu halde, birleşmenin en ateşli taraftarlarından biri haline gelmiş; Temmuz 1439'da Floransa'da Yunan Kiliseler Birliği adına birleşme beyanını okumuştur. Constantinopolis'e dönünce halkın sert tepkisiyle karşılaşan Bessarion; birleşme görüşmeleri esnasında takdirini kazandığı Papa IV. Eugenius tarafından "Kardinal" ünvanıyla ödüllendirilince bu kez ülke değiştirip, temelli olarak İtalya'ya yerleşmiştir. Roma'daki sarayında dönemin eğitilmiş kişilerine, özellikle Yunan göçmenlere koruyucu patronluk edip, yazılar yazmanın yanı sıra; Papalık adına çeşitli görevlerde aracılık yapmış; Papa olması dahi gündeme gelmiş ama seçilememiştir. Constantinopolis'in fethinden itibaren İtalya'da Türklere karşı bir Haçlı seferi örgütlenmesinin başlıca savunucularından olmuştur. Fetih sırasında çok sayıdaki kitabın Türkler tarafından yok edilmesinden yakınmasına rağmen, nasıl temin ettiği tam bilinmeyen ancak fetihten önce edinmeye başladığı anlaşılabilir, belki bazılarını ismarladığı yüzlerce el yazmasından oluşan koleksiyonuyla Yunan bilgeliğinin hamisi rolünü üstlenmiş; 1468'de kütüphanesini Venedik Senatosu'na hediye etmiştir. Bağışı, Antik Yunan bilgelik ve kültürünün devam edeceği yer olma iddiasındaki Venedik'te memnuniyetle karşılanmış ve Marciana Kütüphanesi'nin temelini oluşturmuştur. Aralıklarla Venedik ve Roma'ya aralarında Hazreti İsa'nın çarmıha gerildiği hacın parçaları olduğunu iddia ettiği kutsal kalıntıların armağan edilmesinde aracı olmak gibi, konumunu güçlendiren eylemleriyle dikkat çekmiştir. Papa II. Pius tarafından, 1463'de "Constantinopolis'in Latin Patriği" onursal ünvanıyla ödüllendirilen Bessarion, 1472'de ölmüştür.¹³⁰³

¹³⁰³ Bkz (406) BISAHA, 108-114; https://en.wikipedia.org/wiki/Basilios_Bessarion.

Gentile Bellini'nin Bessarion'u tanıdığı, birden fazla portresini yapmış olmasından anlaşılmaktadır. Bessarion, 1463'de Venedik'in önemli kardeşlik örgütünden Scuola Grande dei Battuti della Carità'nın üyeliğine seçilince, İsa'nın çarmıha gerildiği haçtan kalıntı bağışlamak sözü vermiştir. İddiasına göre bir Bizanslı prensese ait olan ve kıymetli bir kaptta korunan haç ve giysi kalıntıları; prensesin günah çıkarma yetkilisi ve Constantinopolis'in Latin kiliseler üstünlüğünü kabul eden Patriği olarak kendini tanıtan Gregory adlı din adamı tarafından kendisine miras bırakılmıştır. Böylece, 1463'de söz verdiği kalıntıları adeta kalıntının kendisi kadar mucizevi bir şekilde bulduğu anlaşılan Bessarion; 1472'de Venedik'e hediye etmiştir. Gentile Bellini, bu kalıntıları taşıyan haç biçimli özel kutunun saklandığı koranak için kapı görevi gören ve Bessarion'un portresini taşıyan bir tablo yapmıştır.¹³⁰⁴ (Şekil 2.266)



Şekil 2.266. Gentile Bellini, "Bessarion Kalıntı Muhafazası ile Kardinal Bessarion"¹³⁰⁵
Tahta üzerine tempera, altın, gümüş; 1472 civarı; 102.3 x 37.2 cm; National Gallery, London

¹³⁰⁴ Bkz (1207) CAMPBELL, 36-39.

¹³⁰⁵ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-cardinal-bessarion-with-the-bessarion-reliquary>

Louis Thuasne'nin aktardığına göre; Gentile, Bessarion'un en az iki tane daha portresini yapmıştır.¹³⁰⁶ Carlo Ginzburg, Bessarion'un sahip olduğu VIII. John Palaiologos madalyon portresini, Piero della Francesca'nın görmesini ve "İsa'nın Kırbaçlanması" sahnesinde Pontius Pilate karakteri için örnek almasını sağladığını savunmuş; kiliseler birleşimini sağlayamadığı için önceki patronuna karşı değişen tutumunu böyle yansıttığını düşünmüştür. Ginzburg'e göre; Bessarion için, tabloda resmedilen İncil karakteri Pontius Pilate ile; zamanında Yunan-Latin kiliselerinin birleşmesini sağlayamadığı için Bizans İmparatorluğu'nun çökmesini hazırlayan İmparator VIII. John Palaiologos arasında fark olmamıştır: Biri kayıtsız biçimde İsa'nın kırbaçlanmasını seyredip, ölmesine hükmetmiş; diğeri ise Türkler Bizans'ı yok ederken aynı kayıtsızlıkla seyretmiştir.¹³⁰⁷

Irving Lavin ise, Bessarion'un Pisanello'nun VIII. John madalyonuna sahip olmakla kalmayıp; bizzat tasarımında etkili olmuş olabileceğini öne sürmüştür.¹³⁰⁸ Gentile Bellini, eğer karşılaştırmalı incelemelerimizin kuvvetle işaret ettiği gibi, Fatih'i temsil etmek için Pisanello'nun madalyonundaki VIII. John imgesini kullandıysa; madalyonun örneğini defalarca portresini yaptığı Bessarion sayesinde görmüş olabilir. Bu; ancak Gentile Bellini ve Kardinal Bessarion arasındaki ilişkilerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak araştırmalarla aydınlatılabilecek bir olasılıktır.

Gentile Bellini, Kardinal Bessarion sayesinde ya da başka bir kaynak aracılığıyla Pisanello'nun VIII. John Palaiologos'un madalyon portresine ulaştıktan sonra; imgeyi ters çevirip, profil yerine dörtte üç dönmüş gibi göstererek; Doğulu kıyafet ve süslü dekorlar ekleyerek bir 'Fatih' imgesi oluşturmuş olabilir mi? Şimdilik bunu kesin olarak söyleyemeyiz çünkü Londra'daki 'Fatih' portresi bile onun değil, restoratörlerin eseri olmuş olabilir; Katar ve İsviçre'deki 'Fatih' tabloları ise kendisinden çok izleyenlerine ait sanılmaktadır.

¹³⁰⁶ Bkz (708) THUASNE, 21 dipnot 1.

¹³⁰⁷ Bkz (1300) GINZBURG, özellikle 38-39, 77-81.

¹³⁰⁸ Bkz (799) LAVIN, 67-84.

Bu konuya dair yukarıda sıraladığımız sorulara olası cevaplar sunmaya devam edersek; söz konusu 'Fatih' tablolarından birini veya daha fazlasını Gentile yaptıysa; Pisanello madalyonundaki imgeyi değiştirerek Fatih yerine VIII. John'u resmettiğini çağdaşlarının bile anlamasını önlemiş olabilir. Kısacası, anatomi ve perspektif bilmediği için değil; kaynağı olan imgeye benzerliğini saklı tutması gereken bir imge oluşturmak zorunda olduğu için; o tuhaf, ne profil ne de dörtte üç dönmüş olmayan duruşu resmetmiş olabilir. Başka eserlerinde dörtte üç dönmüş duruşu doğru betimlemesi, bu tablolarda özellikle distorsiyon yaptığını düşündürmektedir. Böylece, izleyenden uzakta olan göz ve üzerindeki alın kısmı dikkate alınmadığında, tanıyanların VIII. John Palaiologos'u fark etmelerini sağlayacak profili korumuş; ama tanımayan ya da dikkatli bakmayanların başka bir insanın yüzüne baktıklarını sanmalarını sağlamış olabilir.

Gerçekten de 'Fatih portresi' sanıla gelinmiş tabloları Gentile yaptıysa; neden herhangi birine ait veya hayal ettiği bir yüz yerine, özellikle VIII. John'un 'yüz'ünü kullanmış olsun? Bu belki Gentile'nin dindar bir Katolik olmasıyla ilişkili olmuş olabilir. Venedik'teki Scuola Grande di San Marco adlı hayır kurumu üyeliğine çok değer veren Gentile; ölürken "okulum" dediği o kurum için yaptığı resimlerin tamamlanmasını Giovanni Bellini'ye emanet etmiş ve Jacopo Bellini'nin desen defterini ancak o işin ödülü olarak alabileceğini belirterek, vakıftan başka bir talepte bulunmasını engellemiştir. Vasiyetinde kiliselere armağanlar bırakıp, kendisi için ilahiler okunmasını istemesi de dindarlığına işaret etmektedir.¹²⁹⁸ Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Fatih'e VIII. John Palaiologos'un 'yüz'ünü 'giydirmiş' olmasının iki olası anlamı akla gelmektedir: Ya Fatih'i, yıktığı İmparatorluğun sondan bir önceki İmparatoru'nun 'yüz'ü ile hatırlanmaya mahkum etmek; ya da tıpkı Bessarion gibi, Ortodoks-Katolik kiliseler birleşimini sağlayamadığı için VIII. John'u Hıristiyanlığın acı çekmesinden sorumlu sayıp, imparatorluğunu yıkan kişiden farksız gördüğünü ifade etmek istemiş olabilir.

¹³⁰⁹ Bkz (987) MEYER ZUR CAPELLEN, Dokument 75, s. 120.

Roberto Weiss, “El Gran Turco” gravüründe Fatih’in VIII. John Palaiologos’un Pisanello tarafından yapılan portresinin kullanılmasındaki ironiyi, “Lenin’in yüz hatlarını vermek kaygısındaki bir sanatçının, onun yerine bize Çar II. Nicholas’inkileri vermesi gibi bir şey (daha da iyisi, tıpkı VIII. John gibi kendi imparatorluğunun sondan bir önceki hükümdarı olan, öncüsü III. Alexander’inkileri)” diye açıklamıştır.¹³¹⁰ Ama Fatih portrelerindeki durum, Weiss’in benzetmesinden çok daha karmaşıktır: ‘Yer değiştiren’ sadece iki insanın ‘yüz’ü değildir. Birbiriyle ölüm kalım mücadelesine girişip, sonunda birinin son bulduğu, ötekini de onun yerini aldığı iki gücün ‘yüz’leri değiştirilmiş; izleyici Osmanlı İmparatorluğu yerine Bizans İmparatorluğu, Doğu yerine Batı’nın tasviriyle karşı karşıya bırakılmıştır.

Sanatçısı(ları) kim olursa olsun, ‘Fatih’ portresi olarak bilinen Londra, Katar ve İsviçre tabloları; tıpkı “El Gran Turco” gravürü gibi, görsel sanat eserlerinde ‘tasvir’ ile ‘temsil’ arasındaki fark için çarpıcı örneklerdir: Adını taşıdıkları kişi olan Fatih Sultan Mehmet’i temsil etmekte; ancak kendisini değil, yaşarken onu can düşmanı olarak gören bir başka kişiyi, Bizans İmparatoru VIII. John Palaiologos’u tasvir etmektedir. Bu eserler, her portrenin daima ‘yorumun yorumu’ özelliğini taşıdığı gerçeğini de sergilemektedir: Portre sanatçısı; gördüğünü, daha görsel algı aşamasından başlayarak, önceden bildikleri, düşündükleri ve hissettiklerine göre yorumlar; sonra izleyenin beklentisine göre de, kendisinin algılanmasını istediklerine göre zihninde şekillendirdiği imgeyi eserinde somutlaştırır. İzleyenin ‘gördüğü’ ise, ne sanatçının gördüğü, ne de görülmesini istediği ile sınırlı değildir; o da kendi yorumuyla ‘görür’. Beş yüz yılı aşkın süredir Gentile Bellini’nin ‘Fatih’in ressamı’ olması masalına pek çok kişinin inanması; Fatih’i temsil ettiğini düşündükleri resimleri O’nun portreleri olarak ‘görme’lerini sağlamıştır. ‘Fatih portresi’ denilen eserlerin öyle kabul edilmelerini sağlayan, her şeyden çok öyle yorumlanmış olmaları olabilir... Bu da, her portrenin, temsil edilen / eden / ettiren ve izleyen arasındaki etkileşimin ürünü olduğunu bize hatırlatır.

¹³¹⁰ Bkz (1299) WEISS, 27.

Gentile Bellini olsun ya da olmasın; bu portreleri yapan sanatçı(lar) bir kişiyi anlatmaktan çok öteye geçerek; düşünce, duygu ve inançlarını anlatmış; temsil ettikleri kişiler kadar kendilerinin 'portre'sini de yapmıştır. Ve bu nedenle belki de artık baktığımız ne Fatih, ne de VIII. John'un değil; resimleri yapanların 'yüz'lerinden bize geri yansıyan kendi 'yüz'lerimizdir.

Gentile Bellini Konstantiniyye'de gitmemişse, Venedik'te değilken ne yapmış olabileceğine gelirsek; Roma'da kalmış ve vasiyetinde yardımcısına bıraktığı o esrarengiz "Roma'dan desenler"i de o sırada yapmış olabilir. Venedik'e Doğu'dan dönmüş gibi görünmesini sağlayan kıyafetler, hediyeler ve mektubu da yine Roma'da, belki de Kardinal Bessarion sayesinde tanıdığı kişiler yardımıyla elde etmiş olabilir. Özellikle Doge Dandolo'dan kalma olduğunu iddia ettiği eşyaları, yardım almadan tek başına üretmiş olması zordur. Araştırmamızın, bu olasılıklara yönelik yeni çalışmalara kapı aralayacağını umut ediyoruz.

Söze son vermeden; 'Fatih' tablolarını yapan ister Gentile, ister izleyenleri olsun; Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonunu çok iyi tanıdıklarını gösteren iki esere daha dikkat çekmekte yarar görüyoruz. İlki, Gentile Bellini'nin atölyesine atfedilen bir VIII. John Palaiologos tablosu olup; Pisanello'nun madalyonuna benzerliği aşikardır. (Şekil 2.267) Bu tablo, 11 Ocak 1995'de Christie's Müzayede Evi tarafından New York'ta 27,000 USD bedelle, adı açıklanmamış bir alıcıya satılmıştır. Geçmişine bakıldığında ise, halen Katar'daki portreye şaşılacak derecede benzeyen yolculuğu ile dikkat çeker: İkisi de 1931'de Londra'daki Agnew's Galerisi'nde yer almış; sonra New York'a gelip; sırasıyla Jackson Higgs, William Fox ve Arthur Erlanger'in eline geçmiştir. Erlanger'den sonra; Katar'daki 'Fatih' tablosu Acquavella, Waldemar von Zedtwitz ve Joli Quentin Kansil; şimdi söz edilen VIII. John tablosu ise Piero Tozzi ve Miss Tully koleksiyonlarında yer almıştır.¹³¹¹

¹³¹¹<http://www.christies.com/lotfinder/lot/school-of-gentile-bellini-152141-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=152141&sid=b932f128-bda0-4da5-9a27-c29c90862fd1#top>

Bkz (1268) SOTHEBY'S.



Şekil 2.267. Gentile Bellini atölyesi; "VIII. John Palaiologos Portresi"¹³¹²
Panel üzeri yağlıboya; 23.2 x 17.3 cm; 1479-80?; şimdiki yeri belirtilmemiş

¹³¹² <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/IX001785/portrait-of-john-viii-paleologus-by-school>; Credit: © Christie's Images/Corbis
(Görüntü, Corbis Images'den imaj kullanım bedeli ödenerek temin edilmiş ve izin alınarak kullanılmıştır.)

Halen Katar'da olan 'Fatih' tablosunun kısa süre American Art Association elinde olması; VIII. John tablosunun açıklanan en eski sahibinin ise 1930'da İsviçre'de Han Coray olması dışında, Arthur Erlanger'e kadar olan seyirlerinin bu denli benzer olması ilginçtir. Londra'da 1931'de bir değil, iki tane John Palaiologos 'yüz'lü portre olması ise, halen Londra'da Victoria & Albert Müzesi'nde bulunan ve Gentile Bellini'ye atfedilen sözde Fatih portresi için 19. yüzyıl sonunda Layard ve restoratörlerinin yararlanabilecekleri birden fazla İmparator portresi olabileceğini düşündürmektedir. Belki de Gentile değil; Layard ve bu işteki yardımcıları, Fatih yerine, yıktığı imparatorluğu ölümsüzleştirecek bir imge yaratmak için bu kalıplardan yararlanmışlardır?

Gentile Bellini ve/veya atölyesinin, Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonunu iyi tanıdıklarını gösteren ikinci eser ise, 19. yüzyıla kadar Gentile'ye ait bir Fatih portresi sanılan bir tablodur. (Şekil 2.268) Crowe ve Cavalcaselle'nin 1871'de "Northwick Park tablosu" olarak söz edip, ne Gentile'ye ait, ne de Fatih'in portresi olmadığını öne sürdükleri eserin halen nerede olduğunu tespit edemedik. Bulabildiğimiz kayıt, Christie's Müzayede Evi'nin 28 Mayıs 1965 tarihinde yapacağı Northwick Park Koleksiyonu satışıyla ilgili katalogunda yer almakta olup; Carlo Ridolphi'nin 1648'de Venedik'te Casa Zeno'da olduğunu yazdığı ve Gentile'nin Constantinopolis'te yaptığı II. Mehmet portresi sanılan eser olabileceği; ancak 1825'de İngiltere'ye gelip, III. Lord Northwick tarafından 1850'de "Mr. Smith'ten iki tane daha resimle birlikte 150 GBP bedelle" alınan resmin, Şehzade Cem'i temsil etmiş olabileceği belirtilmiştir.¹³¹³ Bu tablonun Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonuna benzerliği aşikardır. Yine de benzerliğin daha net görülebilmesi için bilgisayar ortamında karşılaştırmalar yapılmış olup, Şekil 2.269'da sonuçları sunulmuştur. Pisanello madalyonuna olan şaşırtıcı benzerliği, bu tablonun diğer 'Fatih' tabloları için model olmuş olup; belki de Gentile Bellini'nin işi olabileceğini düşündürmektedir

¹³¹³ Bkz (706) CROWE-CAVALCASELLE, 126 dipnot 2.
CHRISTIES, **Important Pictures by Old Masters c.1400-c.1600 from the Northwick Park Collection**, 30-31, Plate 25.



Şekil 2.268. Gentile Bellini atölyesi; Northwick Park'taki "Şehzade Cem?" portresi¹³¹⁴
 Panel resmi; malzemesi belirtilmemiş; 28 x 29,5 inç; şimdiki yeri belirtilmemiş;
 Sağ üstte G. BELLINUS yazısı var ama sonradan da eklenmiş olabilir

¹³¹⁴ Bkz (1313) CHRISTIE'S, Plate 25.



Şekil 2.269. Pisanello'nun VIII. John. Palaiologos madalyon portresi ile, Northwick Park'taki Şehzade Cem? tablosunun karşılaştırılması
 Daha önce Northwick Park'da bulunan tablonun (Bkz Şekil 2.267) çizgisel kopyası, üstte, madalyonunun görüntüsü; altta madalyonun çizgisel kopyasına superpoze edilmiştir. **Tablo ile aynı doğrultuda olması için madalyonun ayna hayali görünümü kullanılmıştır.**
 Çizim ve superpozisyonlar tarafımdan Photoshop programıyla gerçekleştirilmiştir

Son bir soru daha sormadan, 'Fatih' ve VIII. John Palaiologos portrelerinin benzerliği konusunu kapatmak olmaz: Fatih ve VIII. John gerçekten birbirlerine benzedikleri için portreleri de benzer olmuş olamaz mı? Ancak bu kadar benzerlik, akraba olmalarını gerektirirdi ki bu yönde bir veri yoktur. Colin Imber, başka hanedanlarla evliliklerin, II. Beyazıt ile Dulgadiroğulları hükümdarı Alaeddevle'nin kızı Ayşe'nin oğlu olduğu düşünülen I. Selim haricinde çocukla sonuçlanmadığını bildirmiştir. Nitekim kesin olan tek Bizanslı-Osmanlı evliliği, Orhan ile Cantacuzenus hanedanından Theodora arasında olmuş ve çocukları olmamıştır.¹³¹⁵ Bizanslı tarihçi Theodore Spandounes ise Fatih'in Bizans'ın soylu ailelerinden Comnene hanedanından gelmekle övündüğünü iddia etmiştir ve Palaiologos hanedanı, Comnene soyundandır. Ancak, Spandounes; Fatih'in öyle iddia ettiğini; Oğuz ırkına ait olduklarını yazan Türk tarihçilere katıldığını belirtmekle yetinmeyip, özellikle basit bir çobanın soyundan geldiklerini söyleyerek aşağılamak için yazmış da olabilir.¹³¹⁶ Esasen, Bizanslı Comnene ailesinden, 12. yüzyılda yaşamış bir John'un, Müslüman olup, Selçuklu Sultanı I. Mesut'un kızıyla evlendiği iddia edilmiştir¹³¹⁷ ancak bu iddia kanıtlanmadığı gibi; Fatih'in I. Mesut'un soyundan geldiği de gösterilmemiştir. Dolayısıyla, aksine işaret edecek bulgular saptanmadığı sürece; 'Fatih' ve VIII. John Palaiologos portrelerinin benzerliğini, ikisinin akraba ve fiziksel olarak benzer olmalarıyla açıklamak mümkün değildir. O halde ya portrelerden biri diğerine örnek olmuş ya da ortak başka bir kalıptan yararlanılarak yapılmış olmalıdırlar. 'Fatih' tablolarının daha sonraya ait olması, VIII. John'un Pisanello tarafından yapılan madalyonu gibi portreleri örnek alınarak yapıldıklarını düşündürmektedir.

O halde, Fatih tablolarındaki Palaiologos 'yüz'leri, dindar olmalarına rağmen dürüst olmayan iki adamın – Gentile Bellini ve Kardinal Bessarion - Fatih'ten ve/veya VIII. John'dan intikamı mıydı?

¹³¹⁵ Colin IMBER, *The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power*, 77, 80, 82.

¹³¹⁶ Bkz (888) OUSTERHOUT, 171, 176 dipnot 41;

Theodore SPANDOUNES *On the Origin of the Ottoman Emperors*, 11.

¹³¹⁷ John J. NORWICH, *Byzantium: The Decline and Fall*, 81–82.

Louis Thuasne; “El Gran Turco” gravürünün aynı şekilde Fatih’i temsil ettiği halde VIII. John’un tasvirini taşımasından; Friedrich Lippmann’a atıfla, “ezenle ezilenin yer değiştirmesi” olarak söz etmiştir.¹³¹⁸ ‘Fatih’ tablolarını, VIII. John’un ‘yüz’ü ile donatan ressamı Fatih’in yüzünü tarihten silmek mi istediler? Öyle yapmışlarsa; eylemleri, Antik Roma’nın “damnatio memoriae” olarak bilinen, ölen bir kişinin anısının lanetlenmesi için portrelerinin yok edilmesi geleneğinin devamı olarak yorumlanabilir. Ama, ‘yüz’ü yaşarken, adı unutulmuş VIII. John olduğuna göre, asıl anısı lanetlenen o olmamış mıdır? Yoksa bu tablolar, en azından Londra’daki, onu ‘bulan’ Austen Henry Layard’a yapılmış bir 19. yüzyıl şakası mıydı? Ya da Layard’ın dünyaya yaptığı bir şaka? Bu ihtimali düşününce, Gentile veya öğrencilerinden birine ait sanılan Katar’daki Fatih tablosunun dünya çapında oyun ustalarının elinden geçmesi, tarihin ironik gülümsemelerinden biri daha sanki...

Fatih’in VIII. John Palaiologos ‘yüz’ü ile resmedilmesi daha sonra da devam etmiş ve matbaada çoğaltılan kitaplar içindeki baskı resimler şeklinde çok sayıda kişiye ulaşmıştır. En eski örneklerinden biri; Josef von Karabacek’in söz ettiği 1493 tarihli baskı resimdir.¹³¹⁹ (Şekil 2.270) Daha önce, Pisanello’nun kayıp bir VIII. John Palaiologos madalyonuna sahip olabileceğinden söz edilen Paolo Giovio’nun Como’daki müzesinde, birini Gentile Bellini’nin Fatih’i görerek yaptığını iddia ettiği en az iki Fatih tablosu olduğunu söylediği kaydedilmiş olup; müzesinin yarattığı ilgi, ölümünden sonra ünlü kişilerin yaşamlarını ilgilendiren “Vitae Illustrium Virorum” adlı kitabının, müzedeki tablolar örnek alınarak yapılan baskı resimleriyle süslenip yayınlanmasına yol açmıştır. Kitabın 1577-78 tarihli resimli ikinci baskısında Fatih’in portresi yer almıştır. Basil Gray; o portrenin, Topkapı Sarayı’ndaki “Gül Koklayan Mehmet” minyatürüne benzediğini ve kaynağının Gentile Bellini’ye ait bir tablo olabileceğini düşünmüştür.¹³²⁰ Ancak o baskı resimdeki profil de Pisanello’nun VIII. John imgesinin çok benzeridir. (Şekil 2.271)

¹³¹⁸ Bkz (708) THUASNE, 37.

¹³¹⁹ Josef R. von KARABACEK, **Abendländische Künstler zu Konstantinopel...**, 37-38.

¹³²⁰ Bkz (970) GRAY, 5.



Şekil 2.270. Fatih'i temsilen, kitaplarda kullanılan baskı resimlere örnek – 1
Hartmann Schedel'in "Nuremberg Kronikleri"nden "Machomet der Tuercken Kayser"¹³²¹
kağıt üzerine ağaç baskı; 15,8 x 12,1 cm sayfada;
Wilhelm Pleydenwurff ve/veya Michael Wolgemut tarafından yapılmış;
Anton Koberger tarafından 1493'de basılmış; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel



Şekil 2.271. Fatih'i temsilen, kitaplarda kullanılan baskı resimlere örnek – 2
Sanatçı belirtilmemiş; Paolo Giovio'nun "Virorum bellica Virtute Illustrium" kitabından
"Mahometes Secundus Turcarum Imperator" gravürü¹³²²
1575, Victoria & Albert Museum, Londra

¹³²¹ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_chronicles_f_256v_2_\(Mahumeth\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_chronicles_f_256v_2_(Mahumeth).jpg)
<http://www.bildindex.de/obj35037793.html>

¹³²² Paolo GIOVIO, **Virorum bellica Virtute Illustrium**, 164.

(<https://ia802500.us.archive.org/30/items/imgA1730MiscellaneaOpal/imgA1730MiscellaneaOpal.pdf>)
<http://collections.vam.ac.uk/item/O515444/turkish-sultans-sultanas-and-other-print-dominicus-custos/>

Topkapı'daki "Gül Koklayan Mehmet" minyatürü (Bkz Şekil 2.229) ile 'Fatih' tablolarının benzerliğine gelince; minyatürün Gentile Bellini'nin tablosunu veya onun kaybolmuş bir desenini görüp kopyalamış bir Osmanlı sanatçısına, özellikle Şiblizade Ahmed'e ait olabileceği düşünülmüştür.¹³²³ Ancak Gentile Bellini hiç Konstantiniyye'ye gitmemiş; gitmişse bile Fatih'i resmetmemiş olabilir ve ona atfedilen Londra'daki tablo da, diğer sözde 'Fatih' portreleri de, VIII. John Palaiologos'un yüz imgesini taşımaktadır. Bu durumda, "Gül Koklayan Mehmet" minyatürünü yapan sanatçı ya halen Londra, Katar veya İsviçre'deki tabloları ya da tıpkı onlar gibi VIII. John'un portresini kopyalamış olan baskı resimleri görmüş olabilir. Söz konusu baskı resimlerden biri "El Gran Turco" olup, bir örneği aynı yerde, Topkapı Sarayı'nda olsa da; stilize ve şematik karakteriyle, çok güçlü olmasa da üçüncü boyut yanılması içeren "Gül Koklayan Mehmet" minyatürüne model olmuş gibi görünmemektedir. Diğer baskı resimler için de - daha az stilizasyon içerseler de - aynı şey söylenebilir. "Gül Koklayan Mehmet" minyatürünü yapan Osmanlı sanatçı, Fatih'in madalyonlarını da kalıp olarak kullanmış görünmemektedir çünkü Costanzo'nun madalyonundaki yüzü andırmayan bir yüz çizmiştir ve çalışmamızda diğer madalyonların da Costanzo'nunkini örnek aldığı gösterilmiştir. Nitekim "Gül Koklayan Mehmet" minyatürünün Costanzo madalyonu değil; Londra'daki tablodaki portreye benzediği, çizgisel silüetleri kıyaslandığında daha net görülebilmektedir. (Şekil 2.272) "Gül Koklayan Mehmet" in nasıl yapıldığının anlaşılabilmesi için, ne zaman yapıldığının netleştirilmesi gerekmektedir. Gentile Bellini'ye atfedilen tabloya benzerliğinden ötürü, onu veya hazırlık desenini örnek alan bir Osmanlı sanatçı tarafından aynı dönemde yapıldığı kabul edilmiştir. Ama Gentile Konstantiniyye'ye hiç gitmemişse, ona atfedilen tablo veya diğer sözde 'Fatih' tablolarından biri "Gül Koklayan Mehmet" için daha sonra örnek olmuş olabilir. Minyatürün, 'Fatih' tablolarına kıyasla VIII. John'a daha az benzemesi ve daha samimi görünmesi ise, belki de Fatih'i görmüş ya da görenlerden bilgi almış bir sanatçının eseri olabileceğini akla getirmektedir.

¹³²³ Bkz (428) RABY, 142.



Şekil 2.272. “Gül Koklayan Mehmet” minyatürü ile diğer ‘Fatih’ portrelerinin kıyaslanması
 “Gül Koklayan Mehmet” (Bkz Şekil 2.229) minyatürünün çizgisel kopyası üzerine;
 üstte Londra’daki Gentile Bellini’ye atfedilen ‘Fatih’ tablosunun (orijinali için Bkz Şekil 2.247);
 altta Costanzo da Ferrara (di Moysis)’in Fatih madalyonunun (orijinali için Bkz Şekil 2.190)
 çizgisel kopyaları superpoze edilmiştir.
 Çizim ve superpozisyonlar tarafımdan Photoshop programıyla gerçekleştirilmiştir

3. SONUÇ

Fatih Sultan Mehmet portrelerinin, Doğu-Batı arası güç dengelerinde neden olduğu değişimin yansımaları olabilecekleri varsayımını test etmek amacıyla yapılmış olan bu karşılaştırmalı tanımlayıcı çalışmada; Batı'da yapılan Fatih portrelerinin, şahsının değil, sanatçıların yorumladıkları şekliyle gücünün 'portre'leri olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışma kapsamında önce portre kavramının felsefi boyutları gözden geçirilmiş; en gerçekçi portrenin bile yine de temsil edilen kişi hakkında sanatçının yorumunu resmetmesinden ibaret olacağı kanısına varılmıştır. Sonra portre tarihleri incelenen Türk ve İslam uygarlıklarının kayda değer figüratif sanat gelenekleri olduğu izlenip; İslam dininin özünde ikonoklastik olmadığı kanısına varılmıştır. Ardından Bizans ve Osmanlı tarihi ve portre sanatı ile Fatih'in hayatı ve eserleri incelenmiş; Osmanlıların Bizans kültürüne ait pek çok öğeyi benimsedikleri izlenmiştir. Fatih'in kendi çağının en aydın liderlerinden biri olduğunu gösteren veriler özetlenmiştir. Bununla birlikte, Fatih'in Batılı sanatçıları davet ettiğine dair doğrudan kanıt olmadığı; eldeki verilerin, taleplerinin sözle iletildiğine dair Batılı kaynaklarda yer alan ifadelerden ibaret olduğu; Osmanlı İmparatorluğu'na ait bir talep yazısı varsa, henüz bulunmadığı ve portresini yapan Batılı sanatçıların İstanbul'a geldiklerine dair kanıt da olmadığı anlaşılmıştır. Çağının en ileri görüşlü ve sanatsever hükümdarlarından biri olan; Süheyl Ünver'e göre, çocukken figüratif desenler yapan; Fetih sırasında bile çizim ve tasarım yeteneğinden yararlandığına dair kayıtlar olan şair Fatih'in, Batılı sanatçıları davet etmiş olması pekala mümkündür. Ancak davet ettiğine dair doğrudan ve kesin kanıt yoktur ve eğer etmişse, özellikle döküm ustası isteği askeri amaçlarla da ilgili olmuş olabilir. Batılı sanatçıları çağırması olsun ya da olmasın; Fatih kendi çağının Batı'da en fazla sayıda sanatçı tarafından portresi yapılan hükümdarı olmuştur ve buna kendisi değilse, gücü neden olmuş görünmektedir.

İncelemelerimiz, Fatih'i resmetmek için gelmiş olması en olası Batılı sanatçının Costanzo da Ferrara (di Moysis) olup; Fatih'in erişkin olarak temsil edildiği madalyon portreleri ile Topkapı'daki varaklı minyatür şeklindeki portrelerinin Costanzo'nun madalyon portresi örnek alınarak yapılmış olabileceğini göstermiştir.

Karşılaştırmalarımıza göre; Costanzo'nun madalyonundaki orta yaşlı erkek, sanatçısı bilinmeyen Tricaudet madalyonundaki genç adamın yaşlı haline benzemektedir. Bu bulgu, söz konusu iki madalyonun Fatih'in yaşarken gözlenmesiyle yapılmış olabileceğini akla getirmektedir.

Fatih'in ressamı olduğundan şimdiye dek kuşku duyulmamış görünen Gentile Bellini'ye gelince, İstanbul'a gelmesinin tek tanığı olarak gösterilen Gian Maria Angiolello'nun "Historia Turchesca" adlı eserin ne kadarının yazarı olduğu dahi belirsiz olduğundan, tanıklığının değeri çok tartışmalı bulunmuştur. Gentile Bellini'nin İstanbul yolculuğu ve sonunda Fatih'ten aldığını iddia ettiği ünvanlar, armağanlar ve lütuf mektubu ile ilgili günümüze kadar ulaşan anlatıların tarihsel gerçeklerden çok, efsane karakteri taşıdığı kanısına varılmıştır. Venedik kent yönetimi, Gentile'yi göndermek, yolculuk masraflarını karşılamak ve sonra da ödemek için karar aldığı halde; yolculuğunu tamamladığına ve Fatih'i görerek resmettiğine dair kanıt olmadığı anlaşılmıştır.

İspatı olmadığı halde Bellini'nin İstanbul'a geldiği kabul edilse bile, eserlerine bakıldığında başka sorunların olduğu görülmüştür. Londra'daki sözde 'Fatih' tablosu dışında, artık daha önce bu yolculuk sırasında yaptığına inanılan eserlerin başka sanatçılara atfedilmeye başlandığı görülmüştür. Başta kimin eseri olursa olsun, Londra'daki ünlü tablonun artık neredeyse tamamen restoratörlerin eseri olduğu görüşüne varılmıştır. Bu tablonun, halen Katar ve İsviçre'de bulunan tablolarla benzerliğini açıklamak da zordur çünkü ya baştan da benzer olup, restoratörün esere çok müdahale etmeden tablodaki ilk imgeye sadık kaldığını; ya da restorasyon sırasında halen Katar veya İsviçre'de olan tablolarından birini örnek aldığını düşünmek gerekir.

Ancak, Londra'daki tabloyu bulan Sir Austen Henry Layard'ın ifadesi, restorasyon öncesinde harap durumda olduğuna işaret etmektedir. Restorasyonda başka bir portrenin örnek alındığına dair kayıt olmasa da, birinin 20. yüzyıl başında Londra'da, diğerinin iki yüz yılı aşkındır İsviçre'de olması, 19. yüzyılda Layard ve/veya restoratörleri tarafından örnek alınmış olabileceklerini düşündürmüştür.

Çalışmamızın en ilginç bulgusu ise, Londra, Katar ve İsviçre'deki 'Fatih' tablolarının onu tasvir etmiş olamayacağı ve bir başka tarihi kişinin portresi olabilecekleridir. Karşılaştırmalı incelemelerimiz, bu tabloların Pisanello'nun VIII. John Palaiologos madalyonundaki portrenin kalıp olarak kullanılmasıyla yapılmış olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Temsil edilen Fatih, tasvir edilen ise VIII. John Palaiologos olmuş görünmektedir. Bellini'nin İstanbul'a geldiği kanıtlanmadığı için, bu tabloları o ya da başka bir sanatçı, Fatih'i görmeden, Pisanello'nun eserini örnek alarak yapmış olabilir.

Gentile Bellini veya atölyesi tarafından yapılmış iki tablonun daha Pisanello'nun eserine çok benzemesi, eserdeki imgeden bir çok defa kalıp olarak yararlandığını düşündürmektedir. Gentile Bellini'nin 'Fatih'in ressamı' olmuş olması, bulgularımız ışığında artık bir tarihi gerçekten ziyade pek çok kişinin değişik nedenlerle inanmayı seçtiği güzel bir masal gibi görünmektedir. Söz konusu sözde 'Fatih' tablolarından biri veya daha fazlasını Gentile Bellini yapmışsa, dönemin ileri gelenlerinden, özellikle Giovanni Dario ve Kardinal Bessarion'dan fikir ve yardım almış olabilir; bunlar birer spekülasyondur ama kanımızca yeni araştırmalarla incelenmeye değer olan olasılıklardır. Diğer yandan, Gentile'nin yaptığı iddia ettiği Fatih portresi hala kayıp olup; bugün ona atfedilen Londra'daki tablo 19. yüzyılda onu bulan Austen Henry Layard ve/veya restoratörlerin eseri de olabilir.

Fatih doğrudan davet etmemiş olsa bile ve Batılı sanatçıların İstanbul'a geldiği kanıtlanamasa da; kendi çağında Batı'da çok sayıda portresinin yapıldığı bir gerçektir ve döneminin en güçlü hükümdarı olmasıyla ilişkili olmuş görünmektedir.

Çalışmamızda genç bir Fatih imgesi taşıyan madalyonlarında genelde çocuksu ve/veya zayıf gösterilmek istendiği; en güçlü görüldüğü madalyon portreyi Costanzo da Ferrara (di Moysis)'in yaptığı kanısına varılmıştır. Costanzo; madalyonunda Fatih'e bir aslanı andıran görünüm vererek, gücüne özel bir vurgu yapmak istemiş olabilir. Karşılaştırmalarımız Fatih'i erişkin olarak temsil eden diğer madalyonların Costanzo'nunkini örnek alarak yapılmış olabileceklerini akla getirmektedir.

Daha önce başka araştırmacıların dikkat çektiği gibi, Bertoldo di Giovanni'nin madalyonunun örtülü bir politik anlaşma teklifiyle Fatih'in gücünün kabullenilmesini temsil etmiş olabileceği düşünülmüştür. Gentile Bellini'nin madalyon portresi ve ona atfedilen Londra'daki sözde Fatih tablosunun ise; taşıdıkları yaşlı ve yorgun görünümlü erkek imgeleriyle zayıf düşmüş olduğunu anlatmayı hedeflemiş olabileceği ve dolayısıyla O'nun ölümlü olduğunu hatırlatan birer "memento mori" ya da "vanitas" olarak değerlendirilebileceği kanısına varılmıştır.

Çalışma bulgularımızın ışığında, gravür ve tablolarla Fatih'e bir Bizanslı'nın 'yüz'ünün verilmesinin; Fatih'e, VIII. John Palaiologos'a veya her ikisine yönelik bir "damnatio memoriae" eylemi olmuş olabileceği de düşünülmüştür. II. Beyazıt Fatih'in portrelerini sattırırmsa, bir başka "damnatio memoriae" eylemi kabul edilmesi gerekeceği ancak bu iddianın kaynağı olan Gian Maria Angiolello'nun tanıklığının güvenilir olmadığı kanısına varılmıştır.

Fatih'in Osmanlı sanatında kalıcı etkisi olan portresinin, Şiblizade Ahmet'e atfedilen "Gül Koklayan Fatih" minyatürü olduğu yönünde başka araştırmacıların vardığı kanaati paylaştığımız çalışmamızda; bu minyatürün, 'Fatih' tablolarına benzemekle birlikte, yine de VIII. John Palaiologos imgesine nispeten daha az benzemesinin, daha gerçekçi ve samimi görünmesinin, Fatih'in gözlenmesiyle veya gözlemiş olanlardan alınan bilgiyle yapılmış olmasından kaynaklanmış olabileceği düşünülmüştür.

Batı'da ise, Osmanlı İmparatorluğu güçten düşene dek Fatih'in kişiliği ve hayatına olan merakın devam ettiği ve O'nu anlatan eserlere, hemen hemen tamamı Pisanello'nun VIII. Palaiologos portresine dayanan temsili portrelerinin eklendiği anlaşılmıştır.

Kısaca Batı'da yapılan 'Fatih' portrelerinin, şahsının değil, sanatçıların yorumladıkları şekliyle 'gücünün portre'leri olduğu kanısına ulaşılmıştır. Belki de bu nedenle de Bizans'ın yeni sahibinin bir Bizanslı'nın 'yüz'ü ile tasvir edilmesinde sakınca görülmemiştir...

Bu sayfaları; Fatih'in Batılı sanatçıları neden davet ettiği sorusuyla başlayıp; belki de hiç birini davet etmediği ve bütün sanatçıların portrelerinde kendi görmek istedikleri 'Fatih'leri anlattıklarını düşünmemle son bulan arayışımı; O'nun en içten 'portre'si ve sanatçısı ile noktalamak istiyorum, bu eserde bulunacak tüm kusurlar için affımı dileyerek... O'na, tek bir resmin evreninde bile olsa, annesinin kollarıyla sarılı, güven içindeki bir çocuk olma şansını veren, rahmetli usta Dr. Süheyl Ünver'in naif fırçasıyla nakşettiği 'Fatih' ile... (Şekil 2.273)



Şekil 2.273. Süheyl Ünver, “Mehmet Çelebi ve Annesi” minyatürü¹³²⁴
 A. Süheyl Ünver'in “Fatihin Defteri” adlı eserinden; 1953’de yapılıp; 1996’da yayınlanmış

¹³²⁴ İSAM Kütüphanesi tarafından temin edilen tarama görüntüsüdür
 A. Süheyl ÜNVER (1996) Fatihin Defteri, İstanbul Belediyesi, İstanbul.

EK 1(A) - GENTILE BELLINI'NIN VASIYETİ (LATİNCE ORJİNALİ)

In nomine Dei et Domini eterni, Amen. Anno ab incarnatione Domini nostri Jhesu Christi 1506, mensis Februarij die 18 Indictione X^a, Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. Quapropter ego, Gentilis Bellino, eques, quondam domini Jacobi, de confinio Sancti Geminiani Veneciarum, sanus, gratia Domini nostri Jhesu Christi, mente et intellectu, licet corpore languens, volens bona mea ordinare, ad me vocari et venire feci Bernardum de Cavaneis, Venetiarum notarium infrascriptum, ipsumque rogavi ut hoc meum ultimum scriberet testamentum, pariterque post mei obitum compleret et roboraret, cum clausulis additionibus et solemnitatibus necessariis, juxta ritum Venetiarum.

In quo quidem meo ultimo testamento, primo, commendans animam meam omnipotenti Deo, creatori nostro, ejusque gloriosissime matri Virgini Marie, constituo et esse volo meos fidei commissarios et hujus mei ultimi testamenti executores, Joannem, fratrem meum carissimum, ser Marcum de Pirigrino et ser Augustinum Nigro Strazarolum et Mariam, consortem meam dilectissimam, que sit et esse intelligatur pro majori parte, ut secundum quod hic inferius ordinavero darique jussero, sic ipsi vel eorum major pars adimplere debeant.

Item, volo et ordino quod cum placuerit omnipotenti Deo animam meam separare a corpore, cadaver meum deponatur et de eo fiat depositum in cimiterio sanctorum Joannis et Pauli, et donec per dictos meos commissarios fiat unum sepulcrum prout dictis meis commissariis videbitur in quo post mortem sepeliatur dictum meum cadaver, cum illis impensa et honore quibus videbitur dictis commissariis meis.

Item, volo et ordino dispensari debere ducatos decem in undecim prout videbitur dicte Marie uxori et commissarie mee pro anima mea.

Item, dimitto scole mee Sancti Marci meum quadrum sancte Marie de Musaico.

Item, volo et ordino, atque rogo prefatum Joannem fratrem meum ut sibi placeat complere opus per me inceptum pro dicta scola sancti Marci quo completo, sibi dimitto et dari volo Librum Designorum qui fuit prefati quondam patris nostri ultra mercedem quam habebit a dicta scola. Et si nolet perficere dictum opus, volo dictum librum restare in mea commissaria.

Item, volo et ordino celebrari deberi missas beatissime Marie et Sancti Gregorii pro anima mea.

Item, dimitto et dari volo Venture et Hieronimo, meis garzonibus, mea omnia designa retracta de Roma, que inter ipsos equaliter dividantur.

Item, dimitto et dari volo ecclesie sancti Geminiani meum quadrum magnum Sancte Marie quod est in porticu domus habitacionis mee pro anima mea.

Residuum vero omnium et singulorum bonorum meorum jurium et actionum, tam mobilium quam stabilium, caducorum, inordinatorum et pro non scriptorum, mihi testatori quomodolibet spectantium et pertinentium, aut spectare et pertinere quomodolibet valentium, dimitto prefate Marie consorti mee et commissarie mee dilectissime, quam meam heredem et residuariam universalem instituo et esse volo, cui animam meam commendo.

Interrogatus a notario infrascripto de interrogandis, respondit nulle aliud ordinare, nisi ut supra.

Item, dimitto notario infrascripto, pro ejus mercede, ducatos quinque in presentia testium infrascriptorum.

Preterea, etc. Si quis, etc. Signum, etc. Testes: Ser Nicolaus Bonvicino quondam ser Petri et ser Valerius de Vegiis, quondam ser Stephani, ambo de dicta contracta.

Io, Nicolao Bonvixin, fui presente, ut supra.

Io, Valerio de Vezi, fui presente, ut supra.

Testamentum domini Gentilis Bellino, a quo rogatus fui, ego Bernardus de Cavaneis, venetus notarius.

KAYNAKLAR:

1) Louis de MAS LATRIE (1869) **Testaments d'Artistes Venitiens Jacobello de Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio**, Bibliothèque de l'École des Chartes, Sixième Série, Vol. 5; 195-211; vasiyet için Bkz: 204-206.

2) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 75, S. 120.

EK 1(B) - GENTILE BELLINI'NIN VASIYETİ (İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ)

In the name of the eternal Lord and God, Amen. In the year of the incarnation of our Lord Jesus Christ 1506, on the eighteenth day of February, tenth Indiction.

At the end of his life etc. For which reason I, Gentilis Bellino, a knight, the son of Jacobus, from the parish of Saint Geminian in Venice, of sound mind and intellect thanks to our Lord Jesus Christ but languishing in my body, wish to put my affairs in order and so I have called to me Bernardus de Cavaneis, the undersigned notary from Venice, and asked him to write my last will and testament, and likewise after my death to fulfil and corroborate it, with the necessary additional clauses and solemnities in accordance with the legal rites of Venice.

In this my last will and testament, firstly, commending my soul to almighty God, our creator, and to his glorious mother the Virgin Mary, I hereby constitute and wish my trustees and executors of this my last will and testament to be Joannem, my dear brother, Ser Marcus of Pirigrino and Ser Augustinus Nigro Strazarolum and Maria, my beloved wife, for what is and is understood to be the majority, so that in accordance with what I shall below order and direct to be given, they or the majority of them may fulfil.

Likewise, I wish and order that whenever almighty God is pleased to separate my soul from my body, my corpse should be placed in the cemetery of Saints John and Paul, at the expense and honour deemed fit by my trustees, until a tomb be erected by said trustees for my dead body to be buried in.

Likewise, I wish and order ten or eleven ducats to be spent for my soul as Maria my wife and trustee sees fit.

Likewise, I leave my mosaic painting of St Mary to my school of St Mark.

Likewise, I wish and order, and request my aforesaid brother Joannem to be good enough to finish the work I started for said school of St Mark and when it is finished, I leave to him and I would like the Book of Designs, which once belonged to our father, to be given to him as a reward from said school. And if he does not wish to finish said work, then I wish said book to remain in my trusteeship.

Likewise, I wish and order masses to be said in honour of blessed Mary and St Gregory for my soul.

Likewise, I wish and order all my designs from Rome to be given to Venture and Hieronimo, my servants, and to be divided equally between them.

Likewise, I wish and order my large painting of St Mary which is in the portico of my place of residence to be given to the holy church of St Geminian for the good of my soul.

As for the rest of my possessions, both real estate and chattel, perishable and unrecorded, pertaining and belonging in any way to me the testator, or deemed to pertain or belong in any way to me, I leave them all to my aforesaid beloved wife and trustee Maria, and I hereby appoint her as my universal and residual heir, and I wish this to be, and I commend my soul to her.

When asked by the underwritten notary he replied that he did not wish to order anything further apart from the above.

Likewise, I order five ducats to be given to the underwritten notary for his kindness, in the presence of the underwritten witnesses.

As for the rest, etc. If anybody, etc. Signed, etc.

Witnesses: Ser Nicolaus Bonvicino, the son of Ser Petrus, and Ser Valerius de Vegiis, the son of Ser Stephen, both brought in for this purpose.

I, Nicolao Bonvixin, was present, as above.

I, Valerio de Vezi, was present, as above. [original signatures]

**EK 2 - GENTILE BELLINI'NİN KONSTANTİYE'YE GELDİĞİNE DAİR
KANIT OLARAK GÖSTERİLEN VENEDİK YÖNETİMİ BELGESİ – 1
Belge tarihi: 13 Ağustos 1479**

LATİNCE ORJİNALİ:

“Venit huc his diebus ad presentiam nostri Domini, quidam servus illustrissimi domini Turci, cum litteris ad nostrum Dominum prefati domini sui. Qui vehementer instat habere unum sculptorem et funditorem eris, sicuti etiam hoc desiderium suum declararunt orator suos, qui hinc discessit, et fidelissimus secretarius Joannes Darius. Et quia in simili re, adeo optata ab eo, omnino sibi satisfaciendum est; proinde, vadit pars, quod inveniri debeat per omnem viam et modum unus sculptor, ut supra, qui prestantior et sufficientior haberi possit. Et ut celerius ille habeatur, ex nunc committatur officialibus nostris Rationem Veterum, qui etiam per antea habuerunt hanc practicam, quod omni studio et diligentia sua, illum invenire conentur. Pro cujus expeditione Collegium nostrum habeat libertatem expendere illas pecunias que sibi videbuntur.

De parte 106 – De non 0 – Non syncere 0.

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“A certain servant of the illustrious sultan of Turkey came here during these days into the presence of our lord, bearing a letter from his master to our lord. He urgently requested a sculptor and caster of bronze, just as also this desire of his is confirmed by his orator, who is leaving from here, and by our faithful secretary, Joannes Darius. And just as with a similar matter, which he also wished for, it has to be entirely fulfilled; hence it was decided that a sculptor should be found by any means, as above, the most prepared and most suitable one possible. And so that this might be done as quickly as possible, it is hereby commended to our officials on the Rationem Veterum to try and find such a person with all their efforts and diligence, as they have always done before. Our college is given the freedom to spend as much money as they see fit for this purpose.

In favour: 106 – Against: 0 – Noncommittal: 0”

KAYNAKLAR:

- 1) Louis de MAS LATRIE (1869) **Testaments d'Artistes Venitiens Jacobello de Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio**, Bibliothèque de l'École des Chartes, Sixième Série, Vol. 5; 195-211; belge için Bkz: 207.
- 2) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 15, S. 110.

Latince'den İngilizce'ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 495)

**EK 3 - GENTILE BELLINI'NİN KONSTANTİYE'YE GELDİĞİNE DAİR
KANIT OLARAK GÖSTERİLEN VENEDİK YÖNETİMİ BELGESİ – 2
Belge tarihi: 28 Ağustos 1479**

LATİNCE ORJİNALİ:

“1479, Die XXVIII Augusti
Consilarii

Ser Franciscus Dandulo Ser Joannes Contareno Ser Petrus Memo
Ser Joannes Capello Ser Marcus Venerum

Quum fidelis civis noster Gentilis Bellinus pictor qui instaurabat figuras et picturas hujus Sale Maioris Consilij, de mandato nostri Domini proficiscitur Constantinopolim ad serviendum nostro Dominio: Et sit necessarium quia dicta Sala inter cetera hujus civitatis nostre ornamenta, est de principalioribus quod ejus instauratio persequatur: Vadit pars, quod auctoritate hujus Consilij, fidelis civis noster Johannes Bellinus pictor egregius deputetur ad dictum opus instaurandum renovandumque et teneatur id instaurare atque renovare quando et ubi fuerit opus, ac sibi mandabitur per Provisores nostros Salis, qui sibi providere debeant expensis nostris de coloribus et aliis rebus eidem operi necessariis. Verum quia omnis mercenarius dignus est mercede sua: Captum sit, quod in premium laborum suorum prima Sansaria fontici que vacabit auctoritate istius Consilij sibi conferatur in vita sua. Quemadmodum factum fuit predicto Gentili: Et si quod Consilium est contra sit suspensum pro hac vice tantum. Remaneat tamen predicto Gentili officium suum Sansarie, qui cum redierit Venetias sit etiam obligatus predictus opus prosequi.

De parte 330 – De non 11 – Non sincere 4”

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“1479, on August 28
Councillors

Ser Franciscus Dandulo Ser Joannes Contareno Ser Petrus Memo
Ser Joannes Capello Ser Marcus Venerum

As our faithful citizen the painter Gentilis Bellinus, who restores the figures and paintings in this Assembly Hall of the Senate, will go to Constantinople on our orders and in the service of the realm: and given that this Hall is one of the most important among the decorated rooms of this our city, it is necessary for restoration work to continue: It is therefore decided that under the authority of this Senate, our faithful citizen the outstanding painter John Bellinus take over said work of restoration and renovation, and that he should be prepared to restore and renovate whenever and wherever it may be required, and that he should be commissioned by the Salt suppliers, who should obtain the paints and other materials necessary for this work at our expense. It is true that every worker deserves his reward: so we hereby decree that as a reward for his work the first available Sansaria should be conferred upon him for life on the authority of this Senate. In the same way as was done to the aforementioned Gentili: and if the Senate is against this it shall be suspended for this matter only. The aforementioned Gentili shall remain in his Sansaria, and when he returns to Venice he shall be obliged to carry on with said work.

In favour 330 – Against 11 – Noncommittal 4”

KAYNAK: Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 16, S. 110.

Latince'den İngilizce'ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 496)

**EK 4 - GENTILE BELLINI'NİN KONSTANTİYE'YE GELDİĞİNE DAİR
KANIT OLARAK GÖSTERİLEN VENEDİK YÖNETİMİ BELGESİ – 3**

Belge tarihi: 3 Eylül 1479

LATİNCE ORJİNALİ:

“Infrascripti domini consilarii terminarunt et deliberarunt, quod capitaneus Galearum Romanie acceptare debeat super ejus galea, prudentem Venetum nostrum Gentilem Bellinum, pictorem cum duobus ejus sociis, vel famulis, qui vadit jussu nostro ad illustrissimum Dominum Turchum, causa pingendi vel faciendi quoddam opus; cui, vel ejus sociis non accipiatur aliquid ex nabulo. Et faciat ipse capitaneus fieri eis expensas victus. Quum redierit, providebitur per Dominium satisfactioni ipsarum expensarum, ut est honestum.

Ser Franciscum Dandolo, Ser Petrus Memo, Ser Joannes Capello, Ser Marcus Lauredano, Ser Joannes Contareno, concilarii

Item, suprascripti consilarii terminarunt, quod prefectus capitaneus levare debeat duos socios Magistri Bartholomei, fusoris metalli, a quibus non accipiat aliquod nabulum; sed faciat illis expensas victus. De quibus, postmodum, in reduit galearum istarum, per Dominium providebitur, ut satisfiat.”

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“The underwritten councillors decided and determined that the captain of the galleys of Rome should accept our wise Venetian painter Gentilem Bellinum on board his ship, together with his two partners or servants, as he is going on our orders to the illustrious Sultan of the Turks, to paint or carry out a certain task; nothing should be charged to him or his partners for this passage. The captain shall pay for their provisions. When he comes back, he shall be reimbursed for these expenses by the Senate, as is honest.

Ser Franciscum Dandolo, Ser Petrus Memo, Ser Joannes Capello, Ser Marcus Lauredano, Ser Joannes Contareno, Councillors

Furthermore, the above-mentioned councillors determined that said captain should take two partners of Master Bartholomei the metal caster, and shall not charge them anything for the passage; but he shall provide for their needs. He will be reimbursed for these expenses by the Senate when the galleys return.”

KAYNAKLAR:

1) Louis de MAS LATRIE (1869) **Testaments d'Artistes Venitiens Jacobello de Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio**, Bibliothèque de l'École des Chartes, Sixième Série, Vol. 5; 195-211; belge için Bkz: 208-209.

2) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 17, S. 110-111.

Latince'den İngilizce'ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 498)

**EK 5 - GENTILE BELLINI'NİN KONSTANTİYE'YE GELDİĞİNE DAİR
KANIT OLARAK GÖSTERİLEN VENEDİK YÖNETİMİ BELGESİ – 4**

Belge tarihi: 7 Nisan 1480

LATİNCE ORJİNALİ:

“Die septimo Aprilis MCCCCLXXX.

Nobilis vir Melchior Trevisano creditor est nostri Domini de ducatis quinquaginta quos ipse solvit Reverendo Domino Archiepiscopo Corphiense ex ordine nobilis viri Antonii Lauredano militis procuratoris Santi Marci Capitanei generalis maris, pro tot frumentis datis per ipsum Archiepiscopum prefato. Capitaneo generali maris, quemadmodum ejus litteris constat. Item creditor est de ducatis LXII causa alimentorum per eum subministratum in galea ex hac civitate Constantinopolim usque Gentilli Bellino pictori, et aliquot aliis opificibus missis per nostrum Dominium ad Illustrissimum Dominum Turcum. Et quum debitum et conveniens est prefato nobili civi nostro de suprascriptis duabus pecuniarum summis satisfacere, Vadit pars, quod prefatus Nobilis Melchior Trevisano per officium nostrorum camerariorum communis, ex omnibus pecuniis nostri Domini exceptis obligatis, statim solvatur de suprascriptis 112 ducatis, non obstante parte suspensionis trium mensium.

De parte 123 – De non 0 – Non sinceri 1”

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“On April 7 1480.

The nobleman Melchior Trevisano is a creditor of our Senate for five hundred ducats, which he himself paid to the Reverend Archbishop of Corfu on the orders of the nobleman Antonio Lauredano, soldier and procurator of the Captaincy General of the Sea of St Mark, for the grain provided by said archbishop, as recorded in the papers of the Captaincy General of the Sea. The same is the creditor of 62 ducats for the food he supplied in a galley sailing from this city to Constantinople, for the painter Gentilli Bellini, and other workers our Senate sent to the illustrious Sultan of the Turks. And as it is fitting to pay the above-mentioned nobleman of ours the money for these items, it is hereby decided that said nobleman Melchior Trevisano should immediately be paid the amount of 112 ducats from the public accounts of our Senate, notwithstanding the suspension of three months.

In favour 123 – Against 0 – Noncommittal 1”

KAYNAKLAR:

- 1) THUASNE, Louis (1888) **Gentile Bellini et Sultan Mohammed II: Notes Sur Le Séjour Du Peintre Vénitien À Constantinople (1479-1480) D'après Les Documents Originaux En Partie Inédits**, Ernest Leroux, Ed., Imprimerie Burdin et C^{ie}, Paris, 66.
- 2) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 18, S. 111.

Latince'den İngilizce'ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 500)

**EK 6(A) - GENTILE BELLINI'YE FATİH SULTAN MEHMET
TARAFINDAN VERİLDİĞİ İDDİA EDİLEN LÜTUF MEKTUBU (LATİNCE ORJİNALİ)
Belge tarihi: 15 Ocak 1481**

“Sultan Mahometh dei gra totius asye & gretie victoriosissimus Imperator & cetera Serenissimo Principi ac Illustrissime dominationi Venetiarum amoris plenitudem ac sincerem voluntatem.

Zentilem Bellinum sicut magno desiderio expectauimus, ita plena letitia venisse gaudemus.

Nam dum ipsum conspeximus & ad eximiam artem eius aciem oculorum ac mentis direximus, instar maximi muneris suscepimus.

Inspecta siquidem prope diem artis sue industria ac speculatione, cui nihil est quod reprehensioni subiaceat, preterea legalitate ac virtutis amplitudine gratiam Serenitatis nostre inuenit benivolam & in omnibus liberalem, & merito adhibuimus eum Militem Auratum ac Comitem palatinum deputare.

Atque ut fama illius longe lateque per orbem diffundatur, in signum purioris amoris, ut & honorem ac honorificentiam celebrem dignitatis acquirat, rotella liberalissima ex solido auro in Monile contenta insculptis propriis litteris nostris eum decorauimus alteraque ex parte nostri nominis munimine insignita.

Postremo inpresentiarum repetende patrie gratulabundus a nostra serenitate duxit licentiam implorandam, quam quidem mox amplissimam concessimus, insuperque has sibi commendatitias condonamus, serenitatis affectu ac pro reditu sue laudabilis bonitatis, quatenus Illustrissime dominationi Vestre patefiat, quod quicquid in eo honoris ac dignitatis contulerit, tanquam in uno de nostris domesticis intimis & electis contulisse putemus.

Enimvero & vestra liberalitas, que sustentat extraneos, tenetur ipsum compatriotam intimum habere, ut sub umbra vestre Illustrissime dominationis valeat sentire gloriam & honorem.

Scripta in constantinopoli in solio Celsitudinis nostre Bisantii MCCCCLXXX primo, die 15 Ianuarii.”

KAYNAKLAR:

- 1) Franz BABINGER (1962) "**Ein vorgeblicher Gnadenbrief Mehmeds II. für Gentile Bellini (15. Jänner 1481)**" Italia Medioevale e Umanistica, 5: 85-101; belge için Bkz: 88.
- 2) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 21, S. 111.

**EK 6(B) - GENTILE BELLINI'YE FATİH SULTAN MEHMET
TARAFINDAN VERİLDİĞİ İDDİA EDİLEN LÜTUF MEKTUBU (İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ)
Belge tarihi: 15 Ocak 1481**

“Sultan Mehmed II, by the Grace of God the most victorious Imperator of the whole of Asia, Greece and other lands, wishes to greet the Most Serene Prince and the Illustrious Signoria of Venetia assuring them of his great appreciation, affection and sincere goodwill.

We were expecting the arrival of Zentilem Bellinum with a most fervent excitement – and we rejoiced in his advent with equal glee.

Indeed, alone by having beheld his person with our own eyes and having focused both the pupils of our eyes and our very mind on his remarkable artistic ability, we felt as if we had been bequeathed a most gracious gift.

Having thus recently scrutinously observed his art and his industrious nature, which are both beyond any reproach, and what is more, with his loyalty, serenity, congeniality in all matters and the magnitude of his virtue, he has earned himself our benevolence and amity; thus, in view of his merit, we decided to declare him a Golden Knight and a paladin.

Hence, so that his fame may spread far and wide throughout the world and so that he may acquire the honour and celebrate the dignity of this noble title, we have decorated him with a most finely crafted medallion necklace of solid gold as a token of our pure affection for him; the obverse of the medallion is inscribed with our own words, while the reverse bears our seal with our name.

Finally, in present circumstances, as he is preparing to return to his fatherland, where he is bound to be congratulated, he took the liberty to implore my amiability and clemency, which we granted him immediately and boundlessly; thus, may this letter serve to pass our word of commendation of him as a person, in hope that our utmost affection and goodwill will beget fair return for his laudable benevolence (may the full extent of which be revealed to Your Most Illustrious Master); all of this further contributed to his honour and dignity, so much so, that we have decided to include him in the circle of our select and most intimate familiars.

Indeed, may your courtesy and nobleness, which you have extended towards foreigners, make you behold him as a most intimate compatriot who is granted the privilege to experience glory and honour under the shadow of Your Most Distinguished Mastery.

Written in Constantinople, on the throne of Our Highness in Byzantium on the 15th day of January, Year of the Lord 1481.”

Latince'den İngilizce'ye çeviren: Martha Maria Chmielowiec, MA (Klasik Filolog, Çevirmen, Editör ve Ses Sanatçısı).
(İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 502)

**EK 7 – GENTILE BELLINI’NİN 1469’DA İMPARATOR III. FREDERICK TARAFINDAN
ŞÖVALYE VE COMES PALATINUS (SARAY KONTU YA DA REFAKATÇİSİ) İLAN
EDİLDİĞİNİ KAYDEDEDEN NOTER BELGESİ
Belge Tarihi: 28 Ağustos 1501**

LATİNCE ORJİNALİ:

“...Nobilis et mirificus dominus Gentile belinus Venetus et Eques q. dominj Iacobi Comes palatinus ... habitator in confinio S. geminianj, juxta eius privilegium patentissimum bulla Imperatoris romanorum fula datum venetijs die tercio decimo mensis februarij anno m.s. millesimo quadringentesimo sexagesimo nono...

...Federicus... romanorum Imperator ... creavit dominum Tomam filium ser Ioa. petri de laude notarium ... Venetijs ... in domo prefati dominj, et presentibus ser Ioane Antonio licinio q. Ioannis de confinio S. Stefani de muriano et Ieronimo filio ser Alexi de confinio S. martinj pictore... rogatis.”

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“.... The noble and honourable Gentile Belinus of Venice, son of Iacobus, knight and Comes palatinus ... resident within the parish of St Geminian, with his evident privilege from the bull of the emperor of the Romans, granted in Venice on the thirteenth day of the month of February in the year fourteen sixty-nine ...

...Frederick... Emperor of the Romans ... made Lord Thomas, the son of Ser Johannes Peter, a notary by deed ... in Venice ... in the house of said lord, and in the presence of Ser Ioane Antonio Licinio and Ioannis from the parish of St Stephen, Murano and Jerome, the son of Ser Alexis from the parish of St Martin, the painter ... called as witnesses”.

KAYNAKLAR:

- 1) Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 55, S. 116-17.
- 2) Pietro PAOLETTI (1894) **Raccolta di Documenti Inediti per Servire alla Storia della Pittura Veneziana nei Secoli XV e XVI. T I. J. Bellini**, R. Stabilimento P. Prosperini, Padua, 18.

Latince’den İngilizce’ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce’den Türkçe’ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 509)

**EK 8 – GIOVANNI BELLINI İÇİN VENEDİK YÖNETİMİNİN ALDIĞI
ÖDÜLLENDİRME KARARI
Belge tarihi: 1 Temmuz 1480**

LATİNCE ORJİNALİ:

“1480. Die I Julij.

Per partem captam in Maiori Consilio in MCCCCLXXVIII die XXVIII Augusti decretum est: quod fidelis civis noster Johannes Bellinus pictor egregius, designaretur ad pingendum et instaurandum picturam Aule nostre in qua Magnum Consilium cogitur. Et in premium virtutis atque laboris sui habere debet ipse Johannes primam Sansariam seu missetariam Funtici Teuthonicorum que vacaverit, sicut et quemadmodum habuerit Gentilis eius frater qui ad instaurationem dicte picture etiam constitutus fuit, sed ut predictus Johannes habeat causam et modum se et familiam alendi, atque libero animo pingendi, interim donec vacaverit Sansaria predicta, per infrascriptos Dominos Consiliarios determinatum et deliberatum fuit ut predictus Johannes, causa mercedis et labori sui, quot annis ab officio Salis habeat ducatos octuaginta, ultra impensam colorum aliarum rerum per ipsum Officium solvendarum. Que pecunie dentur et solvantur de mense in mensem donec et quosque ipse Johannes habuerit Sansariam predictam Funtici Teuthonicorum, de emolumentibus et utilitatibus cuius prospiciet commodis et alimento familie sue, cessante tamen dicta provisione habita Sansaria.

Consiliarii

Ser Stephanus Malipiero Ser Benedictus de Priolis

Ser Lucas Mauro Ser Hieronimus Diedo

Ser Mapheus Contareno Ser Johannes Trivisano

Cap. de XL. a loco Consil’”

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“1480. On the first day of July.

As recorded in the Major Council on the 29th day of August in the year 1479 it was decreed: that our faithful citizen and outstanding painter Johannes Bellinus be appointed to painting and restoring the painting in our Hall where the Great Council is held. And as a reward for his virtue and work this same Johannes shall have the first available Sansaria from the Funtici Teuthonicorum, just as and in the same way as Gentilis his brother who was appointed to the restoration of said painting. So that the said Johannes may have the wherewithal to feed himself and his family, and for painting with an open mind, until said Sansaria is available, the underwritten Lord Councillors decree and determine that said Johannes, for his kindness and work, and for as many years as he holds the Salt business, should be paid eighty ducats, in addition to the expenses for paint and other materials for carrying out his work. This money shall be paid monthly until said Johannes has the aforesaid Sansaria of the German Warehouse, with which salary and payment he shall take care of his family’s food and comfort. This provision shall be annulled when he takes possession of the Sansaria.

Councillors

Ser Stephanus Malipiero Ser Benedictus de Priolis

Ser Lucas Mauro Ser Hieronimus Diedo

Ser Mapheus Contareno Ser Johannes Trivisano

Chapter 40, in the place of the Council”

KAYNAK:

Jürg MEYER ZUR CAPELLEN (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, Dokument 19, S. 111.

Latince’den İngilizce’ye çeviren: Mark Guscini, PhD; University of London
(İngilizce’den Türkçe’ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 519)

**EK 9 (A) – GIAN MARIA ANGIOLELLO’YA ATFEDİLEN ANCAK
DONADO DA LEZZE’NİN ESERİ OLABİLECEK OLAN “HISTORIA TURCHESCA” ADLI
METİNDE FATİH SULTAN MEHMET VE GENTILE BELLINI İLE İLGİLİ YAZILANLAR
Eser tarihi: Bilinmiyor; muhtemelen 16. yüzyıl**

İTALYANCA ORJİNALİ:

“Era crudelissimo, come si dirà a suo luogo; si diletta de' giardini et haveva piacere di pitture et per questo scrisse all'Illustrissima Signoria che gli mandasse un pittore. Li fu mandato Domino Gentil Bellin, peritissimo nell'arte, qual vidde volontieri. Volse che gli facesse Venetia in disegno et retraesse molte persone, si ch'era grato al Signore. Quando il Signore voleva veder qualch'uno che haveva fama di esser bell'huomo, lo faceva retrahere dal detto Gentile Bellin, et poi lo vedeva, et fra li altre un giorno mandò a chiamare Gentil, et dissegli: «Gentil ti sarà menato un darvis ritraheto» et così fu fatto. Retratto che fu Gentil lo portò al Signore et acciocchè sappiate questo dervis montava in Besostum, sopra una banca et cantava le faccende che haveva fatto il Signore; et inteso per lui li fece dir che non cantasse più di lui, et per questo lo fece retrahere. Hor essendo portato detto retratto et appresentato al Signore, lui lo guardò, et quando hebbe ben guardato disse: “Gentil che ti par de costui?” Gentil tacendo, dubitando di parlare, disse il Signor: "Gentil tu sai che sempre t'ho detto, che tu puoi parlar con me, pur che tu dica la verità, si che dimmi quello che ti pare". Rispose Gentil: "Signore poiche mi hai dato licenza: che ti dica la mia opinione dirò, per il mio guiditio costui mi par matto". Rispose il Signor : "Tu dici la verità, guarda come ha quegli occhi sboridi ch'indicano matteia". Disse Gentil : «Signore nelli nostri paesi sono molti che montano in banca et cantano le laudi de' diversi Signori; et la sua Signoria ch'è tanto sublime et ha fatto più faccende che non fece mai Alessandro, non vuol'esser laudata". Rispose il Turco: «se costui fosse qualch' uomo savio, sarei contento esser laudato, ma non voglio esser laudato da un matto". Disse Gentil: "La sua Signoria lo voglia far Capo delli darvisi", et il Signore lo fece. Fu dal detto Gentil fatto diversi belli quadri, et massime di cose di lussuria in alcune cose belle in modo che ne haveva nel serraglio gran quantità, et all'intrar che fece il figliuolo Baiasit Signor li fece vendere tutti in Bazzaro, et per nostri mercanti ne furono comprati assai, et disse il detto Baiasit che suo padre era padrone, et che non credeva in Maccometto, et in effetto era così per quello dicono tutti questo Mehemet non credeva in fede alcuna.”

KAYNAK:

URSU, Ion (1910) **Donado da Lezze: Historia Turchesca (1300-1514), Publicată, Anotată, Împreună cu o Introducere de Historia Turchesca**, Edițiunea Academiei Române, București içinde yer alan İtalyanca metin; sayfa 119-121.

(Louis THUASNE, aynı metnin Fransa’da Bibliotheque National’de bulunan el yazması kopyada folio 49’da bulunduğunu bildirmiştir: Bkz (708) THUASNE, 32 ve App. 3.)

**EK 9 (B) – GIAN MARIA ANGIOLELLO’YA ATFEDİLEN ANCAK
DONADO DA LEZZE’NİN ESERİ OLABİLECEK OLAN “HISTORIA TURCHESCA” ADLI
METİNDE FATİH SULTAN MEHMET VE GENTILE BELLINI İLE İLGİLİ YAZILANLAR
Eser tarihi: Bilinmiyor; muhtemelen 16. yüzyıl**

İNGİLİZCE ÇEVİRİSİ:

“He was extremely cruel, as discussed in its proper place; he enjoyed his gardens, he was fond of paintings and that is why he wrote to his most Illustrious Lordship to send him a painter. Lord Gentil Bellin was sent to him, highly qualified in art, whom he welcomed gladly.

He wanted him to paint Venice for him and portray many people, because it pleased his Lordship. When his Lordship wanted to see someone who was reputed to be handsome, he would have the subject painted by Gentile Bellin and then admire the piece.

One day he called for Gentil and told him: . "Gentil you will be delivered a dervish, portray him" and thus it was done.

Gentil brought the portrait to his Lordship and he was stunned to know that this dervish stood on a table at the Bedesten and sung about the Lordship's affairs; he was asked not to sing anymore about him and for this reason he had him portrayed. Hence the portrait was brought forward and presented to his Lordship, he looked at it and when he had a good look at it he said: "Gentil what do you think about him?" Gentil was quiet, fearing to speak.

His Lordship continued: "Gentil I have always told you that you can talk to me, given that you always tell me the truth. Please, tell me what you think."

Gentil said: "Lord because you gave me permission to tell you my honest opinion: Well, I honestly think this man is insane."

His Lordship replied: "You're telling me the truth. You can see the insanity in his eyes."

Gentil said: "My Lord, in my country many people stand on banks and sing of the praises of different Lords. And you my Lord, so sublime, you who have done so many more deeds than Alexander, don't want to be praised." The Turk replied: "If this man were wise, I would be happy to be praised by him, but I do not want to be praised by an insane man".

Gentil said: "His Lordship should like to make him Chief of the dervish", and his Lordship did.

Gentil created many beautiful paintings and plenty of things of desire, some things in the way that they should be in the seraglio.

And then his Lordship's son Baiasit had them sold in the Bazaar and many were bought by our merchants. Baiasit said that his father was the ruler then, and that he did not believe in Muhammad, indeed that is why everyone said that Mehmet did not believe in any faith.”

İtalyanca’dan İngilizce’ye çeviren: Francesca Denaro
(İngilizce’den Türkçe’ye çeviren: Çiğdem Gökçe, Bkz: Şimdiki çalışma, sayfa: 540-541)

KAYNAKLAR

- ACHILLI, A - OLIVIERI, A. et al (2007) **"Mitochondrial DNA Variation of Modern Tuscans Supports the Near Eastern Origin of Etruscans"**, American Journal of Human Genetics 80: 759-68.
- ADAMS, Stephen (2008) **"Roman Abramovich 'revealed as Freud and Bacon buyer'"**, The Daily Telegraph, 18 May 2008.
(<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1981367/Roman-Abramovich-revealed-as-Freud-and-Bacon-buyer.html>)
- AFYONCU, Erhan (2003) **"Osmanlı Siyasî Tarihinin Ana Kaynakları: Kronikler"** Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (1):2, 101-172.
- AGOSTON, Gabor – MASTERS, Bruce (2009) **Encyclopedia of the Ottoman Empire**, Facts on File, New York.
- AKBULUT, Uğur (2006) **"Osmanlı Tarih Yazıcılarına Göre Tarih ve Tarihçi"**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Erzurum. 2006. (Kaynak: www.belgeler.com)
- ALEXANDRAKIS, Aphrodite - MOUTAFAKIS, Nicholas J., Eds. (2002) **Neoplatonism and Western Aesthetics**, SUNY Press, New York.
- ÂLÎ, Mustafa (1587, çeviri 1982) **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, Çev. Müjgan Cunbur, Başbakanlık Basımevi, Ankara. (m.friendfeed-media.com sitesinden indirilip okunabilmektedir)
- ALMAZ, Ahmet (2007) **Fatih Sultan Mehmet Nasıl Öldürüldü?** Nokta Kitap, İstanbul.
- ANAGNOSTOPOULOS, Thalia (2013) **"Aristotle and Byzantine Iconoclasm"**, Greek, Roman, and Byzantine Studies 53: 763–790
- AND, Metin (1987) **Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period**, Dost Yayınları, İstanbul.
- ANDALORO, Maria (1980) **"Costanzo da Ferrara: gli anni a Constantinopoli alla corte di Maometto II"**, Storia dell'arte, Vol. 38/40: 185–212.
- ANDERSON, Jaynie (1994) **"A 'Most Improper Picture': Transformations of Bronzino's Erotic Allegory"**, Apollo, 139: 19-28.
- ANGELA, Alberto (2013) **The Reach of Rome: A Journey Through the Lands of the Ancient Empire, Following a Coin**, Gregory Conti, Tr., Rizzoli Ex Libris, New York.
- ANGIOLELLO, Giovan Maria (2011) **Fatih'in İçoğlanı Anlatıyor... Fatih Sultan Mehmet**, Çev. Pınar Gökpar, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- ANGOLD, Michael (2003) **The Fourth Crusade: Event and Context**, Routledge, London.
- ANGOLD, Michael (2014). **The Fall of Constantinople to the Ottomans. Context and Consequences**, Routledge, New York.
- ARMAĞAN, Mustafa (2006). **Ufukların Sultanı Fatih Sultan Mehmed**, Timaş Yayınları, İstanbul.
- ARNAIZ-VILLENA, A. - GOMEZ-CASADO, E. et al. (2002) **"Population Genetic Relationships Between Mediterranean Populations Determined by HLA Allele Distribution and a Historic Perspective"**, Tissue Antigens, 60: 111–121.
- ARNOLD, Thomas W. (1928-reprint 1965) **Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture**, Dover, New York.
- ARSLAN, Murat (2009) **İstanbul'un Antikçağ Tarihi: Klasik ve Helenistik Dönemler**, Odin Yayıncılık, İstanbul.
- ARSLAN, Murat (2014) **"Byzantion: A Foundation Legend, from Myth into History"**, Actual Archaeology 10: 38-49.
- ARTSFREEDOM Sitesi (yazar açıklanmamış) (22 Haziran 2012), **"Tunisia: Artists Under Attack"** (<http://artsfreedom.org/?p=1439>)
- ARTUK, İbrahim (1980) **"Osmanlı Beyliği'nin Kurucusu Osman Gazi'ye Ait Sikke"**, Birinci Uluslararası Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi (1071-1920) Kongresi Tebliğleri, 27-31.
- ASBRIDGE, Thomas (2005) **The First Crusade: A New History; The Roots of Conflict Between Christianity and Islam**, Oxford University Press, New York.

AŞIK PAŞA, (14. yüzyıl başları - e kitap tarihi 2000) **Garib-Nâme**, Haz. Kemal Yavuz, (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10669_garib-namepdf.pdf)

ÂŞIK PAŞAZADE (2003) **Osmanoğulları'nın Tarihi**, Çev. Kemal Yavuz, M.A. Yekta Saraç, Koç Kültür Sanat Tanıtım, İstanbul.

ATA, Aysu – Mehmet TULUM, (2013) **Uygur Türkçesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No 2433, Eskişehir. (<http://ds.anadolu.edu.tr/eKitap/TDE202U.pdf>)

ATALAY, Besim (2006) **Divanü Lügati't – Türk**, Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.

ATASOY, Nurhan (1972) **"Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü"**, Türkiyemiz 6: 2-14.

ATIL, Esin (1973) **"Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II"**, Ars Orientalis, Vol. 9, Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary Volume; 103-120.

AUGUSTUS (1967) **Res Gestae Divi Augusti (Achievements of the Divine Augusti)**, Eds. P.A. Brunt, J.M. Moore, Oxford University Press, New York. (Yazılış tarihi MS 14, çevirisinin yayın tarihi 1967)

BABAYAR, Gaybullah (2007) **Köktürk Kağanlığı Sikkeleri Kataloğu**, TİKA, Ankara.

Franz BABINGER (1951) **An Italian Map of the Balkans, Presumably Owned by Mehmed II, the Conqueror (1452-53)**, Imago Mundi, 8: 8-15

BABINGER, Franz (1953) **"Fatih Sultan Mehmet ve İtalya"**, Çev. Bekir Sıtkı Baykal, Belleten, XVII (65): 41-81.

BABINGER, Franz (1961) **"ANGIOLELLO, Giovanni Maria"**, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. III: 275-278.

BABINGER, Franz (1962) **"Ein vorgeblicher Gnadenbrief Mehmeds II. für Gentile Bellini (15. Jänner 1481)"** Italia Medioevale e Umanistica, 5: 85-101.

BABINGER, Franz (1978), **Mehmed The Conqueror and His Time**, Ed. William C.Hickman, Tr. Ralph Manheim, Princeton University Press, New Jersey.

BACHVAROVA, Mary R. (2002) **From Hittite to Homer: The Role of Anatolians in the Transmission of Epic and Prayer Motifs from the Near East to the Greeks**, PhD Dissertation. University of Chicago. UMI # 3060281.

BAER, Eva (1999) **"The Human Figure in Early Islamic Art"**, Muqarnas 16A: 32-41.

BAĞCI, Serpil – TANINDI, Zeren, (2008) **"The Ottomans: From Mehmed II to Mahmud III. Art of The Ottoman Court"**, **TURKS: A Journey of a Thousand Years 600-1600**, Ed. David J. Roxburgh, Royal Academy of Arts, London.

BALDWIN'S (2012) **Classical Rarities of Islamic Coinage**, Ed. André de Clermont, AH Baldwin & Sons, London. (<http://www.baldwin.co.uk/auction-ica19/>)

BALL, Warwick (2001) **Rome in the East: The Transformation of an Empire**, Routledge, New York.

BARAZ, Daniel (2003) **Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period**, Cornell University Press, New York.

BARNES, Timothy D. (1973) **"Lactantius and Constantine"** The Journal of Roman Studies 63: 29–46.

BATİSLAM, H. Dilek (2002) **"Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg"**, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 185-208.

BATTISTINI, Matilde (2005) **Symbols and Allegories in Art**, Getty Museum, Los Angeles.

BAUER, Susan W. (2010) **The History of the Medieval World: From the Conversion of Constantine to The First Crusade**, W. W. Norton, New York.

BAXANDALL, Michael (1988) **Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style**, Oxford University Press, Oxford.

BECKWITH, John (1968) **The Art of Constantinople: An Introduction to Byzantine Art 330-1453**, Phaidon Press, London.

BEN - TOV, Asaph (2013) **"Turco-Graecia: German Humanists and the End of Greek Antiquity - Cultural Exchange and Misunderstanding"**, **The Renaissance and the Ottoman World**, Eds. Anna CONTADINI – Claire NORTON, Ashgate Publishing, Surrey, 181-196.

- BERK, Nurullah (1951) **Bellini'ler**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- BERK, Nurullah (1953), “**Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli ressam Gentile Bellini**”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, II (2): 143-160.
- BERNARD, Floris (2011) “The Anonymous of Sola and the School of Nosiari” in **Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik**, 61. Band, Ed. Ewald Kislinger, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 81–88.
- BERNARD, Floris (2014) **Writing and Reading Byzantine Secular Poetry**, Oxford University Press, Oxford.
- BERNICOLAS-HATZOPOULOS, Dionysios (1983) “**The First Siege of Constantinople by the Ottomans (1394-1402) and Its Repercussions on the Civilian Population of the City**”, *Byzantine Studies*, 10, Pt. 1, 39-51.
- BEYER, Andreas (2003) **Portraits: A History**, Harry N. Abrams, New York.
- BISAHA, Nancy (2004) **Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks**, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- BLACK, Pamela – PORTER, Stephen et al. (2002) “Uncovering the Secrets of the Human Face” in **Facial Expressions**, Eds. Sandra E. Carter, Vaughan T. Bailey, Nova Science Publishers, New York, 41-66.
(https://people.ok.ubc.ca/stporter/Publications_files/Uncovering%20secrets%20of%20the%20human%20face.PDF)
- BLOOM, Jonathan M. (2001) **Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World**, Y, University Press, New Haven.
- BOLDRICK, Stacy – BRUBAKER, Leslie et al., Eds (2013) **Striking Images, Iconoclasms Past and Present**, Ashgate Publishing, Surrey.
- BOMFORD, David (1997) **Conservation of Paintings**, National Gallery Publications, London.
- BOWERSOCK, Glen – BROWN, Peter – GRABAR, Oleg, Eds. (1999) **Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World**, Harvard University Press, Cambridge.
- BRACKMAN, Arnold C. (1981) **The Luck of Nineveh: Archaeology's Great Adventure**, Van Nostrand Reinhold, New York.
- BRAND, Charles M. (1989) “**The Turkish Element in Byzantium, Eleventh-Twelfth Centuries**”, *Dumbarton Oaks Papers*, 43: 1-25.
- BRIDGES, Lillian (2012) **Face Reading in Chinese Medicine**, Churchill Livingstone Elsevier Ltd.
- BRILLIANT, Richard (2002) **Portraiture**, Reaktion Books, London.
- BROWN, Beverly Louise (2011) “Portraiture at The Courts of Italy” in **The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini**, Eds. Keith Christiansen – Stephan Weppelman, Ed. Metropolitan Museum of Art, New York, 26-47.
- BROWN, Patricia F. (1990) **Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio**, Yale University Press, New Haven.
- BROWNWORTH, Lars (2009) **Lost to the West: The Forgotten Byzantine Empire that Rescued Western Civilization**, Crown Publishers, New York, Kindle Edition.
- BRUBAKER, Leslie – HALDON, John (2011) **Byzantium in the Iconoclastic Era c. 680-550**, Cambridge University Press, Cambridge.
- BUGH, Glenn R. (2011) **The Cambridge Companion to the Hellenistic World**, Cambridge University Press, New York.
- BURCKHARDT, Jacob (2005) **Italian Renaissance Painting According to Genres**, Tr. David Britt – Caroline Beamish, Getty Publications, Los Angeles.
- BURCKHARDT, Jacob (1860; 1990 reprint), **The Civilisation of the Renaissance in Italy**, Tr. S.G. C. Middlemore, Penguin Books, London.
- BURKE, Peter (1975) **The Fortunes of The Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano**, Penn State University Press, PA.
- BURKE, Peter (1998) **The European Renaissance**, Blackwell, Malden
- BURKE, Peter J. - STETS, Jan E. (2009) **Identity Theory**, Oxford University Press, New York.

- BURKERT, Walter (1992) **The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age**, Harvard University Press, Cambridge.
- CAFERRO, William (2011) **Contesting the Renaissance**, John Wiley & Sons, Sussex.
- CALDWELL, Dorigen (2004) **The Sixteenth-Century Italian Impresa in Theory and Practice**, AMS Press, New York.
- CAMPBELL, Caroline - CHONG, Alan, Eds. (2005) **Bellini and the East**, National Gallery, London.
- CAMPBELL, Caroline (2005) "The Bellini, Bessarion and Byzantium" in **Bellini and the East**, Eds. Caroline Campbell - Alan Chong, National Gallery, London, 36-65.
- CAMPBELL, Lorne (1990) **Renaissance Portraits**, Yale University Press, New Haven.
- CARBONI, Stefano (2007) **Venice and the Islamic World, 828-1797**, Institut du Monde Arabe, Paris - Metropolitan Museum of Art, New York.
- CARNEY, Noah (2011) **The Thefts of The Mona Lisa**, Arca Publications.
- CARTWRIGHT, Julia (1905 – reprint 2009) **Isabella d'Este: Marchioness of Mantua, 1474-1539: A Study of the Renaissance (Volume 1)**, Cornell University Library, NY.
(http://www.archive.org/stream/cu31924028281396/cu31924028281396_djvu.txt ve
http://www.forgottenbooks.com/readbook/Isabella_dEste_Marchioness_of_Mantua_1474-1539_v1_1000274055
internet adreslerinden kitabın tüm metnine ulaşılabilir)
- CASTIGLIONE, Baldesar (1976) **The Book of The Courtier**, Tr. George Bull, Penguin, New York.
- CAVALLI - SFORZA, L. Luca – MENOZZI, Paolo et al (1994) **The History and Geography of Human Genes**, Princeton University Press, New Jersey.
- CERVONE, Daniel – PERVIN, Lawrence A. (2013) **Personality: Theory and Research**, John Wiley & Sons, Jefferson City.
- CEVİZLİ, Antonia Gatward (2014) "Bellini, bronze and bombards: Sultan Mehmed II's requests reconsidered", *Renaissance Studies* 28(5): 748-765.
- CHEVALIER, Tracy (2005) **The Girl with a Pearl Earring**, Plume, New York.
- CHONG, Alan (2005) "Gentile Bellini in Istanbul: Myths and Misunderstandings", in **Bellini and the East**, Eds. Caroline Campbell- Alan Chong, National Gallery, London, 106-129.
- CHRISTIE, Niall (2014) **Muslims and Crusaders: Christianity's Wars in the Middle East, 1095-1382**, from the Islamic Sources, Routledge, New York.
- CHRISTIE'S (1965) **Important Pictures by Old Masters c.1400-c.1600 from the Northwick Park Collection**, Christie, Manson & Woods, Ltd., London.
- CLARENCE-SMITH, William G. (2006) **Islam and the Abolition of Slavery**, C. Hurst & Co., London.
- COBB, Paul (2014) **The Race for Paradise: An Islamic History of the Crusades**, Oxford University Press, New York.
- COCKRAM, Sarah D.P. (2013) **Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court**, Ashgate Publishing, Surrey.
- COLANTUONO, Anthony (2010) "Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance, c. 1395-1598" in **The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini**, Ed. Charles M. Rosenberg, Cambridge University Press, New York, 196-243.
- CONDER, Claude R. (1898) **The Hittites and Their Language**, Dodd, Mead & Co., USA.
(<http://www.archive.org/stream/hittitestheirlan00cond/>)
- CONDER, Claude R. (1887) **Altaic Hieroglyphs and Hittite Inscriptions**, Richard Bentley and Son, London.
<https://ia600404.us.archive.org/25/items/HittiteAndAltaicInscriptionsByConder/HittiteAltaicInscriptionsByConder.pdf>
- CONNOR, James A. (2009) **The Last Judgment: Michelangelo and the Death of the Renaissance**, Palgrave Macmillan, New York.
- COONEY, Kara (2014) **The Woman Who Would Be King: Hatshepsut's Rise to Power in Ancient Egypt**, Crown Publishers, New York.

- CORMACK, Robin (2000) **Byzantine Art**, Oxford University Press, Oxford.
- COWLEY, Arthur E. (1920) **The Hittites: The Schweich Lectures for 1918**, British Academy, London.
- CREASY, Edward S. (1851, reprint 2008) **The Fifteen Decisive Battles of the World**, Dover, New York.
- CREASY, Edward S. (1854) **History of the Ottoman Turks: from the beginning of their empire to the present time. Chiefly founded on Von Hammer**, Volume 1, R. Bentley, London.
- CREMANTE, Simona (2006) **Leonardo da Vinci: The Complete Works**, Tr. Catherine Frost, Ed. Augusta Tosone, David & Charles, Cincinnati.
- CROOKHAM, Alan (2015) “**Art or Document? Layard’s Legacy and Bellini’s Sultan**” *Museum History Journal*, 8(1): 28-40.
- CROWE, Joseph A. - CAVALCASELLE, Giovanni B. (1871) **A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century, Vol 1**, John Murray, London.
- CURATOLA, Giovanni (2007) **The Art and Architecture of Mesopotamia**, Abbeville Press, New York.
- CURTIS, Benjamin (2013) **The Habsburgs: The History of a Dynasty**, Bloomsbury, London.
- ÇİĞ, Muazzez İ. (2007) “**Sümer Dili ile Türk Dili Karşılaştırması**”, Bodrum “Tarihten Bir Kesit Etrüskler” Kongresi için konuşma metni, (<http://muazzezciğ.blogcu.com/sumer-dili-ile-turk-dili-karsilastirmasi/2426089>)
- ÇİĞ, Muazzez İ. ÇİĞ (2008) **Sümerlilerde Tufan Tufanda Türkler**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- ÇORUHLU, Yaşar (2007) **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalıcı, İstanbul.
- DAHMEN, Karsten (2007) **The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins**, Routledge, New York.
- d’AMBRA, Eve (1998) **Roman Art**, Cambridge University Press, Cambridge.
- DALKIRAN, Ahmet (2008) “**İslamiyet öncesi Türk sanatı’nda Şamanizm’in etkisi**”, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25: 371-90.
- DALY, Peter M. (2014) **The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem**, Ashgate Publishing, Surrey.
- DAVIS, Kathy (2003) **Dubious Equalities and Embodied Differences: Cultural Studies on Cosmetic Surgery**, Rowman & Littlefield, Maryland.
- DEAN, Trevor (2002) **Land and Power in Late Medieval Ferrara: The Rule of the Este, 1350-1450**, Cambridge University Press, Cambridge.
- DELAHUNTY, Andrew – DIGNEN, Sheila (2010) **Adonis to Zorro: Oxford Dictionary of Reference and Allusion**, Oxford University Press, New York.
- D’ELIA, Anthony F. (2009) **A Sudden Death: The Plot to Murder the Pope in Renaissance Rome**, Harvard University Press, Cambridge.
- DERİNGİL, Selim (2007) “**The Turks and ‘Europe’: The Argument from History**”, *Middle Eastern Studies*, 43 (5): 709-723.
- de SERVIEZ, Jacques Roergas (1720, English Tr. 1752, reprints 1913, 2013) **The Roman Empresses**, Vol 1, Byse Molesworth Tr., Forgotten Books, Charleston.
(http://www.forgottenbooks.com/readbook/The_Roman_Empresses_or_the_History_of_the_Lives_and_Secret_Intrigues_of_v1_1000160297#3)
- DIGESER, Elizabeth de PALMA (2000) **The Making of a Christian Empire**, Cornell University, New York.
- DİJİTAL SÖZLÜK Sitesi:** <http://www.dijitalsozluk.com/>
- DİKER, Selahi (2000) **Türk dilinin Beş Bin Yılı – Anadolu’da On Bin Yıl**, Töre Yayın Grubu, İstanbul.
- DOLCE, Lodovico (1735) **Dialogo della Pittura, intitolato l’Aretine**, Michel Nestenus & Francesco Moücke, Firenze.
(https://ia802509.us.archive.org/23/items/gri_33125009346723/gri_33125009346723.pdf)

DOLCE, Lodovico (1770) **Aretine: A Dialogue on Painting**, Translator?; P. Elmsley, London. (https://books.google.com.tr/books/about/Aretin_a_dialogue_on_painting.html?id=2aFZAAAAYAAJ&redir_esc=y)

DOUKAS (1975) **Decline and Fall of Byzantium to the Ottoman Turks**, Tr. Harry J. Magoulias, Wayne State University Press, Detroit.

DRAPER, James David (1992) **Bertoldo di Giovanni: Sculptor of the Medici Household**, University of Missouri Press, Columbia.

DUCHESNE AINE, Jean (1831) **Musée de Peinture et de Sculpture, ou Recueil des Principaux Tableaux, Statues et Bas-Reliefs des Collections Publiques et Particulières de l'Europe (Museum of Painting and Sculpture, or A Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-Reliefs of the Public and Private Galleries of Europe)**, Vol 16, Audot, Paris.

DURAND, Jannic (2004) **Byzantine Art**, Murray Wyllie, Tr., Terrail, Paris.

EASTLAKE, Lady Elizabeth – EASTLAKE, Sir Charles, Eds. (1874) **Handbook of Painting. The Italian Schools. Based on the Handbook of Kugler**, originally edited by Charles Eastlake, 4th edition, John Murray, London.

ECO, Umberto (2010) **History of Beauty**, Rizzoli, New York.

EINSTEIN, Lewis (1968) **A Diplomat Looks Back**, Yale University Press, New Haven.

ELIAS, Jamal J. (2012) **Aisha's Cushion: Religious Art, Perception and Practice in Islam**, Harvard University Press, Cambridge.

ELLIOTT, Virgil (2007) **Traditional Oil Painting, Advanced Techniques and Concepts from the Renaissance to the Present**, Watson-Guptill, New York.

EL SHIMI, Rowan (25 December 2012). "Artists and Islamists Going Head to Head", Ahramonline (<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/61193/Arts--Culture/Stage--Street/Artists-and-Islamists-going-headtohead.aspx>)

ERKAN, Tolga (2010) "Human figures in the Anatolian Seljuq art: A comparison to the cave drawings of Uygurs and the murals of Ghaznavids from the aspects of theme and morphology", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 5/3: 1218-63. (http://turkishstudies.net/Makaleler/378863348_59erkan_tolga.pdf)

EROĞLU, Haldun (2004) "Osmanlıların 1453 Öncesi İstanbul Kuşatmaları", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi 22(35): 89-100.

ERTEN, Oğuz (2006) **Türklerde Mezarlara At Gömme Geleneği – Sanat Tarihi Açısından Bir Bakış**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ESİN, Emel (1965) "The Horse in Turkic Art", Proceedings of the VIIth Meeting of the Permanent Altaistic Conference, Central Asiatic Journal, Vol. 10 (3/4): 167-227.

ESİN, Emel (1970/71) "Oldruğ-Turuğ. The Hierarchy of Sedent Postures in Turkish Iconography" Kunst der Orients 7 (H 1): 1-29.

ETİMOLOJİ TÜRKÇE Sitesi: <http://www.etimolojiturkce.com>

EUSEBIUS [MS 4. yüzyıla ait eserin modern çevirisi] (1999) **Life of Constantine**, Tr. Averil Cameron – Stuart Hall, Clarendon Press, Gloucestershire.

EVERITT, Anthony (2007) **Augustus: The Life of Rome's First Emperor**, Random House, New York.

EVERITT, Anthony (2013) **The Rise of Rome: The Making of the World's Greatest Empire**, Random House, New York.

EYİCE, Semavi (1991) "BABİNGER, Franz (1891-1967) Alman Tarihiçi ve Şarkiyatçısı", İslam Ansiklopedisi, Cilt 4, TDV, İstanbul. (<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c04/c040331.pdf>)

FABRIS, Maria Pia Pedani (1999) "The Portrait of Mehmed II: Gentile Bellini, The Making of an Imperial Image", 10th International Congress of Turkish Art, 17-23 September 1995, Proceedings, Fondation Max van Berchem, Geneva, 555-558.

FAROQHI, Suraiya (2004) **Approaching Ottoman History: An Introduction to the Sources**, Cambridge University Press, Cambridge. (<http://m.friendfeed-media.com/c329add33f12556b36b4b9bf51638396bfc0d26a>)

- FAVIER, Jean (1998) **Gold & Spices: The Rise of Commerce in the Middle Ages**, Holmes & Maier, New Jersey.
- FELDMAN, Ruth Tenzer (2008) **The Fall of Constantinople**, Twenty First Century Books, Minneapolis.
- FINKEL, Caroline (2007) **Osman's Dream: The Story of the Ottoman Empire 1300-1923**, Basic Books, New York.
- FIRTH, Chris (2007) **Making Up The Mind: How The Brain Creates Our Mental World**, Blackwell, Massachusetts.
- FLEISCHER, Cornell H. (1986) **Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire: The Historian Mustafa Ali (1541-1600)**, Princeton University Press, New Jersey.
- FORGOTTEN BOOKS: <http://www.forgottenbooks.com/>
- FOSSIER, Robert, Ed. (1989) **The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages, Vol 1, 350-950**, Tr. Janet Sondheimer, Cambridge University Press, Cambridge.
- FOSSIER, Robert, Ed. (1997) **The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages, Vol 2, 950-1250 AD**, Stuart Airlie, Tr., Cambridge University Press, New York.
- FREELAND, Cynthia (2010) **Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry**, Oxford University Press, Oxford.
- FREELY, John (1998) **Istanbul: The Imperial City**, Penguin Books, London.
- FREELY, John (2009) **The Grand Turk: Sultan Mehmet II – Conqueror of Constantinople and Master of an Empire**, The Overlook Press, New York, Kindle Edition.
- FRIED, Michael (1998) **Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860's**, University of Chicago Press, Chicago.
- FREITAG, Ulrike - RAFI, Nora, Eds. (2014) **Urban Governance Under the Ottomans: Between Cosmopolitanism and Conflict**, Routledge, New York.
- GABRIELI, Francesco (1964) "Greeks and Arabs in the Central Mediterranean", *Dumbarton Oaks Papers*, 18: 57-65.
- GEANAKOPOLOS, Deno John (1984) **Byzantium: Church, Society, and Civilization Seen Through Contemporary Eyes**, University of Chicago Press, Chicago.
- GARRARD, Mary D. (1991) **Artemisia Gentileschi**, Princeton University Press, New Jersey.
- GIBBON, Edward (1776-1789; reprint 2009) **The History of the Decline and Fall of the Roman Empire**, Northpointe Classics, Jackson (Kindle edition).
- GIBBONS, Felton (1963) "New Evidence for the Birth Dates of Gentile and Giovanni Bellini", *The Art Bulletin*, 45(1): 54-58.
- GINZBURG, Carlo (2000) **The Enigma of Piero**, Verso, London.
- GIOVIO, Paolo (1575) **Virorum bellica Virtute Illustrium**, Petri Pernaie Typographi, Basileae. (<https://ia802500.us.archive.org/30/items/imgA1730MiscellaneaOpal/imgA1730MiscellaneaOpal.pdf>)
- GOLD, Claudia (2009) **Queen, Empress, Concubine: Fifty Women Rulers from the Queen of Sheba to Catherine the Great**, Quercus, London.
- GOOGLE BOOKS INTERNET SİTESİ: <https://books.google.com.tr/books>
- GÖKBİLGİN, Tayyip (1975) "Taşköprü-Zâde ve İlmî Görüşleri I", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi VI (1-2)*: 127-138.
- GRABAR, Oleg (2007) "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem" in **Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World**, Ed. Eva R. Hoffman, Blackwell, Oxford, 147-184.
- GRAY, Basil (1932) "Two Portraits of Mehmet II", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 61(352): 2+4-7
- GREEN, Toby (2009) **The Inquisition: The Reign of Fear**, Thomas Dunne Books, New York.
- GREGORY, Richard L. (1997) **The Eye and Brain: The Psychology of Seeing**, Princeton University Press, New Jersey.
- GREGORY, Timothy E. (2005) **A History of Byzantium**, Blackwell, Malden.

- GRIBBIN, John (1984) **In Search of Schrödinger's Cat. Quantum Physics and Reality**, Bantam, New York.
- GRONAU, Georg (1909) **Die Künstlerfamilie Bellini**, Velhagen & Klasing, Bielefeld –Leipzig.
- GRUBER, Christiane (2015) “**How the Ban on Images of Muhammad Came to Be**”, Newsweek, 1 January 2015. (<http://www.newsweek.com/how-ban-images-muhammad-came-be-300491>)
- GRUBER, Christiane (2009) “**Between Logos (Kalima) and Light (Nūr): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting**”, *Muqarnas* 26B: 229-262.
- GUILLET, Georges (1681) **Histoire du règne de Mahomet II, empereur des Turcs**, D. Thierry, Paris. (https://books.google.com.tr/books?id=ZOgusUEj8gIC&source=gbs_navlinks_s)
- HAAK, Wolfgang – BALANOVSKY, Oleg et al (2010) “**Ancient DNA from European Early Neolithic Farmers Reveals Their Near Eastern Affinities**” *Public Library of Science Biology Journal* 8(11): e1000536. doi:10.1371/journal.pbio.1000536.
- HAGEN, Rose Marie – HAGEN, Rainer (2005) **What Great Paintings Say: From the Bayeux Tapestry to Diego Rivera**, Vol 1, Tr. Iain Galbraith, Karen Williams, Michael Hulse, Taschen, Köln.
- HAGEN, Rose Marie – HAGEN, Rainer (2005) **What Great Paintings Say: From the Bayeux Tapestry to Diego Rivera**, Vol 2, Tr. Iain Galbraith, Karen Williams, Michael Hulse, Taschen, Köln.
- HALE, Sheila (2012) **Titian: His Life**, HarperPress, London.
- HART-DAVIS, Adam (2012) **History: From the Dawn of Civilization to the Present Day**, Dorling Kindersley, New York.
- HASLAM, Nick (2007) **Introduction to Personality**, SAGE Publications, London.
- HATT, Michael – KLONK, Charlotte (2006) **Art History: A Critical Introduction to Its Methods**, Manchester University Press, Manchester.
- HICKMAN, William C., Ed. (1978) “Editor's Preface” in Franz BABINGER, **Mehmed the Conqueror and His Time**, Tr. Ralph Manheim, Princeton University Press, New Jersey.
- HILL, George F. (1905) **Pisanello**, Duckworth & Co., London. (<https://ia601409.us.archive.org/0/items/pisanellobygfhill00hill/pisanellobygfhill00hill.pdf>)
- HILL, George F. (1908) “**New Light on Pisanello**”, *The Burlington Magazine*, xiii: 288.
- HILL, George F. (1920) **Medals of the Renaissance**, Clarendon Press, Oxford.
- HILL, George F. (1926) “**Medals of Turkish Sultans**”, *The Numismatic Chronicle and Journal of The Royal Numismatic Society, Fifth Series*, Vol 6: 287-298.
- HILL, George F. (1952) **A History of Cyprus**, Cambridge University Press, New York.
- HILL, George F. – POLLARD, Graham (1967) **Renaissance Medals. The Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection**, Phaidon Press, London. (http://www.kressfoundation.org/uploadedFiles/Kress_Collection/Renaissance%20Medals.pdf)
- HOBSON, John M (2004) **The Eastern Origins of Western Civilisation**, University Press, Cambridge.
- HOFFMAN, Donald D. (1998) **Visual Intelligence: How We Create What We See**, W. W. Norton & Co., New York.
- HOFFMAN, Eva R. (2008) “**Between East and West: The Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture**”, *Muqarnas* XXV: 107-132.
- HOYLAND, Robert G. (2015) **In God's Path: The Arab Conquests and the Creation of an Islamic Empire**, Oxford University Press, New York.
- HUDSON, Mark (2009) **Titian: The Last Days**, Walker & Co., New York
- HUGHES, Bettany (2007) **Helen of Troy: The Story Behind the Most Beautiful Woman in the World**, Vintage Books. New York.
- HUMFREY, Peter (2011) “The Portrait in Fifteenth Century Venice”, in **The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini**, Eds. Keith Christiansen - Stephan Weppelman, Metropolitan Museum of Art, New York, 48-63.

- HUNGERFORD POLLEN, John, Ed. (1870) **The First Proofs of the Universal Catalogue of Books on Art**, Chapman & Hall, London.
- HUPPERTZ, Alexander – WILDUNG, Dietrich et al (2009), “**Nondestructive insights into composition of the sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT**” *Radiology* 251(1): 233-40.
- HUTTON, Edward (1922) **Pietro Aretino, the Scourge of Princes**, Constable & Co., London. (<https://archive.org/details/pietroaretinosco00hutt>)
- IMBER, Colin (2009) **The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power**, Palgrave MacMillan, London.
- İNALCIK, Halil (1954) **Fatih Devri üzerinde Tetkikler ve Vesikalar I**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İNALCIK, Halil (1960) “**Mehmed the Conqueror (1432-1481) and His Time**”, *Speculum* 35(3): 408-427.
- İNALCIK, Halil (1977) “An Outline of Ottoman-Venetian Relations” in **Venezia: Centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI): Aspetti e problemi**, Hans-Georg Beck - Manoussos Manoussacas et al, Eds, Florence, 1: 83-90. (<http://www.inalcik.com/images/pdfs/24916665OTTOMANVENETIANRELATIONS.pdf>)
- İNALCIK, Halil (1977) “**Tursun Beg, Historian of Mehmet the Conqueror’s Time**”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 69:55-71.
- İNALCIK, Halil – MURPHEY, Rhoads, Eds. (1978) **The History of Mehmed the Conqueror by Tursun Beg**, Bibliotheca Islamica, Minneapolis.
- İNALCIK, Halil (1979) “**A case study in Renaissance diplomacy: The agreement between Innocent VIII and Bayezid II on Djem Sultan**”, *Journal of Turkish Studies* 3: 209-230, 209.
- İNALCIK, Halil (1991) “Osman Gazi's Siege of Nicaea and the Battle of Bapheus”, in **The Ottoman Emirate 1300-1389**, Ed. E. Zachariadou., Rethymnan, 55-81. (<http://www.inalcik.com/images/pdfs/7241037OSMANGHAZISSIEGEFNICEAANDBATTLEOFBAPHEUS.pdf>)
- İNALCIK, Halil – ARI, Bülent (2007) “**Osmanlı-Türk Tarihçiliği Üzerine Notlar**”, *Uluslararası Askeri Tarih Dergisi*, 87: 213-47.
- İNALCIK, Halil (2012) **The Survey of İstanbul 1455: The Text, English Translation, Analysis of the Text, Documents**, Türkiye İş Bankası.
- İNALCIK, Halil (2013) **The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600**, Weidenfeld & Nicolson, Kindle Edition.
- İSKENDERZADE, Lale A. (2010) “**Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar**”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24, 255-269. (<http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/dergi/sayi24/%C4%B0SKENDERZADE,%20Lale.pdf>)
- ISSITT, Micah - MAIN, Carlyn (2014) **Hidden Religion: The Greatest Mysteries and Symbols of the World’s Religious Beliefs**, ABC-Clio, Santa Barbara.
- JACOBS, Emil (1927) “**Die Mehemed-Medaille des Bertoldo**”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48: 1-17.
- JARDINE, Lisa (1998), **Worldly Goods: A New History of the Renaissance**, W. W. Norton & Co, New York.
- JARDINE, Lisa – BROTTON, Jerry (2000) **Global Interests: Renaissance Art Between East and West**, Reaktion Books, London.
- JEFFRIES, Stuart (2011), “**When two tribes meet: collaborations between artists and scientists**”, *The Guardian Gazetesi*. (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/21/collaborations-between-artists-and-scientists>)
- JOHNSON, Paul (1995) **A History of Christianity**, Touchstone, New York.
- JOHNSON, Paul (2002) **The Renaissance: A Short History**, Modern Library, New York.
- JONES, Roger - PENNY, Nicholas (1987) **Raphael**, Yale University Press, New Haven.
- JOOST-GAUGIER, Christiane L. (1989) “**Gentile Bellini by Jürg Meyer zur Capellen, Review**”, *The Art Bulletin*, 71 (2): 315-317.

- JORDAN, R.H. – MORRIS, Rosemary (2012) **The Hypotyposis of the Monastery of Theotokos Evergetis, Constantinople, 11-12th centuries**, Ashgate Publishing, Surrey.
- KAEGI, Walter E. (2007) **Heraclius, Emperor of Byzantium**, Cambridge University Press, New York.
- KAFADAR, Cemal (1996), **Between Two Worlds: The Construction of The Ottoman State**, University of California Press, California.
- KAFADAR, Cemal (1999) "Cem Sultan", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., İstanbul, Cilt 1: 340-343.
- KAFESÇİOĞLU, Çiğdem (2010) **Constantinopolis / İstanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital**, Penn State University Press, PA.
- KAHYA, Esin (1997) "**Öndört ve Onbeşinci Yüzyıllarda Bursa'da Bilim Hayatı**", Felsefe Dünyası, 25:3-12.
- KANDEL, Eric R. (2012) **The Age of Insight: The Quest to Understand The Unconscious in Art, Mind and Brain**, Random House, New York.
- KARAKURT, Deniz (2012) **Türk Mitoloji Ansiklopedisi**, e-kitap, Vikipedi Özgür Ansiklopedi. (<http://www.bilinmeyenturktarihi.com/pdf/turk-mitoloji-ansiklopedisi.pdf>)
- KARABACEK, Josef R. von (1918) **Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. und XVI. Jahrhundert I: Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II. Des Eroberers 1451-1481**, KAW Denkschriften 62 Band, 1 Abhandlung, Vienna.
- KARENGA, Maulana (2004) **Maat, The Moral Ideal in Ancient Egypt, A Study in Classical African Ethics**, Routledge, New York.
- KARUL, Necmi (2009) "**Kuzeybatı Anadolu'da Anahatlarıyla Neolitik-Kalkolitik Dönemler**", Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler 28: 1-7.
- KAYADIBİ, Fahri (2003) "**Fatih Sultan Mehmet Döneminde Eğitim ve Bilim**", İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi 8: 1-18.
- KEAY, John (2000) **India: A History**, Grove Press, New York.
- KEMP, Martin (2011) **Leonardo**, Oxford University Press, New York.
- KEMP, Sandra (2004) **Future Face: Image, Identity, Innovation**, Profile Books, London.
- KENANOĞLU, M. Macit (2005) "**İslam-Osmanlı Hukukunda Zimmiler**", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 3(5): 553-574.
- KESSLER, Marni R. (2006) **Sheer Presence. The Veil in Manet's Paris**, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- KIANG, Dawson (1992) "**Josquin Desprez and a Possible Portrait of the Ottoman Prince Jem in Capella Sistina Ms 41**", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 54(2):411-426.
- KIDNER, Frank L.– BUCUR, Maria et al (2014) **Making Europe: The Story of the West**, Wadsworth, Boston.
- KIM, David Y. (2014) **The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style**, Yale University Press, New Haven.
- KING, Margaret L. (1991) **Women of the Renaissance**, University of Chicago Press, Chicago.
- KING, Ross (2009) **Machiavelli: Philosopher of Power**, Harper Perennial, New York.
- KING, G.R.D. (2004) "**The Paintings of the Preislamic Ka'ba**", Muqarnas 21A: 219-229.
- KING, G.R.D. (2007) "Islam, Iconoclasm and the Declaration of Doctrine" in **Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World**, Ed. Eva R. Hoffman, Blackwell, Oxford, 213-226.
- KIRSCH, Jonathan (2005) **God Against Gods: The History of the War Between Monotheism and Polytheism**, Penguin Books, New York.
- KIZILTAN, Zeynep (2013) "**Pendik Höyük Kazıları**", Aktüel Arkeoloji 34: 32-36. (<http://www.dijimecmua.com/flash/index.php?id=8231>)

- KNACKFUSS, Hermann (1897- reprint 2012) **Rubens, The Artist. A Detailed Study of His Life and Works**, Tr. Louise M. Richter, Forgotten Books.
(http://www.forgottenbooks.com/readbook/Rubens_1000146078#1 adresinde okunabilir)
- KORN, Lorenz (2014) "Art and Architecture of the Artuqid Courts" in **Court Cultures in the Muslim World, Seventh to Nineteenth Centuries**, Eds. Albrecht Fuess – Jan-Peter Hartung, Routledge, New York, 385-407.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1935 - yeniden basım 2004) **Osmanlı Devletinin Kuruluşu**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KRAMER, Samuel N. (1971) **The Sumerians: Their History, Culture, and Character**. University of Chicago Press, London.
- KRAMER, Samuel N. (1956; 1981) **History Begins at Sumer**, Pennsylvania University Press, PA.
- KRITOVOULOS, Michael (1954), **History of Mehmed The Conqueror**, Tr. C.T. Riggs, Princeton University Press, New Jersey.
- KUMRULAR, Özlem (2005) **Dünyada Türk İmgesi**, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- LABALME, Patricia H. - SANGUINETI WHITE, Laura, Eds (2008) **Venice, Cità Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo**, Tr. Linda L. Carroll, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- LAFAYETTE, Maximilien de (2015) **Encyclopedia of Gods and Goddesses of Mesopotamia, Phoenicia, Ugarit, Canaan, Carthage, and the Middle East**, Vol 1, Times Square Press, New York.
- LANDAU, David – PARSHALL, Peter (1996) **The Renaissance Print**, Yale University Press, New Haven.
- LANGE, Christian – MECİT, Songül, Eds. (2011) **The Seljuqs: Politics, Society and Culture**, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- LANZI, A. Luigi (1828) **The History of Painting in Italy, Vol III**, Tr. Thomas Roscoe, W. Simpkin and R. Marshall, London. (<https://books.google.com.tr/books?id=ciUOAAAAQAAJ&hl=en>)
- LAPIDUS, Ira M. (2012) **Islamic Societies to the Nineteenth Century: A Global History**, Cambridge University Press, New York.
- LATIN DICTIONARY Sitesi: <http://www.latin-dictionary.net/>
- LAVIN, Irving (1993) "Pisanello and the Invention of the Renaissance Medal," in **Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter, Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang**, Ed. Joachim Poeschke, Munich, 67-84.
- LAYARD, Austen Henry (1863) "**The Condition of Turkey and Her Dependencies: Speech Delivered in the House of Commons on Friday, May 29, 1863**", John Murray, London.
(<http://www.jstor.org/stable/60234900>)
- LAYARD, Austen H., Ed. (1887) **Handbook of painting. The Italian schools. Based on the handbook of Kugler**. Originally edited by Sir C. L. Eastlake. Fifth edition, John Murray, London, Vol 1.
- Le BOHEC, Yann (2001) **The Imperial Roman Army**, Tr. B.T. Batsford Ltd., Routledge, New York.
- LEE, Alexander (2013) **The Ugly Renaissance: Sex, Greed, Violence and Depravity in An Age of Beauty**, Doubleday, New York.
- Le GLAY, Marcel – VOISIN, Jean Louis et al (2009) **A History of Rome**, Tr. Antonia Nevill, John Wiley & Sons - Blackwell, West Sussex.
- LEHMBECK, Leah Rosenblatt (2007) **Edouard Manet's Portraits of Women**, ProQuest, Ann Arbor.
- LENTZ, Thomas W. (1993) "**Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting**", *Muqarnas* X: 253-265.
- LEPPERT, Richard (1996) **Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery**, Westview Press, Colorado.
- LEWIS, Bernard (2001) **The Muslim Discovery of Europe**, W. W. Norton & Company, Kindle Edition.
- LEWIS, Bernard (2001) **The Multiple Identities of the Middle East**, Schocken, New York.
- LIPPMANN, Friedrich (1881) **Unbeschriebene Blätter des XV. Bis XVIII. Jahrhunderts in Kupferstichkabinett. 2. Männliches Bildnis "El Gran Turco"**, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen II: 215-219.

- LIPTON, Eunice (1999) **Alias Olympia: A Woman's Search For Manet's Notorious Model and Her Own Desire**, Cornell University Press, New York.
- LITTLE, Brian R. (2014) **Me, Myself, Us: The Science of Personality and the Art of Well-Being**, PublicAffairs, New York.
- LORD, Barry – LORD, Gail Dexter (2010) **Artists, Patrons and the Public: Why Culture Changes**, AltaMira Press, Maryland.
- LUKONIN, Vladimir – IVANOV, Anatoli (2012) **The Lost Treasure of Persian Art**, Parkstone, New York.
- MacDONALD, William L. (1988) **The Architecture of the Roman Empire**, Yale University Press, New Haven.
- MacKAY, Pierre A. (2004) "The Content and Authorship of the *Historia Turchesca*" in **50th Anniversary of the İstanbul University, International Byzantine and Ottoman Symposium 30-31 May 2003 (XVth Century)**, Ed. Sümer Atasoy, 213-223.
- MacLEAN, Gerald, Ed. (2005), **Re-orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East**, Palgrave Macmillan, New York.
- MADDEN, Thomas F. (1992) "The Serpent Column of Delphi in Constantinople: Placement, Purposes, and Mutilations", *Byzantine and Modern Greek Studies* 16: 111-145.
- MAFFEI, Sonia (2007) "Giovio's Dialogo della Impresse militari e amorose and the Museum" in **The Italian Emblem, A Collection of Essays**, Eds. Donato mansuero, Elena L. Calogero, Librairie Droz, Geneve, 33-64.
- MARINESCO, Constantine (1962) "A propos de quelques portraits de Mohammed II et d'un dignitaire byzantin attribués à Gentile Bellini", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 126–34.
- MARK, Joshua J. (2009) "Asia Minor" in **Ancient History Encyclopedia**; http://www.ancient.eu/Asia_Minor/.
- MARTINES, Lauro (1988) **Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy**, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MARTINES, Lauro (2004) **April Blood: Florence and the Plot Against the Medici**, Oxford University Press, Oxford.
- MAS LATRIE, Louis de (1869) **Testaments d'Artistes Venitiens Jacobello de Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio**, Bibliothèque de l'École des Chartes, Sixième Série, Vol. 5; 195-211.
- MASTRO, M.L. del (2006) **All The Women of the Bible**, Castle Books, New York.
- MATHER, George (2014) **The Psychology of Visual Art: Eye, Brain and Art**, Cambridge University Press, New York.
- MATTOX, John M. (2008) **St Augustine and the Theory of Just War**, Continuum, New York.
- MAZE, Daniel W. (2013) "Giovanni Bellini: Birth, Parentage and Independence" *Renaissance Quarterly* 66: 783–823.
- MECİT, Songül (2014) **The Rum Seljuqs: Evolution of a Dynasty**, Routledge, New York.
- MELLAART, James (1961) "Excavations at Çatal Hüyük: First Preliminary Report, 1961" *Anatolian Studies* 12: 41-65.
- MERI, Josef W., Ed. (2006) **Medieval Islamic Civilization**, Vol 2, L-Z, Routledge, New York.
- MERRIAM WEBSTER DICTIONARIES: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>
- METZGER, Bruce M. - COOGAN, Michael D. Eds., (1993) **The Oxford Companion to the Bible**, Oxford University Press, Oxford.
- MEYDAN, Sinan (2010) **Atatürk ve Türklerin Saklı Tarihi**, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- MEYENDORFF, John (1979) **Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes**, Fordham University Press, New York.
- MEYER ZUR CAPELLEN, Jürg (1985) **Gentile Bellini**, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart.
- MICHEL, Émile (2008) **Rembrandt: Painter, Engraver and Draftsmen**, Parkstone Press, New York.

- MILLER, William (1922) “**The Last Athenian Historian: Laonikos Chalkokondyles**”, *The Journal of Hellenic Studies*, 42 (1): 36-49.
- MINAHAN, James (2000) **One Europe, Many Nations: A Historical Dictionary of European National Groups**, Greenwood, Westport.
- MIRANDOLA, Pico della (2012) **Oration on the Dignity of Man**, Eds. Francesco Borghesi, Michael Papio, Massimo Riva, Cambridge University Press, New York.
- MITCHELL, Stephen (2006) **Gilgamesh**, Free Press, New York.
- MITCHELL, Stephen (2007) **A History of the Later Roman Empire, AD 284-641**, Blackwell, Oxford.
- MİRMIROĞLU, Vladimir (1945) **Fatih Sultan Mehmet Han Hazretlerinin Devrine ait Tarihi Vesikalar**, Sarıyer Halkevi Neşriyatı No 2, Çituri Biraderler, İstanbul.
- MORGAN, Giles (ebook 2011, print 2007) **Byzantium: Capital of an Ancient Empire**, Pocket Essentials, Harpenden, Kindle Edition.
- MØRKHOLM, Otto (2001) **Early Hellenistic Coinage: From the Accession of Alexander to the Peace of Apamea (336-188 B.C.)**, Eds. P. Grierson - U. Westermark, University Press, Cambridge.
- MOUNTFORD, Peter (2011) “**Aeneas: An Etruscan Foundation Legend**”, **ASCS 32 Selected Proceedings**, Ed. Anne Mackay. (asc32.org.au/news/asc32/Mountford.pdf).
- MURDOCH, Adrian (2008) **The Last Pagan: Julian the Apostate and the Death of the Ancient World**, Inner Traditions, Rochester.
- MURPHY, Cullen (2012) **God’s Jury: The Inquisition and the Making of the Modern World**, Houghton Mifflin Harcourt, New York.
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY: <http://www.npg.org.uk/>
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY Basın Duyurusu 18 Eylül 2001, “**Marc Quinn and John Sulston Unveil Genomic portrait**” (<http://www.npg.org.uk/about/press/genomic-portrait.php>)
- NECİPOĞLU, Gülrü (1992) “The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia After Byzantium” in **Hagia Sophia From the Age of Justinian to the Present**, Eds. Robert Mark - Ahmet Ş. Çakmak, Cambridge University Press, New York, 195-225. (http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic570061.files/articles/Hagia_Sophia.pdf)
- NECİPOĞLU, Gülrü (2010) “From Byzantine Constantinople to Ottoman Konstantiniyye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture Under Sultan Mehmed II”, in **Byzantium to İstanbul, 8000 Years of a Capital**, Koray Durak, Ed., Kitap Yayınevi, İstanbul, 262-277. (<http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic570061.files/articles/From%20Byzantium%20to%20Istanbul.pdf>)
- NECİPOĞLU, Gülrü (2012) “**Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II’s Constantinople**”, *Muqarnas*, 29: 1-82.
- NECİPOĞLU, Nevra (2009) **Byzantium Between the Ottomans and the Latins: Politics and Society in the Late Empire**, Cambridge University Press, New York.
- NERET, Gilles (2003) **Manet**, Taschen, Köln.
- NICOL, Donald M. (1993) **The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453**, Cambridge University Press, Cambridge.
- NICOL, Donald M. (2002) **Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations**, Cambridge University Press, New York.
- NICOLLE, David (1997) “Arms of the Umayyad Era: Military Technology in a Time of Change” in **War and Society in the Eastern Mediterranean: 7th - 15th Centuries**, Ed. Yaacov Lév, E. J. Brill, Leiden, 40-41.
- NICOLLE, David (2013) **Manzikert 1071: The Breaking of Byzantium**, Osprey, Oxford.
- NONEÑA, Carlos F. (2011) **Imperial Ideals in the Roman West: Representation, Circulation, Power**, Cambridge University Press, Cambridge.

- NORRIS, Andrea S. (1984) "Costanzo" in **Dizionario Biografico degli Italiani**, Vol 30. ([http://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo_res-73f1e857-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo_res-73f1e857-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario_Biografico)/))
- NORWICH, John J. (1989) **A History of Venice**, Random House, New York.
- NORWICH, John J. (1996) **Byzantium: The Decline and Fall**, Alfred A. Knopf, New York.
- NORWICH, John J. (1999) **A Short History of Byzantium**, Vintage Books, New York.
- NORWICH, John J. (2004) **Paradise of Cities: Venice in the Nineteenth Century**, Vintage, New York, Kindle edition.
- OAKLEY, Francis (2003) **The Conciliarist Tradition: Constitutionalism in the Catholic Church 1300-1870**, Oxford University Press, Oxford.
- O'BRYAN, C. Jill (2005) **Carnal Art: Orlan's Refacing**, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- OKASHA, Sarwat (1981) **The Muslim Painter and the Divine: The Persian Impact on Islamic Religious Painting**, Park Lane, London.
- OKEY, Thomas (1907) **The Old Venetian Palaces and Old Venetian Folk**, J. M. Denton & Co., London. (<https://ia700401.us.archive.org/24/items/oldvenetianpala00okeygoog/oldvenetianpala00okeygoog.pdf>)
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY: <http://etymonline.com>
- OSTROGORSKY, George (1997) **History of the Byzantine State**, Tr. Joan Hussey, Rutgers University Press, New Jersey.
- OUSTERHOUT, Robert (2004) "The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture", *Gesta* 43 (2): 165-176.
- OXFORD DICTIONARIES: <http://www.oxforddictionaries.com/>
- ÖNEY, Gönül (1984) "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, 3:133-141.
- ÖZ, Tahsin (1953) **Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II'ye Ait Eserler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, İstanbul.
- ÖZCAN, Emine Sonnur (2010) "Fatih Sultan Mehmed'in Hikmete Sığınması Üzerine", *Mukaddime* 1: 19-45.
- ÖZDOĞAN, Mehmet (2011) "Archaeological Evidence on the Westward Expansion of Farming Communities from Eastern Anatolia to the Aegean and the Balkans", *Current Anthropology*, 52 (S4): S415-S430.
- ÖZTÜRK, Necdet (2003), **Düsturnâme-i Enveri**, Kitabevi, İstanbul.
- ÖZTÜRK, Necdet (2014) **Oruç Beğ Tarihi**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- PÄCHT, Otto (2003) **Venetian Painting in the 15th Century: Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna**, Eds. Margareta Vyoral-Tschapka - Michael Pächt; Tr. Fiona Elliott Harvey Miller Publishers, London.
- PAOLETTI, Pietro (1894) **Raccolta di Documenti Inediti per Servire alla Storia della Pittura Veneziana nei Secoli XV e XVI. T I. J. Bellini**, R. Stabilimento P. Prosperini, Padua.
- PEACOCK, Andrew C.S. (2010) **Early Seljuq History: A New Interpretation**, Routledge, New York.
- PEDANI, Maria Pia (2009) **Ambassadors' Travels from the East to Venice**, *Annali di Ca' Foscari*, XLVIII, 3 (s. or. 40): 183-197.
- PEERS, Glenn (2001) **Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium**, University of California Press, Berkeley.
- PETERS, Edward, Ed. (1998) **The First Crusade: The Chronicle of Fulcher of Chartres and Other Source Materials**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- PEZZOLO, Luciano (2013) "The Venetian Economy" in **A Companion to Venetian History, 1400-1797**, Ed. Eric R. Dursteler, Koninklijke Brill, Leiden, 255-289.
- PHILLIPIDES, Marios – HANAK, Walter K. (2011) **The Siege and the Fall of Constantinople in 1453: Historiography, Topography and Military Studies**, Ashgate Publishing, Surrey.

- PHILLIPPS, Evelyn M. (1901) **Pintoricchio**, George Bell & Sons, London.
(<https://ia700402.us.archive.org/17/items/cu31924016772596/cu31924016772596.pdf>)
- PLUTARCH (MS 1. yüzyıl sonu, 2. yüzyıl başı, çeviri ve edite reprint 2004) **The Life of Alexander the Great**, Tr. John Dryden, Ed. Arthur H. Clough, Modern Library Classics, New York.
- PODRO, Michael (1998) **Depiction**, Yale University Press, New Haven.
- POINTON, Marcia Pointon (2012) **Portrayal: and the Search for Identity**, Reaktion Books, London.
- POLLARD, J. Graham (2000) "Text and Image" in **Perspectives on the Renaissance Medal: Portrait Medals of the Renaissance**, Ed. Stephen K. SCHER, Garland Publishing, New York, 149-164.
- POPE-HENNESSEY, John (1966- reprint 1989) **The Portrait in The Renaissance**, Princeton University Press, New Jersey.
- PORTER, Martin (2005) **Windows of the Soul: The Art of Physiognomy in European Culture 1470-1780**, Oxford University Press, New York.
- POTTER, David (2013) **Constantine the Emperor**, Oxford University Press, New York.
- POTTGIESER; Torben – SPECKER, Wolfgang et al. (2008) "**Recovery of hemoglobin mass after blood donation**", *Transfusion*, 48(7):1390–1397.
- PRAZ, Mario (1975-2001) **Studies in Seventeenth Century Imagery**, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- RABY, Julian (1980) **El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom**, PhD thesis, Oxford University Faculty of Oriental Studies, Oxford.
- RABY, Julian (1980) "**Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II**", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43: 242-246.
- RABY, Julian (1982) "**A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts**", *Oxford Art Journal*, 5 (1), Patronage: 3-8.
- RABY, Julian (1983) "**Mehmet the Conqueror's Greek Scriptorum**", *Dumbarton Oaks Papers*, 37: 15-34.
- RABY, Julian (1987) "**Mehmed the Conqueror and the Equestrian Statue of the Augustaion**", *Illinois Classical Studies*, 12(2): 305-313.
- RABY, Julian (1987) "**Pride and Prejudice: Mehmet the Conqueror and the Italian Portrait Medal**", *Studies in the History of Art, Vol. 21, Symposium Papers VIII: Italian Medals*, 171-194.
- RABY, Julian (2000) "Opening Gambits" in **The Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman**, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 64-132.
- RAPELLI, Paola (2011) **Symbols of Power in Art**, Tr. Jay Hyams, Getty Publications, Los Angeles.
- REDFORD, Scott (1993) "**The Seljuqs of Rum and the Antique**", *Muqarnas* 10A: 148-156.
- REEL, Ahmet Hidayet Ed. (1949) **Atatürk'e Ait Hatıralar**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.
- RENDA, Günseli (1999) "Fatih Sultan Mehmet ve Sanat", **Ressam, Sultan ve Portresi: Gentile Bellini'ye göre Fatih Sultan Mehmet**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 7-17.
- REIMER, Tanya M. (2012) **Ladies, Concubines, and Pseudowives: Mistresses in the Courtly Culture of the Emilia-Romagna of Renaissance Italy**, MA Thesis, San Diego State University, San Diego.
- RICE, David T. (1971) **Islamic Painting: A Survey**, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- RICHÉ, Pierre (1998) **The Carolingians: A Family Who Forged Europe**, Tr. Michael I. Allen University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- RIDDLE, John M. (2008) **A History of the Middle Ages**, Rowman and Littlefield, Maryland.
- RIDOLPHI, Carlo (1648) **Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato**, I; Presso Gio. Battisti Sgauri, Venetia.
(https://books.google.com.tr/books?id=awPAAAAQAAJ&dq=carlo+ridolfi+meraviglie+dell'arte&source=gbs_navlinks_s)
- RIGGSBY, Andrew M. (2010) **Roman Law and the Legal World of the Romans**, Cambridge University Press, New York.

- RILEY-SMITH, Jonathan (2005) **The Crusades: A History**, Yale University Press, New Jersey.
- ROBERTS, Mary (2010) "Gerome in Istanbul" in **Reconsidering Gerome**, Eds. Scott Allan, Mary Morton, Getty Publications, California, 119-134.
- RODINI, Elizabeth (2011), "The Sultan's True Face? Gentile Bellini, Mehmed II and the Values of Verisimilitude" in **The Turk and Islam in the Western Eye 1450-1750**, Ed. James G. Harper, Ashgate Publishing, Surrey, 21-40.
- ROGERS, J.M. (2005) "Mehmed the Conqueror: Between East and West", in **Bellini and the East**, Eds. Caroline Campbell - Alan Chong, National Gallery, London, 80-97.
- ROXBURGH, David J. (1998) "**Disorderly Conduct? : F.R. Martin and the Bahram Mirza Album**", *Muqarnas*, 15: 32-57.
- ROXBURGH, David J. (2009) "**Concepts of the Portrait in the Islamic Lands, c. 1300-1600**", *Studies in the History of Art, Vol 74, Symposium Papers LI: Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*, National Gallery of Art, Washington, 118-137.
- RUBIN, Patricia Lee (1995) **Giorgio Vasari: Art and History**, Yale University, New Haven.
- RUNCIMAN, Steven (1976) "**Gibbon and Byzantium**", *Daedalus* 105 (3): 103-110.
- RUNCIMAN, Steven (1999) **A History of the Crusades**, Cambridge University Press, Cambridge.
- SAID, Edward (1979) **Orientalism**, Vintage Books, New York.
- SAKISIAN, Armenag (1939) "**The Portraits of Mehmet II**", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 74 (433): 172-173+176-178+181.
- SANSOVINO, Francesco – MARTINIONI, Giustiniano (1663) **Venetia, città nobilissima, et singolare**, Appresso Steffano Curti, Venezia.
(https://books.google.com.tr/books?id=wghXAAAAMAAJ&pg=PP4&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false)
- SANSOVINO, Francesco (1600) **Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi: Con le guerre successe in Persia, in Ongaria, in Transilvania, Valachia, sino l'anno 1600**, Presso Alessandro di Vecchi, Venetia.
(https://books.google.com.tr/books?id=yC18AAAACAAJ&pg=RA7-PA180&vq=belin&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false)
- SASSOON, Donald (2003) **Becoming Mona Lisa: The Making of a Global Icon**, Mariner Books, New York.
- SCHER, Stephen K., Ed. (1994) **The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance**, Harry N. Abrams, Inc., New York, in association with the Frick Collection.
- SCHER, Stephen K., Ed. (2000) **Perspectives on the Renaissance Medal: Portrait Medals of the Renaissance**, Garland Publishing, New York.
- SCHNEIDER, Norbert (2002) **The Art of The Portrait**, Taschen, Köln.
- SETTON, Kenneth M. (1984) **The Papacy and the Levant, 1204-1571, Vol III**, The American Philosophical Society, Philadelphia.
- SEYBOLD, Dietrich. **The Giovanni Morelli Monograph**.
(<http://www.seybold.ch/Dietrich/TheGiovanniMorelliMonograph>)
- SHELDON, Julie, Ed. (2009) **The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake**, Liverpool University Press, Liverpool.
- SILVERBERG, Robert (1964) **The Man Who Found Nineveh. The Story of Austen Henry Layard**, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- SOLSO, Robert L. (2003) **The Psychology of Art and The Evolution of The Conscious Brain**, MIT Press, Cambridge, USA.
- SOMUNCUOĞLU, Servet (2010) **Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler**, Atok Yayınları, İstanbul.
- SOMUNCUOĞLU, Servet (2011) **Saymalıtış Gökyüzü Atları**, Atok Yayınları, İstanbul.
- SOMUNCUOĞLU, SERVET (2012) **Damgaların Göçü – Kurgan**, İlke Basın Yayın, İstanbul.
- SORANZO, Giovanni (1915) **Cronaca di Anonimo veronese, 1446-1488**, Venezia.

(http://www.europeana.eu/portal/record/9200369/BibliographicResource_3000113675058.html)

SOUTHERN, Patricia (2001) **The Roman Empire from Severus to Constantine**, Routledge, New York.

SPANDOUNES, Theodore (1997 translation of Italian edition of 1538) **On the Origin of the Ottoman Emperors**, Tr. Donald M. Nicol, Cambridge University Press, Cambridge.

SPHRANTZES, George (1980) **The Fall of the Byzantine Empire: A Chronicle by George Sphrantzes 1401-1477**, Tr. Marios Philippides, University of Massachusetts, Amherst. (<http://domin.dom.edu/faculty/dperry/hist267/crusade/calendar/1453/Sphrantzes.pdf>)

SPINALE, Susan (2003) **"Reassessing the So-Called 'Tricaudet Medal' of Mehmed II"**, *The Medal* 42: 3-22.

SÖZEN, Gürol – SÖZEN, Zeynep (2008) **Anadolu Topraklarında Güzeli Arayış**, MAS Matbaacılık, İstanbul.

STAHL, Alan M. – WALDMAN, Louis (1993-1994) **"The Earliest Known Medalists: The Sesto Brothers of Venice"**, *American Journal of Numismatics*, V-VI: 167-188.

STAHL, Alan M. (2013) **"The Mediterranean Melting Pot: Monetary Crosscurrents of the Twelfth through Fifteenth Centuries"**, in **Renaissance Encounters: Greek East and Latin West**, Eds. Marina S. Brownlee – Dimitri H. Gondicas, Koninklijke Brill, Leiden-Boston, 241-262.

STAMOULOS, Eva (2005) **Mehmet II's Portraits: Patronage, Historiography and the Early Modern Context**, MA Thesis, McGill University Department of Art History and Communication Studies, Montreal.

STEWART, Andrew (1993) **Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics**, University of California Press, California.

STEWART, Peter (2008) **The Social History of Roman Art**, Cambridge University Press, New York.

SUH, H. Anna, Ed. (2013) **Leonardo's Notebooks: Writing and Art of the Great Master**, Black Dog & Leventhal, New York.

SÜMER, Faruk (2002) **"Kayı"**, *İslam Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul, Cilt 25: 77-78. (<http://www.tdvia.org/dia/ayrmetin.php?idno=250077>)

SYMONDS, John A. (1875-76, eBook 2005) **The Renaissance in Italy**, Vol. 1, Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/files/15400/15400-h/15400-h.htm>)

SYSON, Luke – GORDON, Dillian (2001) **Pisanello: Painter to the Renaissance Court**, National Gallery, London.

ŞAHİN, Gürsoy (2007) **"Avrupalıların Osmanlı Ülkesindeki Eski Eserlerle İlgili İzlenimleri ve Osmanlı Müzeciliği"** *Ankara Üniversitesi DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*, 26(42): 101-125.

ŞAHİN, Seracettin (2009) **The Museum of Turkish and Islamic Arts**, Blue Dome Press, New York.

ŞEKERCİ, Osman (1996) **İslâm'da Resim ve Heykel**, Nün Yayıncılık, İstanbul.

TABARANT, Adolphe (1947) **Manet et Ses Oeuvres**, Gallimard, Paris.

TANINDI, Zeren (2009) **"Sinan Bey"**, *İslam Ansiklopedisi*, 37: 228 (<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=370228&idno2=c370148#2>)

TEKİNDAĞ, Şehabeddin (1966) **"Fatih'in Ölümü Meselesi"**, *Tarih Dergisi*, 21(16): 95-108. (<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutarih/article/view/1023002269/1023001894>)

TERPENING, Ronnie H. (1997) **Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters**, University of Toronto Press, Toronto.

TEZCAN, Baki (2013) **"The Memory of the Mongols in Early Ottoman Historiography"** in **Writing History at the Ottoman Court: Editing the Past, Fashioning the Future**, Indiana University Press, Indiana.

THUASNE, Louis (1888) **Gentile Bellini et Sultan Mohammed II: Notes Sur Le Séjour Du Peintre Vénitien À Constantinople (1479-1480) D'après Les Documents Originaux En Partie Inédits**, Ernest Leroux, Ed., Imprimerie Burdin et C^{ie}, Paris.

TIETZE, Hans - TIETZE-CONRAT, Erica (1944) **The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries**, J. J. Augustin, New York.

TONER, Jerry (2013) **Homer's Turk: How Classics Shaped Ideas of the East**, Harvard University Press, Cambridge, Kindle Edition.

- TREADGOLD, Warren (1998) **"The Persistence of Byzantium"**, The Wilson Quarterly 22(4): 66-91.
- TRUSCOTT, Alan (1984) **"Waldemar von Zedtwitz dies; Top Figure in Contract Bridge"** NY Times. (<http://www.nytimes.com/1984/10/06/obituaries/waldemar-von-zedtwitz-dies-top-figure-in-contract-bridge.html>)
- TUNA, Osman N. (1990) **Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TÜRKÇE SÖZLÜK: <http://www.turkcesozluk.org/>
- TÜRK DİL KURUMU BÜYÜK TÜRKÇE SÖZLÜK: <http://www.tdk.gov.tr/>
- TÜRKDOĞAN, Orhan (2003) **Türk Tarihinin Sosyolojisi**, İstanbul IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- TYLDESLEY, Joyce A. (1999) **Nefertiti: Egypt's Sun Queen**, Penguin Books, London.
- URSU, Ion, Ed. (1910) **Donado da Lezze: Historia Turchesca (1300-1514), Publicată, Anotată, Împreună cu o Introducere de Historia Turchesca**, Edițiunea Academiei Române, București.
- ÜNVER, A. Süheyl (1953) **İlim ve Sanat Tarihimizde Fatih Sultan Mehmed**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- ÜNVER, A. Süheyl (1953-1996) **Fatihin Defteri**, İstanbul Belediyesi, İstanbul.
- ÜNVER, A. Süheyl (1961), **Fatih'in Çocukluk Defteri, Un Cahierre D'Enfance du Sultan Mehmed Le Conquerant "Fatih"**, Kemal Matbaası, İstanbul.
- VALBERG, Arne (2005) **Light, Vision, Color**. John Wiley & Sons, Sussex.
- VALLIERE, Paul (2014) **Conciliarism: A History of Decision-Making in the Church**, Cambridge University Press, New York.
- VARNER, Eric (2004) **Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture**, Koninklijke Brill, Leiden.
- VARNER, Eric (2012) Violent Discourses: Visual Cannibalism and the Portraits of Rome's "Bad" Emperors, in **The Archaeology of Violence: Interdisciplinary Approaches**, Ed. Sarah Ralph, State University of New York Press, Albany.
- VASARI, Giorgio (1996; translation of the edition of 1568) **Lives of the Painters, Sculptors and Architects**, Tr. Gaston du C. De Vere, Everyman's Library, New York.
- VELDE, François (2000) **"Imprese"**, <http://www.heraldica.org/topics/impres.htm>.
- VENTURI, Adolpho (1891) **"Costanzo Medaglista e Pittore"**, Archivio Storico dell'Arte, IV, Nuovi Documenti, 374-375. (file:///C:/Users/%C3%87i%C4%9Fdem/Desktop/Venturi%20COSTANZO%20archivio_storico_arte1891_0395-0407.pdf)
- VERMEULE III, Cornelius C. (1987) **"Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance Italy: Medallion and Related Arts"**, Studies in the History of Art, Vol 21, Symposium Papers VIII: Italian Medals, 263-281,2.
- VERNESI, Cristiano – David CARAMELLI et al, (2004) **"The Etruscans: A Population-Genetic Study"** American Journal of Human Genetics 74(4): 694–704.
- VIGNOLES, Vivian L. - SCHWARTZ, Seth J. et al (2011), "Introduction: Toward an Integrative View of Identity" in **Handbook of Identity Theory and Research**, Eds. Seth J. Schwartz - Koen Luyckx, et al, Springer, New York, 1-30.
- VIRGIL, (2003) **The Aeneid**, David West, Tr., Penguin Books, London. (Yazıldığı tarih MÖ 1. yüzyıl, çeviri tarihi 2003)
"Aeneid" eserinin John Dryden tarafından yapılan İngilizce çevirisi The Internet Classics Archive sitesinde okunabilir: <http://classics.mit.edu/Virgil/aeneid.6.vi.html>)
- WALKER, Alicia (2008) **"Meaningful Mingling: Classicizing Imagery and Islamicizing Script in a Byzantine Bowl"**, The Art Bulletin 90(1): 32-53.
- WECHSLER, Harry (2006) **Reliable Face Recognition Methods: System Design, Implementation and Evaluation**, Springer Science + Business, New York.
- WEISS, Roberto (1966) **Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologos**, British Museum, London.

- WEISSMANN, Gilles (2012) **Techniques of Traditional Icon Painting**, Search Press, Kent.
- WELLESLEY, Kenneth (2000) **The Year of the Four Emperors**, Routledge, New York.
- WELLS, R.S. – YULDASHEVA, N. et al. (2001) “**The Eurasian Heartland: A Continental Perspective on Y-chromosome Diversity**”, *Proceedings of the National Academy of Sciences USA*. 28; 98(18): 10244–10249.
- WEST, Shearer (2004), **Portraiture**, Oxford University Press, Oxford.
- WHITE, Raymond – KIRBY, Jo (2001) **A Survey of Nineteenth- and Early Twentieth-Century Varnish Compositions Found on a Selection of Paintings in the National Gallery Collection**, *National Gallery Technical Bulletin*, 22: 64-84.
(http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/white_kirby2001.pdf)
- WHITLEY, Kathleen P. (2010) **The Gilded Page: The History and Technique of Manuscript Gilding**, Oak Knoll, New Castle.
- WIKIART: <http://www.wikiart.org>
- WIKIMEDIA COMMONS: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>
- WIKIPEDIA: <http://en.wikipedia.org/>
- WILCOX, R. Turner (1945-2008) **The Mode in Hats and Headdress**, Dover, New York.
- WILDE, Oscar (1890; 2011 reprint) **The Picture of Dorian Gray**, Necropolis Press, Illinois.
- WILDE, Oscar (2000) **The Complete Letters of Oscar Wilde**, Ed. Merlin Holland, Rupert Hart-Davis, Henry Holt & Co., New York.
- WILLIAMS, Stephen (2000) **Diocletian and the Roman Recovery**, Routledge, New York.
- WILSON, Derek (2014) **Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man**, Random House, London.
- WOLF, Norbert (2010) **Albrecht Dürer**, Prestel, Münih.
- WOOD, Susan E. (2000) **Imperial Women; A Study in Public Images 40 BC - AD 68**, Koninklijke Brill, Leiden.
- WOODALL, Dena M. (2008) **Sharing Space: Double Portraiture in Renaissance Italy**, PhD thesis, Dept. of Art History and Art, Case Western Reserve University, Cleveland.
- WRAY, David (2012) **The Secret Roots of Christianity: Decoding Religious History With Symbols on Ancient Coins**, Numismatic and History; Massachusetts.
- WRIGHT, Diana G. –MacKAY, Pierre A. (2007) “**When the Serenissima and the Gran Turco Made Love: The Peace Treaty of 1478**”, *Studi Veneziani* LIII: 261-277.
- YILDIRIM, Muhammed İbrahim (2010) **İdris-i Bitlisi'nin Heşt-Behişt'ine göre Fatih Sultan Mehmed ve Dönemi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul.
- ZANKER, Paul (2010) **Roman Art**, Tr. Henry Hietmann-Gordon, Getty Publications, California.
- ZIMMERMANN, T. C. Price (2001) **Paolo Giovio: The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy**, Princeton University Press, New Jersey.
- ZOCH, Paul A. (1998) **Ancient Rome: An Introductory History**, University of Oklahoma Press, Norman.
- ZUCKER, Mark J. (1989): “**The Madonna of Loreto: A Newly Discovered Work by the Master of the Vienna Passion**” *Print Quarterly*, 6(2): 149-160.

ÖZGEÇMİŞİM

DOĞUM TARİHİM VE YERİ: 1959; Mersin

EĞİTİM VE ÇALIŞMA HAYATIMIN ÖZETİ VE ŞİMDİKİ GÖREVİM:

İlk ve orta öğrenimimin çoğunu Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’da aldım. Ülkemize dönüştü önce **Ankara Fen Lisesi**’ni, ardından **Hacettepe Tıp Fakültesi**’ni kazandım. 1989’de **İç Hastalıkları Uzmanı**; 1994’de **Nefroloji Uzmanı**; 2001’de **İç Hastalıkları Doçenti** oldum. Nefroloji Uzmanı olmak için 1992-94 arasında İngiltere’de Cambridge ve Londra üniversitelerinde klinik asistanlık yaptım. 2000’de **MRCP(UK) (Member of The Royal Colleges of Physicians of The United Kingdom; İngiliz Kraliyet Hekimler Okulları Üyesi)**; 2001’de **Tıp Profesörü** ünvanlarını kazandım. Ülkemiz dışında Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere’de de hekimlik yapma yetkisine sahibim. Devlete ait sağlık kurumlarında 22 yıl hizmet verdikten sonra, 2004 sonunda emekli olup özel sektöre geçtim. **Devlet hizmetinde iken iki üniversitenin (İzmir Dokuz Eylül ve Afyon Kocatepe) Nefroloji bölümleri ile Afyon Kocatepe Üniversitesi’nin İç Hastalıkları bölümünü “Kurucu Başkan” sıfatıyla kurmak mutluluğunu yaşadım ve bu üniversitelerin yanı sıra ilk görev yaptığım Elazığ Fırat Üniversitesi’nde çok sayıda öğrenci, araştırma görevlisi ve öğretim elemanının yetişmesine katkıda buldum.** Temmuz 2009’da uzun süredir gerçekleştirmek istediğim hayalim uğruna, ilgili sınavları geçerek (ve o yıl ÖSS’de Türkiye’de dereceye girerek) **Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü Resim Dalı**’na kaydoldum ve **Başarı Bursu** ile devam ettim. **Prof. Dr. Halil Akdeniz Atölyesi Öğrencisi** olup, **3.97 GPA** ile **Işık Üniversitesi Birincisi** olarak 2013’de mezun oldum. Aynı yıl **Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans** sınavını dereceyle kazandım. Halen **Prof. Dr. Kemal İskender Atölyesi Öğrencisi**’yim. Güzel Sanatlar lisans ve yüksek lisans eğitimim sürerken, yaz aylarında İtalya’nın Floransa kentinin saygın atölye okullarında uygulamalı yoğun workshop çalışmalarına katıldım; 2012’de **Florence Academy of Art**’da **“Klasik Figür ve Portre Sanatı”**; 2014’de **Angel Academy of Art**’da **“Eski Usta Kopyaları”** ve **“Carravaggeschi Yöntemleri”** olmak üzere her biri birer ay süren dört ayrı workshop çalışmasını tamamladım ve öncelikle ilgilendiğim, **Eski Ustaların Malzeme ve Yöntemleri** konusunda eğitim aldım. Ayrıca **Ekim 2013-Aralık 2013 ve Aralık 2013-Ocak 2014** arasında **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SEM**’de **Prof. Kemal İskender tarafından verilen “Resim Okuma ve Üslup Tarihi”** eğitimlerine de katıldım. Yeniden üniversiteye devam edebilmek için part time hekimlik yapmaya geçmem gerekti; bu nedenle Ekim 2009’dan beri **Kadıköy Florence Nightingale Hastanesi’nde part time staff hekim** kadrosunda hizmet vermekteyim.

BAĞLANTI BİLGİLERİM:

E- Mail Adresim: : **gokceo1@superonline.com**
Tel (Cep) : **0542 634 06 82**