

154574

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TOPKAPI SARAYI HAREMİNDE TASARIMIN
GÖRSEL ANALİZİ

Yük. Mimar Melek Zühre SÖZERİ

FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan

DOKTORA TEZİ

Tez Savunma Tarihi : 12 Aralık 2004

Tez Danışmanı : Prof. Dr. A. Zekiye ABALI (YTÜ)

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Atilla YÜCEL (İTÜ)

: Prof. Dr. Ayfer Aytuğ (YTÜ)

: Prof. Dr. Günkut AKIN (İTÜ)

: Doç. Dr. Ömür BARKUL (YTÜ)

İSTANBUL, 2004

Ömür BARKUL

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ.....	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
ÇİZELGE LİSTESİ.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. TOPKAPI SARAYI HAREMİ İÇİN YENİ BİR OKUMA ARACI OLUŞTURULMASI	10
2.1 İktidarın Meşruiyeti ve İmgesel Gereklikleri.....	10
2.2 Şahname Geleneği ve Hükümrânlığın Gösterilmesi	16
2.3 Osmanlı Hükümrânlığı'nın İmgesel İktidar Programı	20
3. OSMANLI'YA KENDİ İÇİNDEN, KENDİ YORUMUYLA BAKMAK.....	25
3.1 Tasvir Ortamındaki İnceleme Sorunları ve Süleymanname'nin Yapısı	25
3.2 Sahnelerin Kuruluşu: Anlatım Kalıpları ve Küçük Fark	28
3.3 Yer Kavramı: Kişi ve Eylem İlişkisi	31
3.4 Huzura Kabul Eylemi Betimlemeleri	35
3.5 Zamansal dizge: Geçilen Yer-Bağ-Varılan Yer	38
4. TOPKAPI SARAYI HAREMİNİN TASVİR KURGUSU İLE OKUNMASI.....	44
4.1 Tasvir ve Mimari Ortamların Karşılaştırılması	44
4.2 Haremin Mimari Ortamının 'İşlev'den Arındırılması	46
4.3 Mimari Kurgunun Yeniden Tanımlanması	50
4.3.1 Dışarı ve İçeri Arasındaki Bağ: Ana Omurganın Kuruluşu ve Parçalanması	52
4.3.2 Birim mekanlar Arası Bağ: Geçitler ve Merdivenler	57
4.3.3 Sahnelerin Kurulması: Birim Mekandaki Yüzeyler ve İşaretler	63
4.4 Harem Kurgusunda Temsili Olma Durumu	68
5. SONUÇ.....	73
KAYNAKLAR.....	78
İNTERNET KAYNAKLARI.....	88
EKLER.....	89

Ek 1 İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi.....	90
Ek 2 Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler	98
Ek 3 Haremdeki plan düzlemleri ve birim mekanların ana omurgaya göre tanımlanması	114
Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri	120
ÖZGEÇMİŞ.....	135



KISALTMA LİSTESİ

TSM	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
IUK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
MFA	Museum of Fine Arts, Boston
WFGA	Washington Freer Gallery of Art
GMAH	Genevre Museum of Art History
BL	British Library
SHMP	State Hermitage Museum, St. Petersburg
BML	British Museum of London
BSB	Berlin Staat Binliothek
İAM	İstanbul Arkeoloji Müzesi
TIEM	Türk ve İslam Eserleri Müzesi
OBL	Oxford Bodleian Library
PBN	Paris Bibliothek National
DCB	Dublin Chester Beatty
NYPL	New York Public Library
NYMMA	New York Metropolitan Muesum of Art



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Topkapı Sarayı ve haremın sınırları (Eldem ve Akozan, 1982, L. 4)	9
Şekil 2.1 Tahtta Sultan, arkada üçüncü avlu. Chalkokondylas, L'histoire de la décadence de l'Empire Grec. (Necipoğlu, 1991, fig.66a).....	12
Şekil 2.2 Philippe de Champaigne, Kardinal Richelieu portresi, 1637 (Leppert, 2002) ve Melchior Lorich, Sultan Süleyman, 1557. (Necipoğlu, 1989)	13
Şekil 2.3 Arifi, Süleymanname, folio 321b , 1557.(Atıl, 1986).....	14
Şekil 2.4 Bir köylünün evinde Bahram Gür, Demotte Şahnamesi, Tebriz, 1310 (Blair, 1980)15	
Şekil 2.5 Osmanlı tasvirlerindeki imgelere kaynak mimari örnekler: İsfahan Şah İsmail Mescidi (Yeo, 2000, fig.193a), Taç Mahal (Jai, 2000, pic.222), Mescid-i Cami, (Golombek, 1980, fig.12)	16
Şekil 2.6 Tak-ı Bostan, Ana eyvandan rölyef, Kirmanşah civarı, Sasani dönemi 7.yy (Erdmann, 1969).....	17
Şekil 2.7 Gümüş şarap kabı, Sasani dönemi, 4. yy (Pope,1970, pl.37).....	18
Şekil 2.8 13.yy, mumluk (Allan, 1994, pl.124); Sasani madalyonu. (Pope, 1970, pl. 31a).....	18
Şekil 2.9 Türk stili bir rölyef, Rayy, 12. yüzyıl sonları (Hillenbrand, 1999, fig. 64)	19
Şekil 3.1 Süleyman'ın av sahnesindeki tılsımlı hayvanlar Arifi, Süleymanname, folio 115a (Atıl, 1986)	26
Şekil 3.2 Arifi, Süleymanname, 1558 (Atıl, 1986); Hünername, folio.153b, 1584 (Atasoy, 1974).....	29
Şekil 3.3 Arifi, Süleymanname, 1558 (Atıl, 1986); Sefer-i Zigetvar, folio 19a,1568-69 (Atasoy 1974)	30
Şekil 3.4 Arifi Süleymanname, folio 603a (Atıl, 1986, Pl.64); Ahmedi İskendername, folio 1b, (Atıl, 1984, Pl.2)	32
Şekil 3.5 Süleymanname Folio 603a ile giriş kalıplarının karşılaştırılması (Atıl, 1986, Pl. 64; Atıl, 1984, Pl. 2; Pope, 1970, Pl. 128, Blochet, 1975, Pl. LXXII)	33
Şekil 3.6 Süleymanname folio 603a'daki anlatım kalıbının (a) incelenmesi	33
Şekil 3.8 Geçitler ve nöbetçi figürleri, Süleymanname folio 332a'dan ayrıntı. (Atıl, 1986) ...	39
Şekil 3.9 Tek ve iki zamanlı betimlemeler.....	42
Şekil 3.10 Üç zamanlı betimlemeler	43
Şekil 4.1 Eşik alanlarından bazı örnekler	47
Şekil 4.2 Sultan odalarındaki eşik alanlarının plan düzleminde örnekleri.	48
Şekil 4.3 Harem içindeki bazı işlev değişimleri.....	49
Şekil 4.4 Harem kurgusuna 'geçilen yer-bağ-varılan yer' betimlemesinin aktarımı	51
Şekil 4.5 Dışarıdan içeriye omurganın bağ noktaları	53
Şekil 4.6 Kamusalda özele doğru omurganın kuruluşu.....	54
Şekil 4.7 Omurga üzerindeki geçitler ve parçalanma.....	56
Şekil 4.8 Bağ ile birim mekanların tanımlanmasına iki örnek	57
Şekil 4.9 Birim mekan ve bağ uygulamaları kesit üzerinde ifadeleri.	58
Şekil 4.10 Bağ tanımının, tecrit eylemi içermesi	59
Şekil 4.11 Bağ tanımının, ulaşılan birim mekanlar nedeniyle gözetleme eylemi içermesi.....	60
Şekil 4.13 Bağların sayısal ve yapısal özellikleri nedeniyle yeni tanımlamaların oluşumu	62
Şekil 4.14 Mimari yüzeyler ve işaretler	63
Şekil 4.15 Süleymanname tasvirlerinde sahneler içindeki yazı uygulamaları	66
Şekil 4.16 Yüzeyden içeri bazı işaretlerle yazı işaretlerinin birlikte kullanımı	66
Şekil 4.17 Geçitlerdeki bazı söve yüzleri ve kanat örnekleri	67
Şekil 4.18 Örtünün sahneler ve iç yüzeylerden bağımsız ifadesi.....	68
Şekil 4.19 Tasvir kurgusu ve mimari kurguda dizgelerin aranışı.....	69
Şekil 4.20 Omurga üzerindeki çift yönlü kapılar ve diğer özel işaretler.....	71
Şekil 4.21 Omurga üzerindeki imgeler dizgesinin yorumu.....	72

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 4-1 Yüzeylerdeki işaretler ve kalıcı olma durumuna göre dereceleri 64



ÖNSÖZ

Bu araştırmanın ortaya çıkışı, Topkapı Sarayı haremının çok katmanlı yapısı ve içinde çalışma zorlukları, Osmanlı kültür üretimleri arasında karşılaştırmalı bir çalışma yolu izlenmesinin ardından tasvir ortamındaki bilgilenme ve bu konudaki görsel malzemelere ulaşma dönemi nedeniyle 1996 senesinden bu yana devam eden uzun soluklu ve müthiş bir keyifli bir tez süreci gerçekleşti. Bu dönem içindeki her aşama çalışmanın yönlenmesine hem fikirleri ve önerileri hem de dostlukları ile katkısı olan sayısız insan tanımamı sağlamıştır. Öncelikle ailem bu süreç içinde her zaman arkamda varlıklarını hissettirerek bana destek oldular.

Üniversite lisans üstü eğitimim sırasında akademik kimliğini tanıyıp saygı duyduğum tez danışmanım Zekiye ABAL'I'ya; tüm süreç boyunca bitmez tükenmez sabrı, inancı ve desteği sayesinde bu araştırmayı tamamlamamı sağladığı ve yaşam boyu süreceğine inandığım dostluğunu hiçbir zaman benden esirgemediği için sözlerle anlatılması mümkün olmayan teşekkürümü burada belirtmek isterim.

Bu derece sancılı bir üretim döneminde en çok ihtiyaç hissedilen sıcak sohbetlerini esirgemeyen, maddi manevi destek vermekten bir an bile şüphe duymadan sınırsızca dostluklarını açan, hayatımdaki her dönemde yanımda görmekten büyük bir mutluluk hissettiğim Aslı KIYAK İNGİN, Çelik İNGİN, Pelin TAN, Tangör TAN ve Funda KERESTECİOĞLU'na, yazım sırasında desteklerinden ötürü sevgili dostlarım Evrim AKCAN, Tuba DÜNDAR, Devrim Yılmaz AKSİN, Ayşen CİRAVOĞLU ve Yaşar ÇABUKLU'ya sonsuz teşekkürler...

Tez süresince verdikleri okuma önerileri, görüş ve desteklerinden dolayı, Günkut AKIN, Gülru NECİPOĞLU, Carel BERTRAM, Sinem ERYILMAZ, Jeff SPURR, tez denetlemeleri sırasında yönlendirici önerileri ve desteklerinden dolayı Atilla YÜCEL, Ayfer AYTUĞ ve Ömir BARKUL'a; kurumsal imkanlarını bu tez çalışmasına açmış olmalarından dolayı, Library of Texas A&M University, Fine Arts Library of the Harvard Collage Library, T.C. Kültür Bakanlığı Müzeler Müdürlüğü ve Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü yetkililerine; haremdeki alan çalışmam sırasında sonsuz güven ve desteklerinden dolayı Canan CİMİLLİ, Menderes YAVUZ, Canan PİPUN, Menduh CELEP, Banu TOPALOĞLU, Günay CİVELEK, Önder KARAEŞ ve soğuk havalardaki sıcak çaylarının tadını unutmak mümkün olmayan Kali YAVUZ'a teşekkür ederim.

Burada adı geçmeyen, ancak tüm süre boyunca hayatımın bir yerinde bulunmuş tüm rengarek insanlara, dostlara ve herkese teşekkürler...

ÖZET

Osmanlı Hanedan ailesinin dört yüzyıllık konutu Topkapı Sarayı Haremi, Osmanlı hükümlanlık yapısını kavramak için önemli örneklerden biridir. Ancak yapılanma süreci, kullanıcı ve oluşumundaki kullanıcı tercihleri konusunda kesin bilgilere ulaşıl原因aması harem hakkındaki araştırmalar için olumsuzluklar yaratmaktadır. Bu çalışma harem farklı bir bakış ile üç temel adım üzerinden giderek yeniden okumayı amaçlamaktadır.

İlk adımda "mimarlık görsel bir iletişim aracıdır" temelinden yola çıkılır. Osmanlı yaşadığı konutu temel yaşam gerekleri için kullanırken, aynı zamanda Osmanlı hükümlanlığının sergilenişine hizmet verecek bir iletişim aracı olarak da kullanmıştır. Hükümlanlığın temel kavramlarından 'meşruiyet' ve onun imgesel gereklilikleri üzerine inceleme Osmanlı imgesel iktidar programı ile bu yapı içindeki mimari programın, saray içi ve dışında farklı işaretler kullanan çok katmanlı yapısını göstermektedir. Bu nedenle ikinci adımda saray içi iletişim kuran 'harem'in okunmasında araç olarak yine saray içindeki bir başka görsel iletişim ortamı 'tasvirler' kullanılmıştır. Burada 'Osmanlı'ya kendi içinden kendi yorumu ile bakmak' hedeflenmiştir. Tasvir ortamındaki incelemede iki ortam arasındaki benzerlikler nedeniyle belirgin bir örnek seçilmiş ve Arifi'nin Süleymanname'si üzerinde çalışılmıştır. Mimari ortama dönüldüğünde tasvir kurgusu temel yaklaşımı oluşturmaktadır: İletişimde anlatım kalıplarının kullanımı, asıl mesajın kalıplar içindeki fark ile aktarımı, mekan ifadesinde kişileşim ilişkisi ve bu ifadenin zamansal boyutu. Böylelikle, mimari ortam yeni kavramlarla tekrar kurulmuş ve Topkapı Sarayı harem farklı okumalarla iletişim kurma imkanı sağlayan yüzeyler ve işaretler haline dönüşmüştür.

Osmanlı hanedan ailesi tarafından üretilen-kullanılan-denetlenen iki görsel iletişim ortamı üzerindeki karşılaştırmalı inceleme, Osmanlı hükümlanlığının sergilenişi için ortak bir iletişim dili kullanıldığı savından hareket ederek; Topkapı Sarayı harem modern bir bakış altında çözümlemek yerine, onu kendi içinden ve kendi yorumuyla yeniden okumayı sağlamıştır.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, harem, imgesel iktidar programı, tasvir, Osmanlı, tasarım, mekan, sahne, yüzey, işaret.

ABSTRACT

The Harem of Topkapı Palace, an architectural complex which has been used as a main residence of the Ottoman Dynasty for 400 years, constitutes one of the most important examples to understand the Ottoman Imperial Power. However, the difficulties in finding detailed information about its building process, users, and users' preferences, create serious handicaps for new researchers which focus on the Harem. This research is structured in three steps and attempts to re-read the Harem using a new approach. Considering the fact, this study aims to re-read Harem through a different approach which consists of three steps.

The first step based on the idea that: 'the architecture is a medium for visual communication'. While Ottomans used their settlement for their basic living needs, they also used it as a communication tool to represent the Ottoman imperial power. An examination of "legitimacy" and its requirements show a multi layered structure of visual language in the Ottoman imperial power and its counter-part in architecture. The Ottomans used different forms of visual language amongst themselves in and out of the court. Therefore, the second step examines another medium of visual communication from inside the court, namely 'miniature' paintings. Here the main idea is 'to examine the Ottomans own interpretation of the Court'. At this step, the research focuses on one of the Ottoman Shahnames, "Suleymanname of Arifi", which was used and produced by the Ottoman Court at the same period as the Harem was used.

The third step uses the same patterns discovered in the structure of the miniature paintings : primarily the use of repetitive types of communication; secondly the hiding of the message by conveying it through differentiations in the types; finally the impact of time and the relationship between person and act, on the representation of the place. The architectural medium is re-defined with these concepts and the Harem of Topkapı Palace is transformed into "signs and surfaces" which will facilitate different readings.

This comparative examination of two mediums which were produced, used and controlled by the Ottoman Dynasty has proved to be a reliable method to understand a language through which the Ottoman imperial power was represented. Instead of analyzing Topkapı Palace from a modern point of view, this study attempted the re-reading of the Harem by using the Ottomans own interpretation and rebuild an abstract map of the Harem with the logical patterns that are to be found in the Shahname folios.

Keywords: Topkapı Palace, harem, imperial power of Ottoman, Ottoman miniatures, design in Ottoman Court, space, place, stage, surface, signs.

1. GİRİŞ

“...padişaha mahsus ufak bir şehirden ayrı bir mahalle gibiydi; binaların hepsi sevimliydi, gözlerden gizlenmişti, bölünmüş, tekrar bölünmüştü;...”

(Amicis, 1874)

En temel fonksiyonundan hareket edildiğinde Topkapı Sarayı haremî; dört yüzyıl Osmanlı hanedanını barındıran büyük ölçekli bir konut olarak tanımlanabilir. Haremin nasıl tasarlandığı ve nasıl kullanıldığı tüm netliği ile henüz ortaya konmamıştır. Dolayısıyla bir tasarım ürünü olarak harem ile kullanıcı arasındaki ilişki çözümlenmemiştir. Saray hakkındaki resmi kayıtlar, bina kitabeleri ve restorasyon çalışmaları aracılığıyla kesin bir yapısal tarihlendirme yapılamaması bu konudaki önemli etkenlerden biridir.

Araştırmalar, haremin saray içindeki kavramsal, işlevsel ve mimari yapısı hakkında farklı görüşler aktarmaktadır. Temel tartışma konularından kavramsal yapının açıklanabilmesi, Topkapı Sarayı’nda karşılaşılan ‘harem’in Osmanlı öncesi gelenekle ilişkisinin anlaşılması ile mümkündür. Ancak, geleneğin fiziksel karşılıkları olan Anadolu saray geçmişinden geriye kalan bilgiler oldukça yetersizdir. (Necipoğlu, 1991; Tanyeli, U., 1988) Osmanlı örnekleri ile ilişkisi temel alındığında ise iki farklı görüş vardır. Bir kısım Edirne-İstanbul devamlılığında bir değişimi savunurken, diğer kısım Osmanlı sarayındaki harem kavramının İstanbul ile şekillendiğini ileri sürmektedir.* Fakat Osmanlı İstanbul’unda eski ve yeni saray olarak anılan iki ayrı saray bulunması, her iki görüş için de açmazlar yaratmaktadır.

Topkapı Sarayı’nın çağdaşı şehzade sarayları** -haremin kavramsal geçmişi hakkında yeterli bilgi aktarmasa da- yazılı ve görsel kaynaklara göre harem bölümlerine sahiptir, hatta benzer bir yapı içerir. Dolayısıyla kavramsal oluşum tartışmalarına karşın ‘harem’, İstanbul saraylarının çağdaşı diğer saraylarda da benzer şekilde gözlenmektedir.

* Bu görüşlere örnek olarak, Atasoy (2001, s.44) haremin Edirne başkent olduktan sonra, saray mimarisine uygun olarak kurumsallaştığını, hem mimari hem de idari açıdan İstanbul’da olgunlaştığını ifade eder. Sözen (1998, s.22) ise Fatih’in imparatorluk fikrini dışa yansıtabilecek bir ‘saray düzeni, yasası ve mimarlık ortamı’ yaratması gerektiğini savunarak, İstanbul’un alınması ile Osmanlı saray hareminin kurumsallaştığını öne sürer. Ancak bu kavramın saray içindeki oluşumunun anlaşılması devşirme ve hadım edilme gibi haremin yapısı açısından önemli kavramların gelişimlerinin de anlaşılması ile mümkün olabilir. (Bu konudaki tartışmalar için bkz. Kuran, 1996, s.59; Tanyeli U., 1988, s.191; İnalçık, 1995, s. 21; Emecen, 1995, s. 25-26.)

** Peirce, (1996, s.60-61) şehzade saraylarının sultan saraylarının bir modeli olduğunu belirtir. Süleyman döneminde Manisa’daki şehzade sarayına ait kadro ve maaş kayıtlarını aktarırken “harem ağaları ve hadımlar” dan da bahseder.

Topkapı Sarayı'nın kendi içindeki gelişiminde haremle işlevsel ilişkisi ve bu ilişkinin mimari yapı ile bağı diğer tartışmalı konuyu oluşturmaktadır. İşlevi hakkında en ağır basan yaklaşım, haremın ilk kuruluşunda bir çeşit eğitim kurumu olarak kullanıldığı, daha sonra tüm hanedan ailesinin yaşadığı bugünkü görünümüne kavuştuğu yönündedir.* Bu işlev değişimi ile doğrudan ilişkili mimari yapılanmanın başladığı merkez, Valide avlusu (Şekil 1.1, alan 5) kabul edilmektedir. Ancak şu andaki yapıların birbirleri içine girmiş karakteri, yapılış aşamaları ve asıl hallerinin tespitini güçleştirmektedir.**

İçerdiği bu karmaşıklık ve çözümlenmemişlik, harem üzerine çalışma yapan araştırmacılar için daima bilinmeyen noktalar kalmasına neden olmakta ve yapı bütünü okumayı zorlaştırmaktadır. Bugün, mekansal olarak tüm açıklığı ile varlığını sürdürmeye devam ederken, bu derece kısıtlama içeren bir çalışma alanı oluşturması hem bir karmaşa yaratmakta hem de Topkapı Sarayı haremına olan ilginin daha da yoğunlaşmasına neden olmaktadır.

Osmanlı Hanedan ailesini barındıran bu konutun kurgusu, tarih verilerinden bağımsız ve görsel bir iletişim aracı olması savından hareketle, sadece bugünkü izleyiciye ilettiği mesajlar yardımıyla okunabilir mi?

İşte çalışmanın ortaya çıkışı ve en önemli aktarımını sağlayan tartışma bu noktada oluşmaktadır: **Sorunun yanıtlarının aranışı, tartışılması ve bağlantılı diğer soruların ortaya çıkışı.** Burada öncelikle bu konutun tasarımının ana parçaları olan ürün ve kullanıcı ayrıntılı olarak tanımlanmalıdır. Çünkü çalışma alanını özgün kılan en önemli özellik, kullanıcısı ile ürün arasında gelişen ve dört yüzyıl devam eden karmaşık ilişkidir.

Haremın kavramsal ve mekansal anlamda tanımlandığı alanın sınırları nedir?

Bu ölçekteki konutun kullanıcısı kimdir?

* Kuran (1996, s.59-60) Fatih döneminde bir cariyeler okulu olduğu, Hürrem Sultan (Kanuni dönemi) ile ilk taşınma ve III. Murad ile ailenin tümüyle yerleşmesinden bahseder. Seçkin (1996, s.27) sarayın kuruluş şemasında haremın varlığını kabul eder. Eldem ve Akozan (1998, s.67) yerleşmeyi Kanuni dönemine koyarak, beş ayrı yapılanma dönemi belirlerken; Necipoğlu (1991, s.159-160), cariyeler okulu olarak başlayan ve sonradan hanedan ailesinin tümünü içeren dönüşüm görüşünü kabul eder. Farklı görüşler arasında Eyüboğlu (1979, 1981, 1986), haremın ilk yapılarının şehzadeler ve onların bakım ve eğitimlerini üstlenen görevliler tarafından kullanıldığını; Çığ ise (1984, s.26-27) saraya küçük bir haremın ilk III. Murad ile yapıldığını belirtir.

** Eldem ve Akozan (1982) ile Davis (1970) gelişimin Valide avlusu (Şekil 1.1, alan 5) merkezli olduğu savını kabul eder. Eyüboğlu (1979, 1981, 1986) net bir alan belirtmez, 'Altın yol üzerindeki yapılar' şeklinde bir ifade kullanır. Farklı yaklaşımla Tanyeli G. (1988), yapıların temelleri üzerine bulguları değerlendirerek Valide avlusunu çekirdek kabul eder. Çığ (1984), bu görüşü reddeder, merkezin cariyeler bölümü olduğunu iddia eder.

Kelime olarak “harem” ikili anlamda kavram ve yer olarak kullanılmaktadır. Yasak, kutsal*, dokunulmaz olan bir kavrama, aynı zamanda bir yere işaret edebilir. İslamiyet’te kadınlara ait özel mekanlar için kullanımı, anlamında ikinci bir cinsiyet içeriği oluşturmuştur. (Peirce, 1996) Topkapı Sarayı’ndaki kullanımı, sarayın yapısındaki mekansal değişime paralel bir farklılık gösterir. İlk kuruluşta, sarayın iç bölümü yani özel alanlarının tümü ‘harem’ (harem-i hümayun) olarak kabul edilirken, hanedan ailesinin tümünün saraya taşınmasıyla sadece ailenin yaşadığı alan olarak kullanılmıştır.** (Sözen, 1998; Peirce, 1996; Necipoğlu, 1991) Ayrıca ‘harem-mabeyn-selamlık’ kullanımında hanedan ailesinin kullanımında olan alanlar parçalara ayrılmakta ve sadece kadınların yaşadığı bölüm ‘harem’ olarak ifade edilmektedir.*** (Davis, 1970)

Haremin kavramsal içeriği hakkındaki bilgiler, bu çalışmada incelenecek alanın fiziksel sınırlarını belirlerken önemli bir veri oluşturmaktadır. Sarayın diğer bölümlerinden tamamen izole edilmiş olması temel alınarak, **Sarayın ikinci, üçüncü ve dördüncü avlularından - korunaklı girişler ile- tamamen ayrılmış olan alan, bu çalışmanın Topkapı Sarayı haremi olarak tanımladığı alanı ifade edecektir.** (Şekil 1.1)

Bu alan içinde gözlenen yapıların büyük çoğunluğu kapı ve inşa kitabelerine göre on yedinci yüzyıl yapısıdır. Yapıların bir bölümünün daha önceki bir yangın sonucu hasar gören ahşap yapılara sadık kalınarak ve kagir olarak yapıldığı belirtilmektedir. Dolayısıyla haremin bugünkü yapılarıyla ilk kuruluş döneminde kabul edilen bir cariyeler okulu görünümünden çok, **tüm hanedan ailesinin yaşamına açık bir yapı** olarak algılanması gereklidir. Bu çerçeveler içerisinde, Topkapı Sarayı hareminin kullanıcısı **Osmanlı hanedan ailesi**’dir. Burada ‘aile’ tanımı altında ifade edilmek istenen, bazı gözlemciler tarafından bir kent nüfusuna eşit olarak tanımlanan**** farklı sosyal statülere sahip bireylerdir.

* Kutsal ve dini içeriği kuvvetli bir kullanım olarak, Mekke-Medine’yi ifade eden ‘Haremeyn-i Şerifeyn’ örnek verilebilir.

** Peirce (1996, s.02-03) bu tanımın doğrudan Sultan ile ilişkili olduğunu ve erkeklerinin yaşadığı alana bu nedenle ‘harem-i hümayun’ dendiğini belirtir. Bugünkü harem alanının inşası ile -kadınların varlığı değil- yine Sultanın varlığı nedeniyle, bu alana ‘harem-i hümayun’ denmiştir. Ancak yine de ‘harem’ kelimesini iki anlamla sınırlandırır: Ailenin özel yaşama ilişkin mekanları ve ailenin kadınları

*** Bobovios (2002), sarayın erkek ve kadın üyelerini içeren alanın tümünü ‘Enderun’ olarak tanımlar.

**** Dönemin tarihçilerine göre haremin nüfus bilgileri için bkz. Necipoğlu, 1991, s. 159-183; saray içi kayıtlardan harc-ı hassa defterlerindeki bilgilere göre haremin nüfus bilgileri için bkz. Peirce, 1996, s. 164.

En üst tabakada iktidarın merkez figürü olan 'Sultan'* bulunur. Diğer bireyler; Sultan ile akrabalık ilişkisi bulunanlar (sultanın annesi, kardeşleri, eşleri ve çocukları), yüksek statü sahibi görevliler (ağalar, musahipler, kalfalar, ustalar vb.) ve en alt statüdeki hizmetliler (cariyeler ve acemi ağalar) olmak üzere üç ana grupta sınıflandırılabilir. (Peirce, 1996; Uzunçarşılı, 1945)

Bu bireylerin ortak noktası müzik, fen bilimleri, mimarlık ve sanat gibi birçok değişik alanda yetiştirilmelerini sağlayan, aynı ideolojiyi aktaran ortak bir eğitim almalarıdır.** Kullanıcının doğru tanımlanması için bu önemli bir özelliktir. Çünkü haremın kullanıcısı, bu eğitim doğrultusunda haremın üretimine de katılmaktadır. Bu nedenle, bir darüssaade ağasının duvar yazı kuşağında imzasını görmek ya da çini panolardan birinin sarayın baş nakkaşına atfedilmesi şaşırtıcı olmamalıdır.*** (Mahir, 1986, s. 126-127)

Her bireyin –Sultan dahil olmak üzere- doğrudan statüyü belirleyen bir görevi ve ona bağlı olarak da bir maaşı vardır. Dolayısıyla harem içindeki sistem, ev içi ilişkilerden daha ileri olmalıdır. Bu sistem hiyerarşik yapıyı, ardından da denetleme mekanizmasını gerekli kılar. Öyleyse kullanıcı ve tasarlayıcı olan bu irade, aynı şekilde haremı denetliyor olmalıdır. Haremın dört yüz yılı aşkın bir süre aynı sınırlar içerisinde yaşayabilmesi ve hanedanın yapısındaki değişimleri kendi yapısına aktarmayı başarabilmesi, mimari yapının da benzer bir denetim altında olması düşüncesini kuvvetlendirmektedir.****

* Sultan kelimesi, otorite ya da hakimiyet anlamına gelen Arapça bir kökten gelir. İktidar sahibi olarak kullanılmaktadır. Osmanlı öncesi Selçuklu hükümdarlarında, I. Mesud ile 'sultan' unvanının kullanılmaya başlandığı belirtilir. (Koca, 1994, s.150-151) İslam'da resmi bir unvan olarak da kullanılmıştır. Daha sonra Osmanlı kadın ve erkek hanedan üyeleri için ortak kullanımı ile karşılaşmıştır. (Peirce 1996, s. 21) Uzunçarşılı (1945) 'sultan' kelimesinin Osmanlı hanedanının diğer üyeleri için de kullanıldığını, ancak 'hünkâr' kelimesinin "hükümdardan başka hiç bir kimseye verilmeyen tek unvan" olduğunu aktarır. (Uzunçarşılı, 1945, s.230-234) Bu tezde, Sultan hanedanının başı ve tahtın sahibi olan 'hükümrânlığın merkez figürü' için kullanılacaktır.

** Yerasimos ve Berthier bir çeviri yayına hazırladıkları giriş yazısında bu bireyleri, Osmanlı seçkinlerinin en üst tabakası olarak nitelerken, İslam ve Türk dili yanında teşrifat ve disiplin kurallarını içeren fiili eğitim aldıklarını belirtir. Bu sistemi, mutlak monarşinin 'liyakat egemenliği' yaratmak için bireyleri ailevi etnik kökenlerden koparma isteğinin en uç noktası olarak tanımlar. (Bobovios, 2002, s.17) Ayrıca birçok araştırma cariyelerin de kalfalar tarafından saray terbiyesi, okuma-yazma ve dini eğitim aldığını belirtir. (Davis, 1970, s.206; Atasoy, 2001, s.30; Uzunçarşılı, 1945, s.147)

*** Acemi oğlanlık döneminde mimar Davut Ağa'nın neccarlık ve sedefkarlık; Mehmet Ağa'nın ise mimarlıkla beraber musiki ve sedefkarhanede hendese öğrenmesi; derslerin arasında hüsnühat, tezhip, musiki gibi alanların bulunması örnek verilebilir. (Terzioğlu, s. 51-53)

**** Peirce (1996) cinslerin birbirlerinden ayrılmasının, benzer bir hiyerarşi gerektirdiğini belirtirken; 'cinsellik' gibi hanedan ailesini doğrudan etkileyecek bir konunun Sultan için bile bir zevk olamayacağını söyler. Bu nedenle Sultan'ın da her birey gibi haremın mekanizmaları tarafından denetlendiğini vurgular.

Tüm bu özellikler basit anlamda kullanıcı ya da tasarlayıcı tek bir bireyin değil, hiyerarşik bir yapıya sahip olan -tasarlayıcı, kullanıcı ve denetleyici- kolektif bir iradenin varlığını işaret etmektedir. İşte Topkapı Sarayı haremının kavranmasını güç kılan, ancak bir o kadar da özgünleştiren özelliği kullanıcısının bu kolektif yapısıdır. Şimdi 'harem' ile ilgili tanımlamayı tekrar gözden geçirmek ve yenilemek gereklidir. **Harem; belli bir ideolojik eğitim almış, hiyerarşik bir yapısı olan, tasarlayıcı-kullanıcı-denetleyici kolektif bir irade olan Osmanlı Hanedan ailesi'nin temel yaşam alanıdır.** Bu noktada, çalışmanın ana sorusu ortaya çıkmaktadır:

Osmanlı hanedan ailesinin en temel yaşam alanında, hükümlanlık görüşünün izleri gözlenebilir mi?

Saray haremının yaşamını sürdürdüğü dönemlerdeki batılı gözlemcilerin ifadelerine bakılınca bazı belirgin saptamalar yapılabilir. (Reyhanlı, 1983; Arslan, 1992; Sözeri 1995) Sadece savaş meydanlarındaki ilişkiden tanıdıkları 'ilgi, merak ve korku' ile şekillenen on altıncı yüzyıl Osmanlı görüntüsü, on yedinci yüzyılda ilk Osmanlı elçilerinin Fransa'ya gidişi ile "intikam, şiddet ve entrika" ekseninde yeni tanımlar içerirken, on sekizinci yüzyılda 'güç ve korkunun zayıflaması' ile bir değişim geçirmiştir. Bu nedenle gözlemlerin Osmanlı-Batı iletişimiyle bağı inceleme sırasında dikkate alınmalıdır.*

Batılı gözlemciler bir yandan saray yapısını önemli bir doğulu örnek olan Elhamra sarayı ile karşılaştırarak "Sultan'a yakışır" bulmazken, diğer yandan sarayın karmaşık yapısını doğulu özelliklerine bağlayarak açıklamayı tercih ederler.** Özellikle hareme girişin yasak olması, gözlem yapmadan önce dinledikleri hikayeler, gözlem süresindeki kısıtlılık ifadeleri etkiler ve Osmanlı hükümlanlık izlerinin Topkapı Sarayı'nda aktarılmadığı izlenimini verir.***

Sarayın çağdaşlarından oluşan batılı gözlemcilerden farklı olarak, bugünkü modern gözlemci haremdeki en küçük birime kadar ulaşmaktadır. Ancak bu birimler içerisindeki eşyalar, kişiler

* Bon 1604-1607 tarihlerinde "Sultan ile padişahın zevce ve cariyelerinin ikamet ettiği harem dairesi, büyük bir kadın manastırına benzer..." derken, De Fontmagne 1856'da haremden "...bostancı başının korkunç hapisanesi" olarak bahseder. 1874'de ise Amicis şöyle der: "Hakikaten bütün Avrupa'da adı kafada bundan daha tuhaf karışıklık, güzel veya korkunç tasvirler karışıklığı uyandıran başka bir yer yoktur." (Amicis, 1981)

** Thévenot 1664'de sarayın denizden gelirken ilk görünen yer olduğunu ve "...buranın mimarisinde yüce olan bir şey yoktur ve bu kadar güçlü bir hükümdarın sahip olması gerektiği bir saraya nazaran çok basit kaçmaktadır." derken; (Montran, 1991, s.36) Gautier "Gerçekten çok havadar ve sade bir şekilde süslü olan köşklerin bulunduğu yerde Elhamra sarayları hayal edilir" ifadesini kullanır. (Arslan, 1992, s.28)

*** Bu ifadeler için, La Motraye'den "birbirine eklenmiş barınaklar bütünü", Gautier'den "önceden tasarlanmış bir plandan yoksun" örneklenebilir. (Arslan, 1992, s.76)

gibi yaşama ait önemli parçalar eksiktir. Sonuç olarak batılı gözlemci gibi, o da içerideki yaşamı tam olarak bilmemektedir ve çeşitli önyargılara sahiptir.* Haremin tümünün özgün biçimleri ile gözlenememesi**, geçmiş restorasyon çalışmaları hakkındaki eleştiriler***, modern gözlemcinin önüne bir perde daha indirmektedir. Ancak harem içindeki en küçük birime kadar giriş imkanı, modern gözlemciye salt mekansal okuma yapma imkanı sağlamaktadır. Buradan hareketle, hükümrânlığın sergilenişine ait ipuçlarına doğrudan ulaşılamasa da, kullanıcının iç hiyerarşik ilişkilerinin harem mekansal yapısına aktarıldığı gözlenmektedir.

Özetle sarayla ilgili çağdaş batılı gözlemlere ve modern dönem ifadelerine bakıldığında, hükümrânlık sergilenişinin değerlendirilişinde ortak bir yaklaşım vardır: gerek saray, gerekse harem olması gerektiği şekilde ifade edilmediği ve diğer Osmanlı anıtsal yapıları ya da doğulu örneklerle karşılaştırıldığında hükümrânlık ifadesi açısından zayıf kaldığı. Çünkü her iki grupta da, gözlemci betimlediği alanın arka fonuna -görmeyi beklediği- kendi hükümrânlık görüşünü yerleştirir ve değerlendirmesini bu doğrultuda yapar.

Ancak Osmanlı tarihçilerine ve betimlemelerine bakıldığında, batılı ve modern gözlemci ile aynı fikirde olmadıkları açıktır. Osmanlı gözlemci, 'karmaşık, güzel ve düzenli bir şeye sahip olmayan' gibi tanımlar yerine 'cennet bahçelerine eşdeğer oluş, hünkara yakışır özellikler' gibi övgü dolu ifadeler kullanmaktadır.****

* Atasoy (2001) Uzunçarşılı'dan 'Harem-i Hümayun dahili teşkilatı itibariyle iyi değildir; müzeyyen salonlarla muhteşem odaların...' alıntısını vererek, haremi karmaşık bir mimari olarak nitelendirir. Montran (1991) ise haremi 'çeşitli dönemlerde yapılmış dağınık tarzda odalar' olarak ifade eder.

** Örnek olarak, şu anda odalarda mevcut olmayan ya da gerçek kullanımda hangi odaya ait olduğu bilinmeyen eşyalar verilebilir. Duvarlardaki çini kaplamalar üzerine kışın çekilen yün perdeler ya da kapı geçitleri üzerine asılan perdeler, yastıklar, döşekler, siniler, aydınlatma gereçleri bunlar arasında sayılabilir. Bu eşyaların bazıları son dönemi içeren bazı fotoğraflarda gözlenmektedir. (Eyüboğlu, 1986, s.56-61)

*** Harem içindeki restorasyon çalışmaları için bkz. Topkapı Sarayı Müzesi yıllık faaliyet raporları ve bu çalışmalar ile ilgili bazı eleştiriler için bkz. Eldem ve Akozan, 1982, s.96-102. Hatta bu konuya ilişkin Davis (1970), bilgi eksiklikleri ve eksik restorasyon çalışmaları nedeniyle, harem hakkında bugün yazılacak bir bilginin yarın doğru olamayabileceğini özellikle vurgular.

**** Evliya Çelebi '...padişaha ait yetmiş özel bölüm ekletmiştir. Yirmi bin servi, çınar, salkımsöğüt, çam ve şimşirin dikildiği yuvarlak İrem bahçesi gibi bir bahçede ayrıca her biri bir kuşhaneye ve çiçek bahçesine dönmüş binlerce meyve ağacı vardır ki bugün ancak Cennet bahçesi ile kıyaslanabilir...' (Freely, 2003, s. 53); Tayyarzade Ata bey, sarayı iç açıcı ve yüreğe ferahlık veren anlamında 'kasr-ı dilkuşa' (Eldem ve Akozan, 1982, s.59); Hoca Saadettin Efendi '...Osmanlı Sultanlarının oturdukları yer olan bu eşsiz sarayı İrem Bağı gibi bir bahçe haline koydu. Havuzların çokluğu, sanatlı kasır ve evleri, sevimli köşkleri, havası ve suyunun letafeti ve her yanının temizliği kalemle anlatılamaz...' ifadelerini kullanır. (Çığ 1984, s. 20)

Dolayısıyla hareket noktasını oluşturan sorunun yanıtı batılı ve modern gözlemci için olumsuz iken, Osmanlı için olumlu bir özellik taşımaktadır. Öyleyse Osmanlı'nın görebildiği ancak diğer gözlemciler tarafından algılanamayan nedir? Bu konuda Necipoğlu (1991), modern gözlemcinin Topkapı Sarayı'nı betimlerken Osmanlı anlayışının dışından baktığı için eksik tanımlamalar yaptığını belirtir. Çalışmanın yaklaşımı da benzer yöndedir. Topkapı Sarayı harem, hanedanın yaşam alanıdır ve burada kendini nasıl ifade ettiğini kavramak, ancak içeriden bakmakla mümkün olabilir. Bu temelden hareket edildiğinde, Topkapı Sarayı haremının bir görsel iletişim ortamı olarak okunabilmesi için Osmanlı gözlemcinin yanıtı üzerinden gidilmelidir: **'Osmanlı, kendi yaşam alanında kendini ifade etmiş olmalıdır.'**

Babadan oğluna aktarılan hükümlerlik sistemlerinde, soy ilişkisine rağmen başa geçen her yeni hükümdarın meşruiyetini ilan etmesi, koruması ve sürekli gündemde tutması gereklidir. Osmanlı hanedan ailesi içindeki çatışmalar göz önüne alınırsa, bu durum bizzat kendi içinde sağlanmalıdır. Başka bir deyişle meşruiyet hanedan ailesinin en temel yaşama alanı olan haremde vurgulanıyor ve hatırlatılıyor olmalıdır. Ancak meşruiyetin bu gereklilikleri fiziksel baskı yoluyla ciddi bir şekilde uygulanıyorken, harem mekanları gibi imgesel bir ortamda uygulama gereğinin daha etkin bir nedeni olmalıdır.

Çalışmanın ikinci bölümünde bu tartışma üzerinde durulacak ve Osmanlı'nın neden kendini kendine ifade etmeye gerek duyduğu, bu ifade şeklinde imgesel iktidar programının önemi ve imgesel ifadenin sarayın içinde ve dışında farklı programlar içermesi incelenecektir. Burada Osmanlı hanedanı açısından, iç ve dış tanımlarının nasıl algılandığını ve sınırların nerede olduğunu doğru kavramak önemlidir. Mimari ifadenin imgesel bir iktidar programını aktarmasından yola çıkarak; yine imgelerle iletişim kuran **'tasvirler'*** ile arasındaki ortak noktalar araştırılacak, haremın yeniden okunmasında tasvirlerin nasıl bir araç olacakları incelenecektir.**

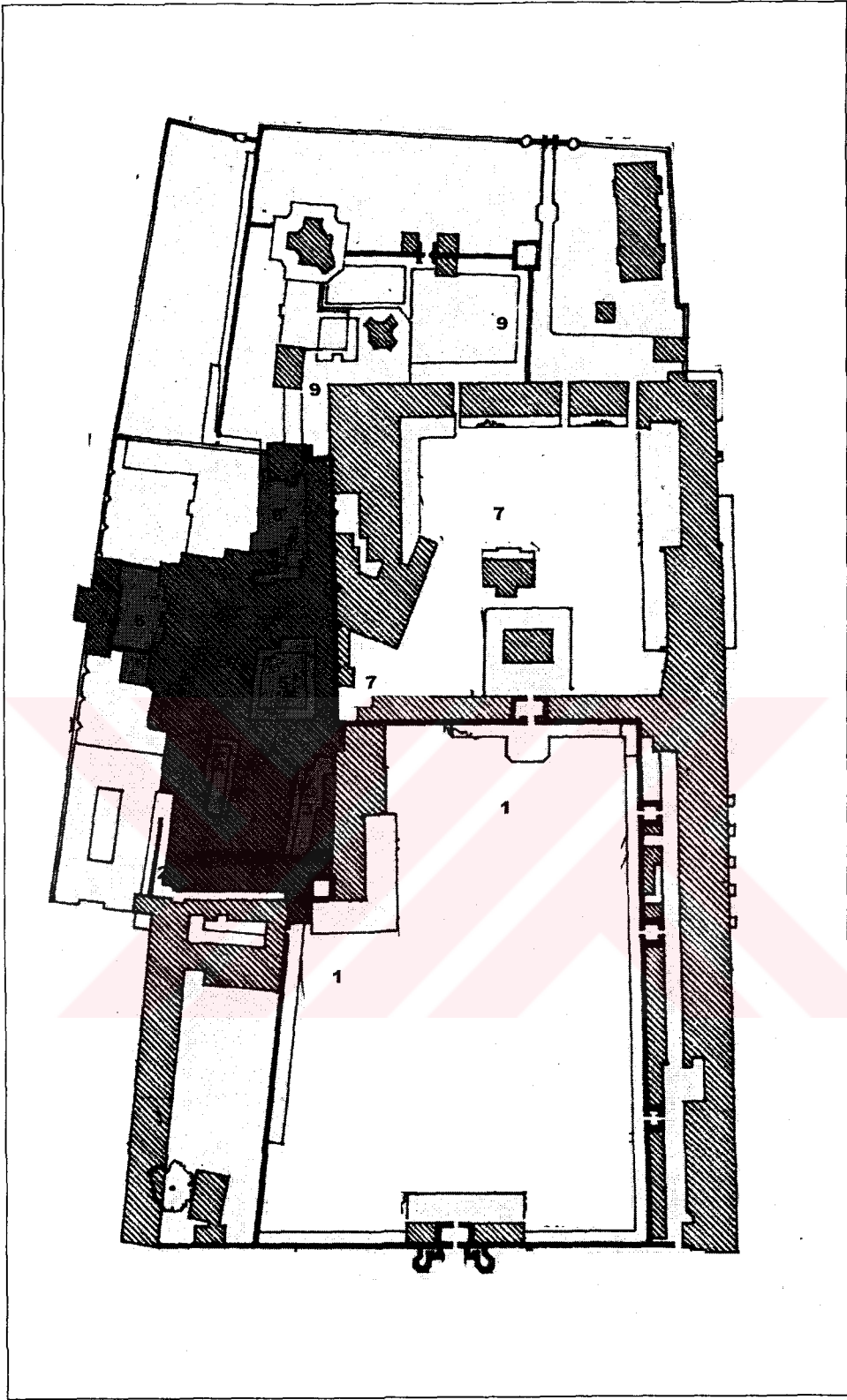
* Sanat tarihi çalışmalarında genellikle 'minyatür' tanımı kullanılır. Ancak kendi döneminde 'minyatür' yerine "tasvir" veya "suret" kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bağcı (2000), konuyu şöyle örnekler: "...bazen bu resimlerin üzerinde kısa bir başlık oluyor. Örneğin, Gazal Han'ın yaptığı şudur, tasviri budur deniyor. Bu ifadenin ardından başka bir sanatçının yaptığı resim yer alıyor." Bir başka örnekte, "Selimname" adlı el yazmasının ön hazırlık metni içindeki notların birisinde şöyle demektedir: "mahalli tasvir bir satır sonra..." (Çağman, 1973, s.412-417) Bu tezde betimlemelerin yapıldığı sırada kullanılan ismi yani "tasvir" kullanılacaktır.

** Şahnamelerin harem ile benzer sarayda üretildiği, hatta saray tarafından denetlendiği bilinmektedir. Bu iki ortamın en önemli ortak noktasıdır. Çağman (1973) Selimname üzerine yaptığı çalışmada, şahnamenin yazılan kısımlarının bir bölümünün dönemin veziriazamı olan Sokullu Mehmet Paşa tarafından incelendiğini, daha sonra bir nakkaş ve katip görevlendirildiğini, ardından da nakkaş tarafından örnek bir tasvir hazırlandığını belirtir. Bu sürecin devamında veziriazam örnekleri inceler, tekrar bir kısmı Şeyhülislam ve diğer bazı önemli insanlar tarafından da incelenir. Kabul görünce yüce meclise çıkar, veziriazamın izniyle temize çekilmesine başlanır.

Osmanlı tasvir geleneğinin diğer doğulu geleneklerle ilişkisi ve yüzyıllarca birçok doğulu hükümlanlık tarafından meşruiyetin ifadesinde kullanılan hanedanlığın resimli tarihleri ‘şahnameler’ üçüncü bölümün konularını oluşturmaktadır. Osmanlı şahnameleri içinden -el yazmasının kendi iç bütünlüğünün kurguya etkisi göz önüne alınarak- tek bir el yazmasının seçimi, bu seçimin haremın oluşumu ve kullanıcı-ürün yapısı ile ilişkisinin nasıl etkili olduğu ve sayfa ölçğinde tasvir kurgusunun incelenmesi yine bu bölümün konuları arasındadır.

Sonuç olarak ikinci ve üçüncü bölümlerde elde edilen bilgiler yardımıyla; Osmanlı hanedan ailesi tarafından kullanılan-tasarlanan-denetlenen iki görsel ifade ortamını kullanarak, Osmanlı hükümlanlığının sergilenişini incelemeyi amaçlayan bu çalışma, dördüncü bölüm içinde **Osmanlı betimlemelerindeki mantığı kavrayarak haremdeki mimari ortamı yeniden kurmak** için bir yol geliştirilmeye çalışılacaktır. Bu sayede, **Topkapı Sarayı haremının farklı okumalarla iletişim kurma imkanı sağlayan yüzeyler ve işaretler haline dönüştürülebilmesi** amaçlanmaktadır.





Şekil 1.1 Topkapı Sarayı ve haremın sınırları* (Eldem ve Akozan, 1982, L. 4)

* 1. Sarayın ikinci (tören) avlusu, 2. Büyük biniş, 3. Şadırvanlı taşlık, 4. Cariyeler avlusu, 5. Valide avlusu, 6. III.Osman Taşlığı, 7. Sarayın üçüncü (Enderun) avlusu, 8. İkballer avlusu, 9. Sarayın dördüncü (köşkler) avlusu

2. TOPKAPI SARAYI HAREMİ İÇİN YENİ BİR OKUMA ARACI OLUŞTURULMASI

2.1 İktidarın Meşruiyeti ve İmgesel Gereklilikleri

“Önceden, inşaat sanatı özellikle iktidarı, tanrısallığı, gücü gösterme ihtiyacını karşılıyordu. Saray ve kilise büyük yapıları, müstahkem mevkileri de bunlara eklemek gerekir; güç gösterisi yapılıyor, hükümler gösteriliyor, Tanrı gösteriliyordu ...”

(Foucault, 2003b, s.88)

Hükümlerliği simgeleyen kral, sultan gibi merkez bir özneye sahip yapılarda iktidar maddi olarak bu merkez öznenin kimliğinde varolmaktadır ve inanç bağlarıyla doğrudan ilintilenen bu kimliğe güven temel ilkeyi oluşturur. Hükümler olan özne adaletin, yasanın ve iktidarın kaynağıdır. Varolan bu yapının meşruiyetinin sağlanması için çeşitli mekanizmalar vardır ve bu mekanizmalar sayesinde iktidarın devamlılığı sağlanır. Yukarıdaki **'göstermek ya da gösterilmek'** eylemi iktidar aktarımında imgesel ifadenin gerekliliğini özellikle vurgular.

Osmanlı hanedan ailesi içinde hükümlerlik soy ilişkisiyle geçmektedir. Ancak bu unvana sahip olma öncesi ve sonrası uygulanması gerekli kalıplaşmış kurallar mevcuttur ve bu kurallar katı bir şekilde yerine getirilmelidir. Buradaki herhangi bir aksama, hükümdar olma yetisine sahip öznenin meşruiyetine gölge düşürecek, hatta onun bu yetiyi kaybetmesine neden olacaktır. Yeni aday yine Osmanlı hanedan ailesi içerisinde bulunacaktır. Üstelik Topkapı Sarayı'nın geç dönemlerinde saray içi hükümlerlik paylaşımındaki değişken yapı bu riski daha da kuvvetlendirmiştir. Bu nedenle, özellikle hanedan ailesinin ortak yaşam alanı olan haremden, hükümlerlik yetisine sahip olan irade meşruiyetini önce ilan etmeli, ardından da korumalı ve hatırlatmalıdır.

Burada "ilan etmek-korumak-hatırlatmak" olarak ifade edilen meşruiyet gereklerini fiziksel zorlama ile sağlamak, bu tür bir iktidar yönetiminde ilk akla gelen yol gibi görünmektedir. Hatta eski batılı metinlerdeki, "...bostancı başının korkunç hapishanesi" gibi ifadeler bu mekanizmanın varlığını özellikle vurgular. (Amicis, 1981) Foucault (2003b), bir iktidarın tek işlevinin bastırmak gibi 'negatif etkiler' üretmek olamayacağını, yapısını 'pozitif etkiler' üreten bir hale getirdiği takdirde hayatta kalmayı başarabileceğini ve böyle bir iktidarı 'sansür, baskı' gibi kavramlarla açıklamanın yetersiz kalacağını öne sürer. (Foucault, 2003b, s.40-60) Öyleyse fiziksel baskı dışında, Osmanlı hükümlerliğinin imgesel anlamda nasıl **'gösterildiği'**

ya da kendini nasıl '**gösterdiği**' de önem kazanmaktadır.

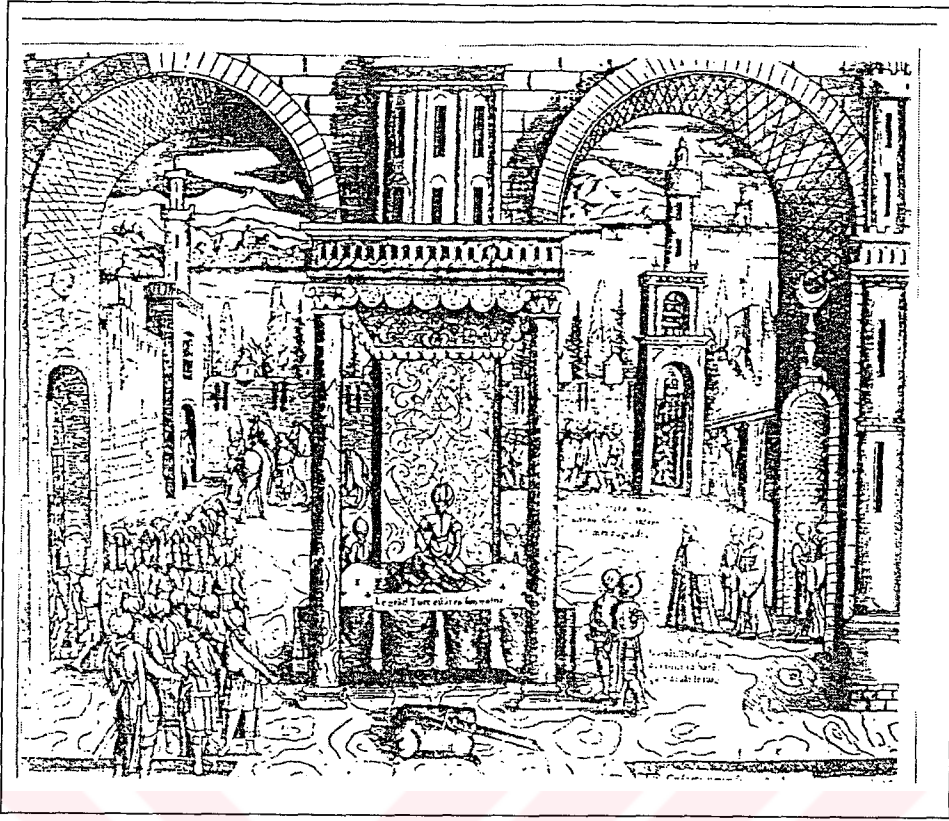
Topkapı Sarayı haremî ile çağdaş bazı batılı görsel betimlemelerde, gerçek fiziksel yapı ile ilgisi olmayan ve saray içindeki mekanlar olduğu belirtilen sahneler içinde Osmanlı Sultanı'nın betimlenir. Bu örneklerde gözlemci, mekanda çok kısa bir süre, yani Osmanlı Sultanı'nın huzuruna kabul edildiği süre ya da katıldığı tören boyunca gözlem yapabilmektedir. Bu tür törenlerin daha zengin görünmesi için yeniçerilere ulufe dağıtılması gibi özel günlere rastlatılması, betimlemeler değerlendirilirken unutulmamalıdır.* (Sözen, 1998, s.95) Ancak burada incelenecek olan, gözlem öncesi ve sonrasına ilişkin etmenlerden çok gözlemin betimlemeye aktarımı ya da hükümlanlığın gösterilmesi için kullanılan biçim tercihleridir.

Bazı yazılı betimlemelerden örneklerde, birinci avlunun adabına dair De Loir (1640-1641) "...kavga etmeseler bile, yüksek sesle konuşurlarsa veya gerek olmadığı halde dört nala at koştururlarsa, **padişahın evinin hakkettiği sessizlik ve saygıyı** egemen kılmakla görevli adamlar..." derken (Montran, 1991, s. 36), ikinci avlu hakkında Amicis (1981, s.347) "Burada insan **iki ummanın ve iki cihanın Efendisinin mukaddes nefesini** daha kuvvetle hissetmeye başlıyordu..." diyerek içeri girenin bu etki ile duraksayacağını ifade ederken ya da "İkinci avludaki her şeyden Ulu hünkarın yakında olduğu belli olurmuş..." bilgisini aktarırken hissettiklerini, görsel betimleme yapan gözlemci de seyircisine aktarmak istemektedir.

Fakat gözlemci gerçek biçimleri kullanarak izlenimlerini kağıda aktarırsa, o anda hissettiklerini tam olarak ifade edememektedir. Batılı seyirci, Osmanlı hükümlanlığı hakkında gözlemcinin yaşadıklarını tam olarak algılamalı, onun gibi hissetmelidir. Burada Osmanlı'nın kendisinin kullandığı imgesel iktidar programını kullanmak yeterli olmamaktadır. Bu nedenle seyircisinin tanıdığı biçimleri kullanarak ya da gördüğü biçimleri biraz olsun bu biçimlere oransal açıdan yaklaştırmaya çalışarak, az da olsa fiziksel olarak gözlemlediği mekanın duysal yapısı hakkında bir bilgi aktarmayı başarabilir.

Şekil 2.1'deki betimlemede, yukarıda açıklanan her iki yol kullanılmıştır. Biçimlerin sarayın fiziki yapısı ile doğrudan bir ilişkisi yoktur. Öte yandan ikili kemer geçişi ile sarayın kamusal ve özel alanının ayrımı vurgulanmış, hatta üçüncü ve en geri planda gözlenen coğrafya ile Sultan'ın sahip olduğu topraklar anlatılmıştır. Bu özellikler betimlenirken, sarayın mevcut fiziki durumu yapı-insan oranları farklılaştırılarak aktarılmıştır.

* Gözlemleri etkileyen öğeler burada ayrıntılı açıklanmayacaktır. Gözlem için sınırlı zaman, önceki ön yargılar, izleyemediği sahnelerin etkisi başka araştırmalarda incelenmiştir. (Arslan, 1992; Reyhanlı, 1983; Sözeri, 1995)



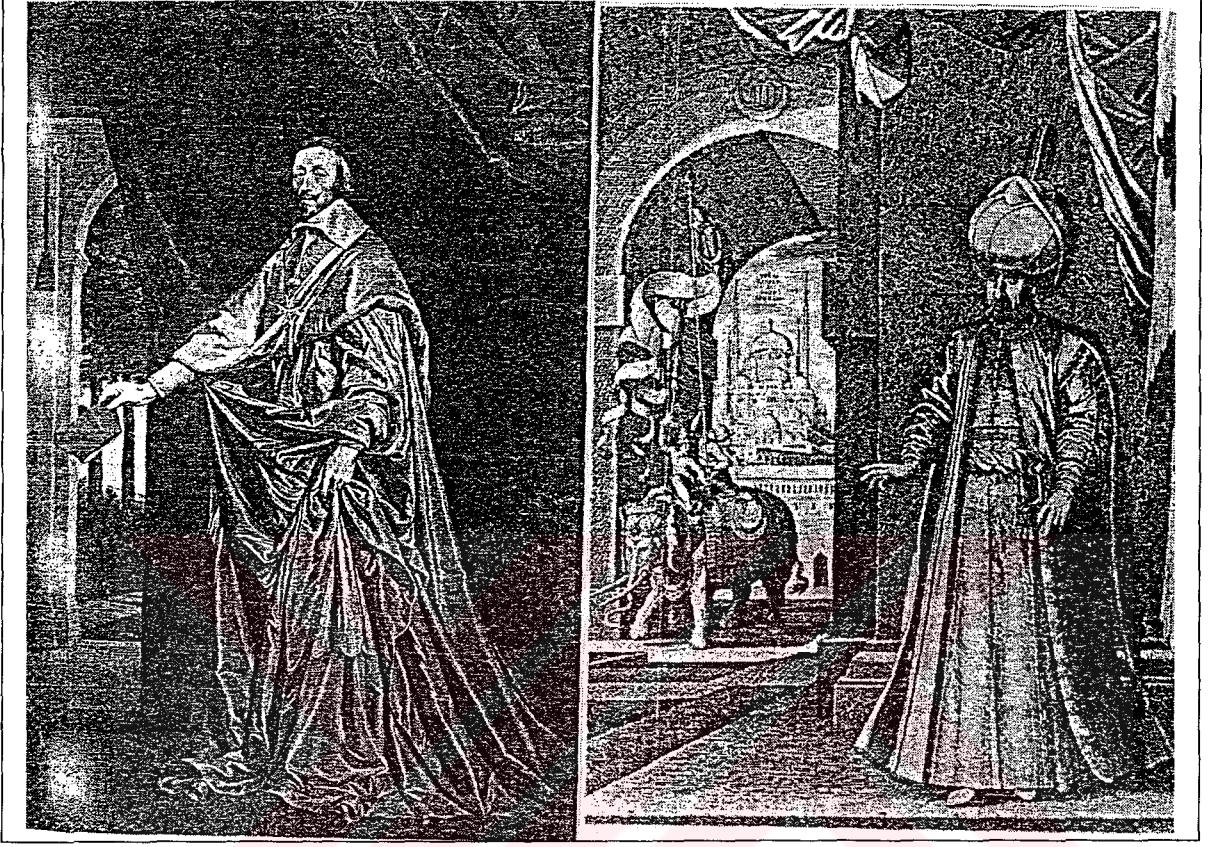
Şekil 2.1 Tahtta Sultan, arkada üçüncü avlu. Chalkokondylas, L'histoire de la décadence de l'Empire Grec. (Necipoğlu, 1991, fig.66a)

Biraz daha soyut bir ortama yani belirgin bir fiziksel mekanı karşılamayan Sultan Süleyman ve Kardinal Richelieu'nun betimlendikleri örneklere yönelirsek, gözlemcinin yapmak istediği vurguya bağlı olarak Sultan'ı içine yerleştirdiği fonun nasıl tamamen dekor haline geldiğini izlemek mümkündür. (Şekil 2.2) Her iki betimlemede seyircinin tanıdık olduğu hükümlanlık görüşünü aktaran arka fon içinde bir kemer ve kemer aracılığıyla birbirinden ayrı alanlar olarak tanımlanan iki mekan betimlenmiştir. Dolayısıyla aynı denecek kadar birbirine benzer biçimlerle oluşturulan bu sahneler içinde betimlenen özne, iktidar sahibi unvanını resmen kazanmış olmaktadır.

Kardinalin kemerin önüne uzanarak tuttuğu 'kilisenin bağımsız ve hükümlan otoritesi'ne işaret eden şapka (Leppert, 2002) ile Süleyman'ın Kardinal'inkine benzer bir el işareti ile seyirciyi yönlendirdiği caminin* aynı kemerin önünde değil de kemerle ayrılan alanın içerisinde bulunması ilgi çekici bir başka ayrıntıdır. Sonuç olarak, her iki resimde de gözlemciler aynı imgesel yapıya sahip sahneyi kullanarak betimleme yapar, çünkü gözlemci

* Sultan Süleyman'a ait betimlemede bu alanın İstanbul Üniversitesinin bugünkü yerinde bulunan Eski Saraya ait kemerli bir kapı olduğu ve arkadaki caminin Süleymaniye camisi olduğu belirtilmektedir. (Necipoğlu, 1989)

ve seyirci batılıdır. Aynı zamanda betimlemelerde kullanılan imgesel iktidar programının geçerli olduğu bir hükümlanlık sistemi içinde yaşamaktadır. Seyircinin Süleyman portresinde aktarılan hükümlanlık öznesini kavraması için, Osmanlı hükümlanlık yapısını bilmesi gerekmeden -Sultan'ı kendi bildiği yapı içine oturtarak- bunu kavraması sağlanır. *

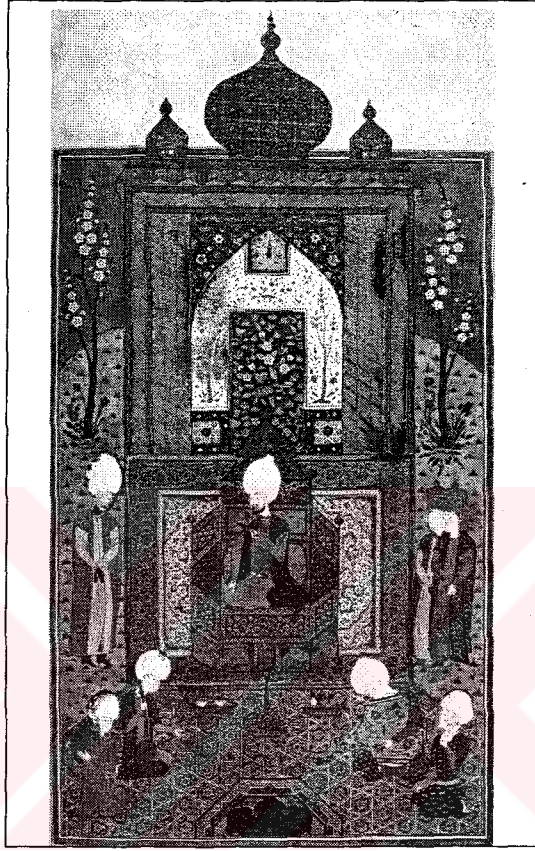


Şekil 2.2 Philippe de Champaigne, Kardinal Richelieu portresi, 1637 (Leppert, 2002) ve Melchior Lorich, Sultan Süleyman, 1557. (Necipoğlu, 1989)

Osmanlı hükümlanlık yapısının başka bir hükümlanlık yapısından gelen gözlemci-seyirci iletişimindeki aktarımına ilişkin örnekler bazı sonuçlara ulaşmayı sağlamaktadır. Betimlemeyi yapan gözlemci betimlediği merkez özneyi değil, seyircisinin bildiği imgesel programı dikkate almaktadır. Peki Osmanlı hükümlanlığının kendi içindeki durum nedir? **Osmanlı gözlemci ve seyirci iletişiminde aktarılabak olan hükümlanlık ifadesi için, nasıl bir imgesel program uygulanmaktadır?**

* Kardinal resminin kaynaktaki yorumu şöyledir: "...arkasındaki...iki perde, geleneksel iktidar ve hükümlanlık nişanlarını Richelieu'nun özel mekanına, iktidarın merkezine taşıyor...Solda, bahçeye açılan bir manzara var. Mekanın neresi olduğu, Richelieu'nun Rueil'deki şatosu mu, yoksa Kardinal sarayı mı olduğu belirsiz. Ama bundan daha önemli olan şey, Richelieu'nun emrindeki mekanın anlamıdır: Klasik gezinti iskelesi ve kemer, yanı sıra doğanın Richelieu'nun kullanımı için düzenlendiği keyifli bir bahçeden oluşan otorite mimarisi." (Leppert, 2002, s.200-207)

Osmanlı tasvirlerindeki biçimleri, batılı örneklerdeki gibi saray içindeki fiziksel gerçeklikle karşılaştırmak mümkün değildir. Sultan'ın içinde betimlendiği sahne yazlık köşk görünümü ve bir ocağa sahip izlenimi veren bacaları ile gerçekçiliğini kaybeder. Osmanlı saray yapılarında rastlanmayan kubbesi, Osmanlının kullandığı imgeler sözlüğünün* dışına taşıldığını gösterir.



Şekil 2.3 Arifi, Süleymanname, folio 321b , 1557.(Atıl, 1986)

Sonuç olarak; Osmanlı ve Batı betimlemelerinde iktidar sahibi öznenin aktarımında kullanılan sahneler ve imgeler için gerçek fiziki ortamdan çok, seyircisinin tanıdığı iktidar yapısı içinde kabul görmüş biçimler tercih edilmektedir. Bu biçimler ile bir imgesel iktidar programı oluşturulmaktadır. Tıpkı Bahram Gür'ün bir köylü evini ziyaretinin anlatıldığı betimlemede olduğu gibi. (Burada anlatılan yer bir köy evi olmasına karşın, hükümrân olan merkez özne 'Bahram Gür', arkasında saray mimarisini çağrıştıran bir fon ile betimlenir. Dolayısıyla katı

* Gözlemcinin Osmanlı seyircinin Batılı olma durumu biraz daha farklıdır. Seyircinin batılı olduğu bir örnekte, Sultan Süleyman için batılı görüşte sembolik bir 'taç-miğfer' yaptırıldığı aktarılır. Miğferin biçimsel oluşumunda hem doğu hem batı imparatoru olma mesajı vermek amacıyla, batılı görünüm ile 'sorguç' kullanımının birlikte tercih edildiği, böylelikle Büyük İskender ve doğulu hükümdar betimlemelerine yakın bir form oluşturulduğu belirtilir. (Necipoğlu,1989)

bir imgesel iktidar programı vardır ve hükümdar meşruiyetini sağlayan imgeleri bir kaplumbağa gibi kendisiyle beraber her yere taşımak zorundadır.

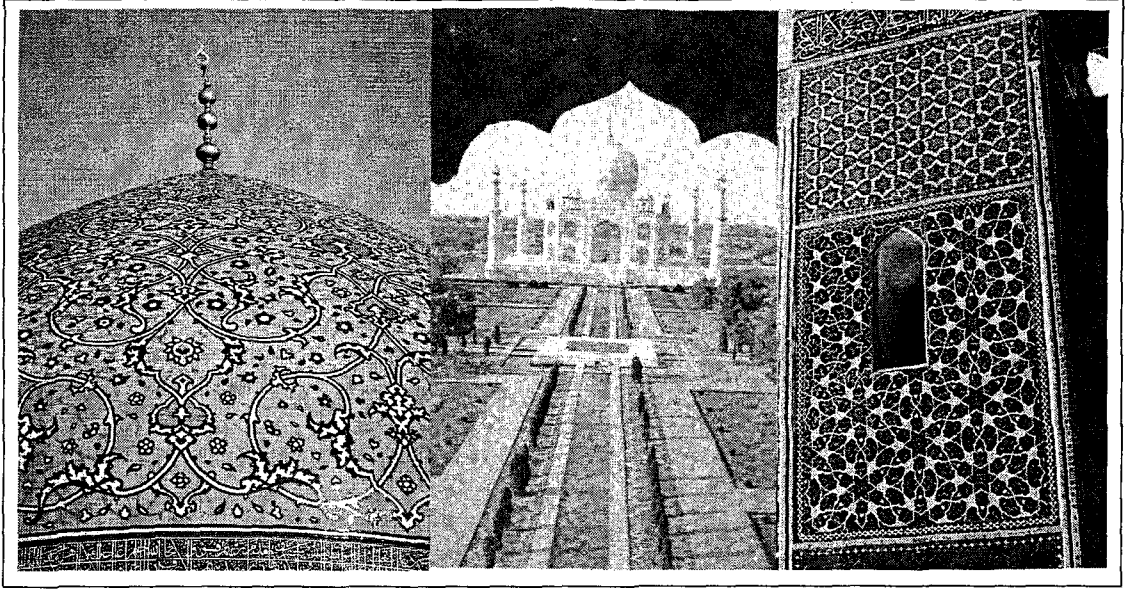


Şekil 2.4 Bir köylünün evinde Bahram Gür, Demotte Şahnamesi, Tebriz, 1310 (Blair, 1980)

Gerek Bahram Gür, gerekse de burada aktarılan Osmanlı ve Batılı örneklerdeki ortak nokta, katı bir imgesel iktidar programının izleniyor olmasıdır. Ancak farklı olan, Osmanlı'nın kendi imgesel programını oluştururken kendi sarayında bire bir gözlediği biçimleri kullanarak kendini ifade etmeyi tercih etmemesidir.

Osmanlı, hükümlanlığını doğrudan kendisine betimlerken kullandığı imgeleri, neden daha doğudaki bir imgesel programdan seçmektedir?

Bu betimlemelerde gözlemci görevindeki nakkaşlar ya doğuludur ya da doğulu sanatçıların varlığı ile oluşan Osmanlı saray nakkaşhanesinden eğitim almıştır. Fakat Osmanlı betimlemelerinin zaman içerisinde farklı bir tarz oluşturmaları, doğulu imgelerin kullanımının doğrudan sanatçılara bağlanarak açıklanmasını engellemektedir. Kendine yabancılaşma olarak ifade edilebilecek bu durumu, aslında kendini meşru kılabilmek için doğu geleneği ile bağ kurma ihtiyacı olarak ifade etmek daha doğru olacaktır.



Şekil 2.5 Osmanlı tasvirlerindeki imgelere kaynak mimari örnekler: İsfahan Şah İsmail Mescidi (Yeo, 2000, fig.193a), Taç Mahal (Jai, 2000, pic.222), Mescid-i Cami, (Golombek, 1980, fig.12)

Osmanlı'nın kendi doğusundakilerle arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek için, hükümlarlığın gösterilmesine ilişkin doğulu imgesel iktidar programlarının daha ayrıntılı incelenmesi gereklidir. Çünkü burada örneklencek hükümlarlık ifadesine ilişkin tasvirler, genellikle Osmanlı şahnameleri içinde yer alır ve gerek epik gerekse biçimsel kökenleri açısından Firdevsi Şahnamesi ve Nizami Hamsesi etkileri göstermektedir.

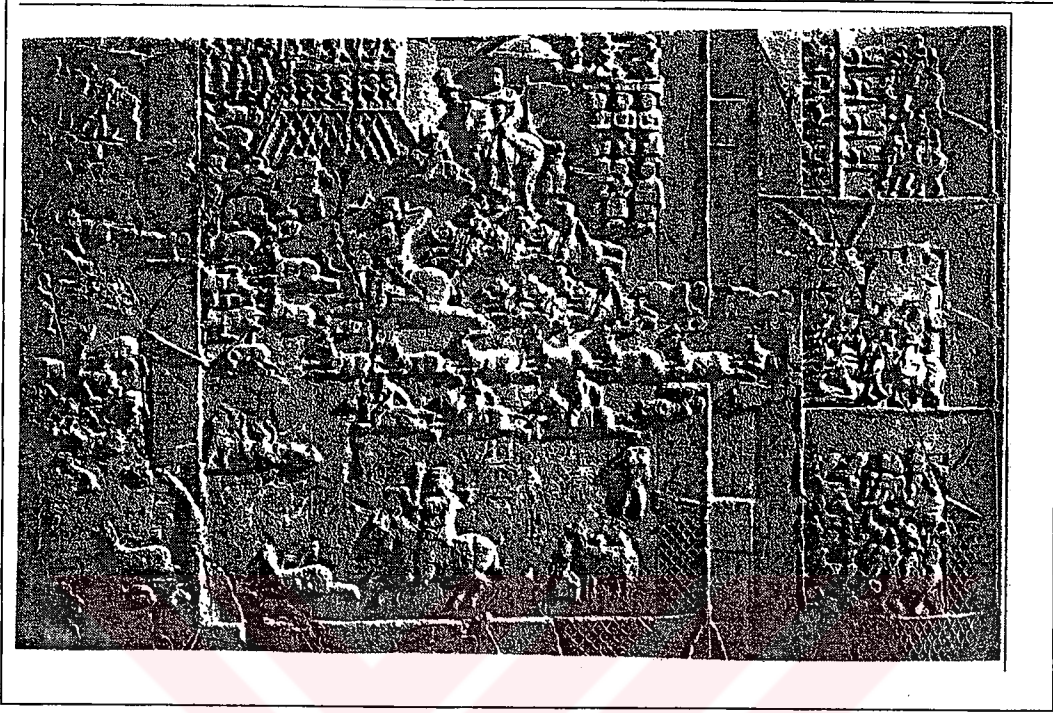
2.2 Şahname Geleneği ve Hükümlarlığın Gösterilmesi

Osmanlı şahnamelerinde kullanılan sahneler genel anlamda taht, sarayda eğlence, avlanma ve savaş sahneleri gibi şahname geleneği ile doğrudan ilişkili olarak oluşturulan sahnelerdir. Bu sahnelerin, gelenek içindeki yerini doğru belirleyebilmek ve Osmanlı yorumunu kavrayabilmek için, önce şahname* geleneğinin ortaya çıkışını incelemek gereklidir.

İncelenen dönemlerde sanatçıların, ürünlerin dolayısıyla biçimlerin hareketliliğinin son derece yoğun olması, gerçek anlamda kökenleri belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Emevi halifelerinin saraylarında geç dönem Sasani şarap kaplarının kullanılması, altın ya da gümüş bazı parçaların Kuzey İran ve Horasan'dan vergi olarak gelmesi, İran'da bulunan bazı eserlerin Mısır kökenleri, süs eşyalarına ilişkin geleneklerin İslam öncesi Sasani ve Roma kökleri bu

* Tasvir araştırmalarında 'şehname' ya da 'şahname' tanımı ile karşılaşmaktadır. İncelenen kaynaklardaki yoğun kullanımdan hareketle, burada 'şahname' isminin kullanımı tercih edilmiştir.

hareketliliği ortaya koyan birkaç örnektir. (Allan, 1988; Gray, 1930) Ancak burada hedeflenen, şahname tasvirlerinin geçmiş örneklerle beraber incelenebilmesini sağlamak ve Osmanlı tasvirlerinde doğulu imgelere bağlılığın nedenlerini kavramaktır.



Şekil 2.6 Tak-ı Bostan, Ana eyvandan rölyef, Kirmanşah civarı, Sasani dönemi 7.yy (Erdmann, 1969)

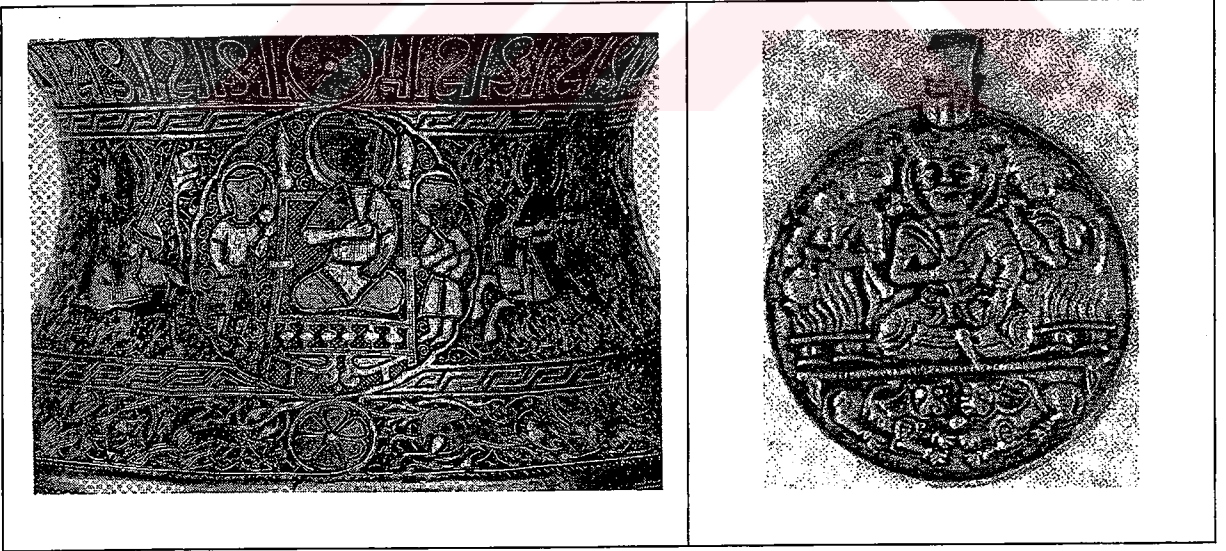
Firdevsi'nin Şahnamesi'nin ilk olarak görsel hale gelişinin on birinci-on üçüncü yüzyıllarda metal ve seramik eserler üzerinde gerçekleştirildiği ve on dördüncü yüzyılda tasvirli el yazması haline geldiği kabul edilmektedir. İçerik olarak erken dönem İran kahramanları ve hanedan ailesi betimlenmiştir.* Hükümdarlık sembolü olarak yüzyıllardır önemli bir rolü olan İskender de bu epik eser içerisinde yerini almaktadır. İskender'in yazma içerisinde yer alması, yazmanın ideolojik programının varlığını ve meşruiyet iddiası olan bir hükümdarın iktidar vurgusu nedeniyle bu kullanımı tercih ettiği fikrini kuvvetlendirir. Bu durumu şahnamelerin diğer el yazmaları içinde daha özel bir yere sahip olmasını sağlar. Diğer önemi ise şahnamelerin değerli mücevherlerle birlikte hükümdarlar arasında hediye olarak sunulmasıdır. (Eryılmaz, 2002, Gökyay, 1936)

* Firdevsi'nin epik eseri bugüne ulaşana kadar iki revizyon geçirmiştir. Osmanlı şahnameleri metin olarak zaman zaman eserin aynısını kopyalamış olsa da, burada incelenen örnekler eserin adına hazırlandığı Sultan'ın tarihini aktarmaktadır. Bu nedenle çalışma içerisinde Firdevsi şahnamesinin metni ve revizyonları hakkında ayrıntılı bir bilgi verilmesine gerek duyulmamaktadır. (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Blair ve Grabar, 1980)



Şekil 2.7 Gümüş şarap kabı, Sasani dönemi, 4. yy (Pope, 1970, pl.37)

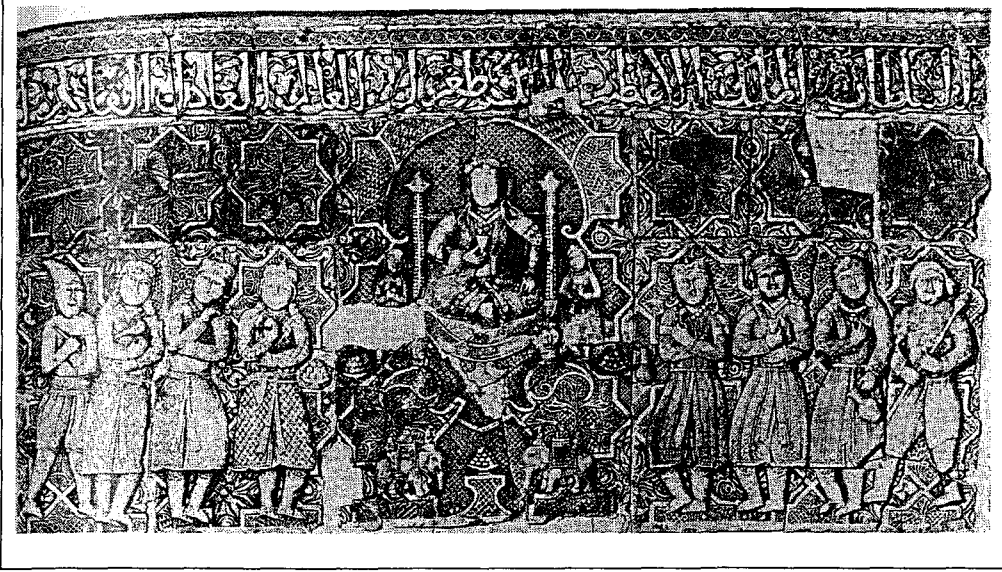
Şahnamelerde, hükümdar çeşitli sahnelerde betimlenerek başarıları ve hakimiyeti anlatılır. Bu sahneler içinde en çok savaş, avlanma, ölüm-yas ve taht sahneleri ile karşılaşmaktadır. Şahname geleneği öncesi hükümdar sergilenişleri için tercih edilen sahneler incelendiğinde, görsel betimlemeler için yine bu sahnelerin seçilmiş olması şaşırtıcı olmamaktadır. Bu örneklerde hükümdarın özellikleri ifade edilmek istendiğinde, avlanma ve savaş sahneleri ile hükümdarlık yetisi, saray ya da taht sahneleri ile de görsel gücü aktarılmıştır.



Şekil 2.8 13.yy, mumluk (Allan, 1994, pl.124); Sasani madalyonu. (Pope, 1970, pl. 31a)

Bu amacı betimlemekte en başarılı olan taht sahneleri bazı belirgin anlatımlar içerir. Her ne kadar Osmanlı örneklerindeki kadar karmaşık mimari biçimler kullanılmasa da, tahtta oturan hükümdar ve yanlarındaki saray görevlileri ya da hükümdarın arkasında duran ve silahlarını

taşıyan görevliler sıkça tekrar eden kalıplardandır. * Taht ve yanında bulunan saray görevlileri ile tanımlanan alan hükümranlılığı temsil eder, daha belirgindir ve kendi içinde kapanan bir yapıya sahiptir. Bu alana müdahale edilmez. **



Şekil 2.9 Türk stili bir rölyef, Rayy, 12. yüzyıl sonları (Hillenbrand, 1999, fig. 64)

Geç dönemlere doğru, artık taht sahnelerinde daha yoğun mimari düzenlemelerle karşılaşılmaktadır. Karmaşık duvar-örtü sistemleri, eyvan ve yüksek duvarlar ile kurulan arka fon istenen vurguya bağlı olarak değişebilir. Bu sahnelere katılan görevliler, olayın tanıklığı ya da sahnenin yaşandığı anın zenginliğini anlatılmak için kullanılır.*** Sonuç olarak şu soru irdelenmelidir: Yüzyıllardır bu sahnelerin içeriklerinin ve betimleme kurgularının vazgeçilmez bir şekilde kullanılmasındaki ana etken nedir?

Bu sahneleri kullanmış ve dünya üzerinde **meşruiyetlerini ispatlamış olan iktidarlara referans vermek**, o sahnenin yapılmasını emreden iktidarı da doğrudan meşru kılmaktadır. Özellikle hükümdarlık soyundan gelmeyen iktidarlarda, Büyük İskender ile bu şahnameler

* Sahne ve merkez figür arkasındaki silahları taşıyan figürler için: Atasoy, 1974, pl. 23; Atıl, 1980 pl. 76, 8; Blochet, 1975, pl. CXVII; Golombek, 1980, fig. 2; Pope, 1970, pl. 119; Rice 1971, ill. 68; Well, 1976, pl. 4, 9. Süleymanname'de Sultan yanında silahlarını taşıyan görevlilerle betimlenmemiştir. Ancak aynı eserde İran Şahı bu şekilde betimlenmiştir. Daha geç dönem Osmanlı örneklerinde bu figürlerle karşılaşılır.

** Bu tanımlanan alan, ünlü taht 'Taht-ı Takdis'in kurulduğu geniş bir avluya bakan eyvan 'Tak-ı Kisra'yı düşündürmektedir.

*** Demotte Şahnamesi üzerine bir araştırma, yazmanın el değiştirmesiyle eklenen tanık figürlerden bahseder. Bu eklemenin meşruiyet zorunluluğu ile yapılmış olduğu belirtilerek, figürlerin önemine dikkat çeker. (Blair, 1980) Buradaki figürler, merkez figürün tanımladığı alan dışından olaya şahitlikleriyle betimlenen figürlerdir. (Tanık figürler için: Blochet, 1975, pl. XCVI, XLV, CXXXIII; Robinson, 1980, fig. 593, 627; Renda, 1973, resim 7, 8)

sayesinde kurulan bağ, kendini meşru kılma çabasından başka bir şey değildir. (Blair ve Grabar, 1980) Osmanlı betimlemelerinin en küçük birimi olan tek biçimden sahnelerin kurgusuna kadar bu geçmiş ile olan sıkı bağı ve bu bağ sayesinde doğulu büyük hükümlerliklerinin meşruiyetini imgesel yolla kendilerine aktarma çabası, bu biçimlerin neden katı bir şekilde tekrar tekrar kullandığını açıklamaktadır.

Burada yapılan inceleme, önceki hükümlerlik betimlemelerinden şahname tasvirlerine kadar geçen süre içinde sahne yapılarında mimari kullanımın giderek arttığını göstermektedir. Bu bir anlamda mimari biçimlerin hükümlerliğin imgesel programının içine daha ağırlıklı dahil edildiğini düşündürür. Öyleyse mimari ortamı burada örnekleri verilen imgesel iktidar programının dışında tutmak mümkün değildir. Bazı temel sahneleri kullanarak Osmanlı hükümlerliğini aktaran tasvirler bir meşruiyet göstergesi olarak kullanılıyorsa, iktidar programının bir başka aracı olan mimari de Osmanlı hanedan ailesinin yaşam alanı olan haremde yine bazı temel sahneleri kullanarak meşruiyetin bir göstergesini oluşturmaktadır mıdır? Bu soru ardından yeni bir soru getirmektedir:

Doğulu sahnelere bağlılıkla kendini betimleyen Osmanlı hükümlerliği mimari ortam gibi hükümlerliğin bir başka yaşamsal alanında kendini nasıl göstermektedir?

Benzer bir yol izlenerek doğulu mimari örneklerle bakılırsa, Osmanlı mimarisi özellikle de saray mimarisi ile ortak bir biçimsel kullanım gözlenemez. Doğu saraylarının kurgusu daha katı ve belirgin şemalar uygulamaktadır.* Osmanlı mimarisinde bu tür katı şemalar, saray mimarisinde uygulanmazken, biçim dili bire bir aynı olmamakla beraber külliye gibi diğer anıtsal yapı örneklerinde gözlenmektedir. Sonuç olarak, Osmanlı hükümlerlik yapısının mimari ortamı kullanırken doğulu örneklerden daha farklı bir sistem içerdiği açıktır. Bu farklılaşmanın temel nedenlerinin algılanabilmesi için öncelikle Osmanlı hükümlerlik yapısı içindeki fiziksel imgesel iktidar programlarının yapısı kavranmalıdır.

2.3 Osmanlı Hükümlerliği'nin İmgesel İktidar Programı

Osmanlı hükümlerliğinin kendini sergileme şekilleri, hükümlerliğin ifadesindeki yorum ve kullandığı biçimler meşruiyete bağlı temel bir iktidar programının varlığı altında oluşur. Bu iktidar programı meşruiyet gereği her yeni hükümdar tahta çıktığında tekrar kurulur ve iktidarı boyunca çeşitli kalıpları izleyerek sürekliliğini korur.

* Sarayın doğulu örneklerle incelemesi için bkz. Eldem ve Akozan, 1998; Necipoğlu, 1992; Seçkin, 1990.

Osmanlı, tasvirler yoluyla doğulu sahneleri kendi imgesel iktidar programının içine dahil etmektedir. Fakat bazı Osmanlı tasvirlerinde, doğu ya da batıdan bir hükümdarın betimlenmesi gerektiğinde imgesel programın değiştirilebildiği görülmektedir. * (Sahne içinde merkez öznenin duruşu, yanındaki figürler, arka fon gibi.) Osmanlı gerektiğinde imgesel programını bu şekilde değiştirebiliyorsa, Sultan betimlemelerinde doğulu imgelerin kullanımında amaç doğrudan seyirciyi hedef almanın yanı sıra; **meşruiyetlerini ispatlamış iktidarlara referans vererek, Osmanlı sultanının iktidarını meşru kılmak** olmalıdır.

Şahnameler ile hükümlanlığın görsel bir ortamda aktarımı sağlanırken, bir yandan da fiziksel ve imgesel karmaşık bir program ile imparatorluk coğrafyasında meşruiyetin kurulması gerekmektedir. Özellikle mimari eylemler kalıcı ve görsel olarak bugün de incelenebilmeleri nedeniyle ilgi çekicidir. Osmanlı mimarlık ürünleri anıtsallıkları açısından karşılaştırıldığında, kent içindeki biçimler ile saray içinde tercih edilen biçimler önemli bir yaklaşım farkı gösterir. İşte bu noktada başka anlamda bir seyirciye, **hükümlanlığın karşısındaki özneye kim olduğunun hatırlatılması** devreye girer. Bu durum **'içerde ya da dışarıda'** oluşa göre iktidar programının oluşumundaki temel ilkeleri belirler.

Pierce (1996, s.10-12) Osmanlı'nın bu ayrımı 'iç ile dış' 'içeri ile dışarı' olarak yaptığını belirtir ve "iktidar kaynağı olarak: iç" tanımını 'yönetimde salt sultana has ya da hanedana has unsur, yani Sultanın iç hanesi' olarak yapar. Kent ölçeğinde iktidar merkezi olan İstanbul'un iç tanımını karşıladığı ve kent dışındaki coğrafyanın 'taşra' yani dış olarak ifade edildiği söylenebilir. Topkapı Sarayı'nın kendi yapılanmasında ise "Enderun ve Birun"*** ayrımı ile ikinci avludan sonraki kısım iç tanımı içinde kalır. Bu çalışmada 'içerde' ki seyirci, daha önce haremin kullanıcısı olarak tanıtılan Osmanlı hanedan ailesinin kendisi olarak kabul edilmektedir. 'Dışarıdaki' ise hükümlanlık sınırlarında yaşayan halk 'tebaa' ve bu sınırlar dışında kalan doğu ve batıdaki diğer yönetim merkezleridir.

İçerideki ve dışarıdaki iktidar programının örneklerine geçmeden önce, hükümlanlığın **uygulanması ve gösterilmesi** arasındaki farktan bahsetmek gereklidir. Hükümlanlığın ilanının hemen ardından varsa ayaklanmaların bastırılması ve coğrafyanın genişletilmesi için seferlere çıkış (gaza) hem coğrafya içine, hem de dışına meşruiyeti fiziksel anlamda

* Süleymanname'deki farklı merkez özne tasvirleri için: Sultan Süleyman betimlemesi folio 600a, Şah Tahmasp betimlemesi folio 550a, Elkas Mirza betimlemesi folio 50a, II. Louis betimlemesi folio 200a. (Atıl, 1986)

** D'ohsson (1791) "...Padişahın hizmetine has olan saray erkanının ikametgahı ile taşra erkanının ikametgahlarını Babüssade ayırmaktadır." der. (Uzunçarşılı, 1945, s.22)

uygulayarak aktarmaktadır. İçeride ya da dışarıda cezalandırma, gözetleme gibi mekanizmalar kurulması, ganimetlerin sarayda toplanması gibi eylemler yine meşruiyeti korumaya yönelik olarak iktidar programının fiziki güç uygulanmasıdır.

Hükümrânlığın meşruiyeti, fiziki güçle uygulamanın yanı sıra, hükümrânlığın gösterilmesi yoluyla yani imgesel iktidar programları aracılığıyla da sağlanmaktadır. Yine içeride ve dışarıda olma durumu etkindir. Sarayın 'Birun' yani birinci ve ikinci avlusu ile bu avludaki törenler, taht ve defin (cenaze) törenleri, sünnet ve düğün törenleri, savaş alayları, hanedanın maiyeti ile beraber halk içine girmesi (Cuma ve bayram namazı alayları gibi), kent içindeki imar ayrıcalıkları (Selatin camisi*, külliye gibi vakıf binaları), para, mühür, tuğra, vakıf senetleri, kıyafetler gibi özel işaretler **imgesel iktidar programının açık göstergeleridir.****

Türbe ziyaretleri dönüşü, sünnet törenleri ve sefer öncesi saray haremde yapılan törenler, harem içinde yeni Sultan'ın has oda yapımı ve onarım çalışmaları ise **doğrudan 'içeri'ye yönelik açık göstergelerdir.** Sultan ve vezirler arasında çok küçük maaş farkları belirlenmesi, şehzadelerin sakallarının belirli aralıklarla kesilip başkente yollanması ya da sünnet töreninde kullanılan altın bıçağın Valide'ye, sünnet derisinin altın bir tabak içinde şehzadenin annesine yollanması (Peirce, 1996, s.25), saray içinde genellikle işaret dili kullanılması***, unvanların Sultan ile ilişkilendirilerek verilmesi**** gibi örnekler ve kuşkusuz 'harem' 'içeri'ye yönelik iktidar programının kapalı göstergelerini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, dışarıda kullanılan dil keskin ve açıktır. İktidar sahibi merkez özne 'Sultan'dır ve tek özne ifadesinin sarsılmasına izin verilemez.***** Hanedan ailesi de bu sahneleri izler,

* Selatin camileri, coğrafyanın genişletilmesi için çıkılan seferlerde edinilen (gaza ganimeti) gelirlerle Sultan adına yaptırılan, dolayısıyla sadece Sultan'ın yetkisine verilmiş bir imar ayrıcalığıdır.

** Peirce, kadınların hükümrânlık imajına dahil edilişleri için burada örneklenen açık göstergelerin özellikle kullanıldığını örneklemektedir. (Peirce, 1996, s.263-273) Hatta şehzadelerin hükümrânlık paylaşımındaki yerini "...anıt ve kamu kurumlarının baniliğini yitirmeleri..." sonrasında kaybettiklerini belirtir. (Peirce, 1996, s.25)

*** "Hasodalılar da (daha önce içoglanlardan bahseder) isteklerini genelde sadece el hareketleri ve işaretlerle buyuran Sultan'ın huzurunda kendi aralarında konuşabilmek için (bu işaret dilini) eksiksiz olarak bilmek zorundadır." (Bobovius, 2002, s.108-109), "Padişah yemek sırasında pek konuşmaz, kendisini eğlendirmek için birkaç dilsiz ve soytarı oyun oynar. Bunlar da konuşmaz. Padişahın çok iyi bildiği işaret diliyle oynarlar." (Withers, 1996, s.104)

**** Valide'nin resmi kayıtlarda kendi adıyla değil oğlunun adıyla anılması gibi. Sultan IV. Mehmed'in annesi Turhan Sultan'ın mührü üzerinde "Valide-i Gazi Sultan Mehmed Han" yazılıdır. (Atasoy, 2001)

***** Pierce bazı anıt ve hayır işleri ile Hürrem Sultan'ın tebaanın kafasındaki hükümdarlık imajına dahil edildiğini öne sürer. (İktidar içi güç dağılımlarının, tahta geçiş sistemlerindeki ve hanedanın yapısındaki değişimlere paralel olarak geçirdiği evreler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Pierce, 1996)

ancak seyirci olarak hedef kendisi değildir. İçerideki durum ise, doğrudan hiyerarşideki konumla ilişkilidir. Kullanılan dil daha kapalıdır, hatta açık göstergelerde bile dışarıdaki ifade kadar keskin bir dil tercih edilmez. Tek özne vurgusu olsa da, gerektiğinde hükümlürlüğün paylaşımı söz konusu olabilir ve bu paylaşımındaki konum değişkendir.

Bugüne kadar fiziksel mekan temel alınarak yapılan çalışmalar; özellikle hiyerarşi ile doğrudan ilişkili sosyal-mimari-törenselle yapı arasındaki açık göstergeleri mekansal yolla gözleme imkanı sağlar.* Ancak bu tür mekansal bir gözlem özellikle harem içinde Osmanlı hükümlürlüğüne ait kapalı göstergeleri okuma imkanı vermemektedir. Çünkü yukarıda bir kısmı örneklemlen karmaşık ve yoğun iktidar ilişkilerini bir çatı altında toplamaya çalışan mimari yapıyı, tamamen farklı bir iktidar düzeninde yetişmiş modern gözlemciler olarak sadece mekansal gözlemle algılamak oldukça zordur. Peki bunun çözümü için izlenmesi gerekli yol nedir? Eğer hükümlürlük bu gerekçelere bağılı olarak harem içerisinde ifade buluyorsa, bunun sağlanabilmesi için biçimler nasıl ve hangi mesajları aktarmaktadır? En önemlisi bu biçimleri tanımayan bir seyirci mesajları nasıl algılayabilir?

Bu soruların yanıtlarını bulmak amacıyla çalışma, haremde imgesel iktidar programı ile kurulduğu düşünülen ortamı yeniden oluşturmaya önermektedir. Bu ancak **mesajı aktaran öznenin de, seyircinin de “Osmanlı” olması** ile sağlanabilir. Burada araç, Osmanlı hükümlürlüğünün imgesel iktidar programı için kullandığı, her iki ucunda da Osmanlı'nın bulunduğu başka bir görsel iletişim ortamı yani **'tasvirler'** olacaktır.

Topkapı Sarayı harem, Osmanlı hükümlürlüğünün 'içeride' ki imgesel programının bir parçasıdır. Aynı zamanda daha önce kullanıcı özelliklerinde aktarıldığı üzere seyirci kullanıcı-tasarlayıcı-denetleyici Osmanlı hanedan ailesidir. Harem için oluşturulacak okuma aracı da bu özellikleri gösteren ve hanedanlık tarihini biçimler yardımıyla aktaran tasvirli el yazmaları **'şahnameler'** olacaktır. Şahname geleneğinin -yazmaların aynı zamanda önemli bir hediye ya da ganimet değeri taşıması nedeniyle- hem iç hem dış ifade ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Bu nedenle Osmanlı hanedan ailesi tarafından oluşturulmuş ve saray içindeki üretiminin ardından hiçbir şekilde saray dışı kullanıma sunulmamış bir şahname örneği “Süleymanname” seçilmiştir. Bu durum harem ile seçilen şahname arasındaki en temel ortak noktayı oluşturmaktadır.

* Harem planının ve cephe düzeninin hiyerarşik yapıyı aktarması, 'Valide Sultan dairesi' olarak bilinen alanın mimari yapı içindeki konumunun denetleme işlevi ile ilişkisi, mimari işlevin ailenin üyeleri arasındaki ilişkiler ve yaşama biçimleri ile ilgisi gibi. (Eyüboğlu, 1986, s. 10-13, Peirce, 1996, s.30, Sözen, 1998, s.23)

Dolayısıyla hükümlanlığın imgesel iktidar programının içerideki yorumlarını oluşturan Süleymanname ve Harem, hem Osmanlı için üretilmiş hem de Osmanlı tarafından kullanılmıştır. Osmanlı şahnamelerinin bir gelenek oluşturma sürecinde önemli bir kaynak haline gelmesi, parçalanmadan ve üretildiği saraydan çıkmadan -başka şahnamelere göre şanslı bir şekilde- bütün halinde korunmuş olması, Topkapı Sarayı hareminin hanedan ailesinin yaşam alanı olma evresine geçildiği dönemde üretilmesi ve doğrudan biçimleri kullanarak Osmanlı hükümlanlığını ifade etmesi nedeniyle; **Süleymanname, Topkapı Sarayı haremine Osmanlı'nın kendi içinden kendi yorumuyla bakmayı sağlayacak en önemli anahtar özelliğine sahiptir.**



3. OSMANLI'YA KENDİ İÇİNDEN, KENDİ YORUMUYLA BAKMAK

3.1 Tasvir Ortamındaki İnceleme Sorunları ve Süleymanname'nin Yapısı

Tasvirli el yazmaları içinde şahnameler, üretildikleri dönemlerde hem değerli hediyeler arasında tercih edilmeleri hem de meşruiyet ile doğrudan bağları nedeniyle farklı saraylarda himaye altına alınabilir, bu sırada tasvirli sayfalar üzerinde değişikliklere maruz kalabilir ya da daha sonra parçalara ayrılarak farklı albümlere yerleştirilebilirlerdi. Bu nedenle şahnameler hakkındaki çalışmalar öncelikle tarihlendirme, dağılmış sayfaların toparlanması ve bir araya getirilmesi, varsa değişen ya da yeniden resmedilen sayfaların tespit edilmesi gibi sorunların çözülmesi üzerine yoğunlaşır. *

Bu konuda oldukça şanslı bir konuma sahip, sarayda üretilmiş ve hiç bir şekilde üretim merkezi dışına çıkmamış olan Süleymanname, Arifi'nin Şahname-i Al-i Osman adlı beş ciltlik eserinin son cildir. Farsça yazılmıştır ve Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarını (1520-1555) anlatmaktadır. Doğulu kökenlerinin yadsınması mümkün olmayan Osmanlı şahnamelerinin, özellikle Süleymanname'nin üretildiği on altıncı yüzyıl içinde klasik dönem olarak kabul edilen tutarlı bir dönem yaşamış olduğu da unutulmamalıdır. (Tükel, 2003)

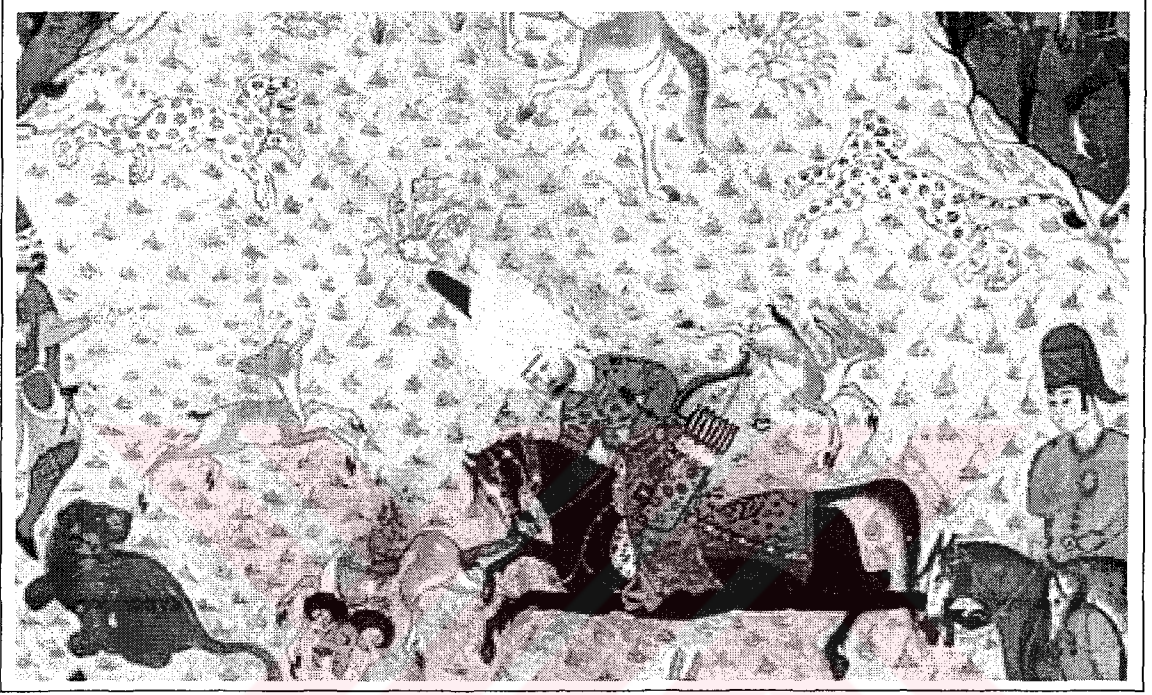
Süleymanname'deki tasvir sayfalarında farklı iki üslubun, dolayısıyla farklı nakkaş gruplarının varlığı kabul edilir. (Akalay, 1970) Ancak nakkaş grupları hakkında kaynaklar çelişkilidir. İki den fazla nakkaş gurubundan bahsedenler olduğu gibi, aynı tasvirlerin farklı üsluplara ait olduğu söylenen değişik açıklamalar ile karşılaşılabilir. Ayrıca bazı tasvirlerdeki betimlemeler, Batı kökenli nakkaşların varlığının tartışılmasına neden olmaktadır. (Akalay, 1970; Atasoy, 1970; Atıl, 1986; Bakırer, 1999; Fehér, 1978; Günay, 1992)

Süleymanname özelinde resimli el yazmasının programı incelendiğinde, daha önce bahsedilen meşruiyet ilanı sırasındaki eylemlerle oldukça paralel bir betimlenme mantığı görülmektedir. Tarihsel sıralamaya da bağlı olarak tasvirler, taht sahnesi, Sultan adaletine ilişkin sahneler, iç isyanların bastırılması, seferler ve av sahneleri olarak devam eder. Özellikle meşruiyet konusunun vurgulanmak istenildiği tasvirlerde -gaza arkasından betimlenen ilk av**

* Bir şahname incelemesinin içerdiği bu sürece örnek olarak, Demotte Şahnamesi üzerine bir ekip tarafından yapılan çalışma süreci incelenebilir. (Blair, 1980)

** Süleymanname'de padişahın bulunduğu 7 adet av sahnesi bulunmaktadır. Bu sahneler folio 115a, folio 132a, folio 177a, folio 393a, folio 403a, folio 462b, folio 576a'dır. (Atıl, 1986)

sahnesindeki tılsımlı özel hayvanlar gibi- farklı biçimler kullanılmaktadır. (Şekil 3.1) Bu durum Süleymanname'nin içerdiği imgesel iktidar programının el yazmasının genel yapısı içinde tasvir konularının seçiminden betimleme için kullanılacak biçimlere kadar etkin olduğunu göstermektedir. Öyleyse bu program tasvir sayfalarının iç kurgularına nasıl aktarılmaktadır? Burada ilk olarak tasvir kurgusunun temel mantığının nasıl incelenmesi gerektiği kavranmalıdır.*



Şekil 3.1 Süleyman'ın av sahnesindeki tılsımlı hayvanlar Arifi, Süleymanname, folio 115a (Atıl, 1986)

Tasvir üzerine yapılan araştırmalarda, **fiziksel gerçeklik kaygısı** ve mekan ifadesindeki eksiklik** temel iki sorun olarak tartışılmaktadır. Bu betimlemelerde kullanılan biçimlerin gerçek fiziki karşılıklarının var olup olmadığı ya da betimleyen kişi tarafından bunun ne kadar önemsendiği çelişkilidir. Tasvirlerin belgesel fayda amacıyla kullanılabileceğini öne sürerek buradaki anlatımları gerçek fiziksel mekanlarla çakıştıran yaklaşımlar olmakla beraber (Günay, 1992); 'imgelerin rastlantısal mantıkla dolaşımı nedeniyle' belgesel anlamda faydalanmanın oldukça zor olduğunu iddia eden görüşler (Tükel, 2003) de vardır. Ayrıca bu

* Tükel (2003) bunu tasvirdeki imge (gösteren), nesne (gösterilen), kavram (gösterge) dizgesinin mantığının çözümlenmesi gereği olarak aktarmaktadır.

** Tasvir hakkındaki bu tartışma için Bağcı (2000, s.66)'nın yorumu şöyledir: "...gözün gördüğü gerçeğe aykırı demek yanlış, gerçek rölatif bir şey..."

betimlemeler ile eş zamanlı ve belge amaçlı kayıtların varlığı, betimlemelerin sanatsal yönlerini göz ardı etmemeyi gerektirir.

Fiziki bir karşılığının aranması ve tam bir yanıt alınamaması ikinci aşamada, buradaki betimlemeleri modern bakış altında **bilinen bir fiziki biçime ya da tanımlama içine sokma kaygısına** dönüşmektedir. Bunun sonucu olarak da kullanılan betimlemelerde perspektif hataları olduğu ve inşa bile edilemeyecek yapılar aktarıldığı kanısına varılır. Farklı bakış açıları kullanarak oluşan sayfa içindeki parçaların, modern yaklaşımla bir kısmı plan bir kısmı kesit düzlemi olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda aynı mekanın farklı bölümlerini mi, yoksa farklı mekanları mı ifade ettiği getirdiği cevaplanamayan sorular olarak kalır.

Büyük İskender'in bir şahname hikayesinde dünyanın sonuna yaptığı yolculukta, olayın geçtiği yerdeki doğa anlatımında, 'bilinen dünya ile bilinmeyen dünya' arasındaki farklılığı aktarmak için alışkın olunan biçimlerin dışında kayalar betimlenmiştir. (Blair 1980). Şam'daki bir duvar resmi incelemesinde, inşa edilemez ya da kendini taşıyamaz özelliklerdeki bazı mimari biçimler, betimlenen yerin 'Cennet' olduğu ve bu nedenle gerçek hayatta olamayacak biçimlerin kullanılmış olduğunu düşündürmektedir. (Brisch, 1980)* Böyle bakıldığında perspektif hataları içeren ya da kendini bile taşıyamayacak olan bu betimlemeler, aslında gerçek olan ve olmayan arasındaki ayrımı ifade eden 'bir anlatım aracı'dır.

Tasvirlerdeki kurgusu üzerine Tükel (2003), buradaki anlatımları modern perspektif kavramları ile ifade etmek yerine çoklu-çoğulcu bakış** ile tanımlamayı tercih eder ve başka tanımları ödünç almaktansa bu alan için özgün tanımlar geliştirilmesi gerektiğini savunur.*** Öyleyse "Tasvirlerin kurgulama mantığı içindeki temel ilkeler nelerdir?" sorusuna tasvirin kendi içinden bakmaya çalışarak ve yeni tanımlar oluşturarak cevap aramak doğru olacaktır.

* Brisch (1980), bu makalesinde Kuran'daki cennet betimlemelerinde anlatılan yapı türleri ile benzerliklere dikkat çekerek, duvar resmindeki bu inşa edilemez görünen yapılar düzenlemesinin cenneti anlattığını iddia eder.

** Tükel (1993a, s.193) yapıların bazen açıldığını, içlerini döktüklerini belirterek, bu durumu, yapının farklı açılardan alınan görüntülerinin iki boyutlu resim düzleminde bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Tansuğ (1993, s.30) ise çeşitlemeler tanımını kullanır. Bu kavramı, sanatçının (nakkaşın) dekor karşısında bakış noktasını sürekli değiştirmesi şeklinde açıklar. Bu yolla, "belirlenmiş olan mekan belirlenmiş bir zamanı da kapsar." der. Bir başka araştırmacı Bağcı (2000, s.6) Osmanlı örneklerini İslam ve Orta Asya örnekleri ile aynı bağlamda tutarak "optik perspektif kurallarına uymaz" nitelemesini yapar ve burada derinlik kavramının daha farklı bir yolla aktarıldığını, Rönesans'ta geriye doğru giden üçüncü boyutun burada yukarı doğru gittiğini belirtir.

*** Örneğin Matrakçı Nasuh'un Beyan-i Menazil'ini incelerken, okuma yönü ile ilişkili olarak tasvir sayfalarında betimlenen su yollarının sağ sayfanın üst kısmından, sol sayfanın alt kısmına doğru çıktığını aktarır. Bunun bir Batı resminde soldan sağa okuma nedeniyle ters yönde olacağını hatırlatır. (Tükel, 1993a, s.192)

3.2 Sahnelerin Kuruluşu: Anlatım Kalıpları ve Küçük Fark

Tasvir üzerine yapılan bir araştırmada, yazı başlıkları olmayan bir el yazmasındaki tasvirlerden sadece birinde başlık bulunmasının, hikayenin seyirci tarafından bilinmemesinden, dolayısıyla ilk defa betimleniyor olmasından kaynaklandığı belirtilmektedir. (Blair, 1980) İktidar programını tanıyan seyircide olduğu gibi, hikayeyi bilen bir seyircinin ağaç dalları arasındaki insan başlarını gördüğü anda İskender'in dünyanın sonundaki konuşan ağaca ulaştığını ya da bir devenin ayakları altındaki kadını gördüğünde o kadının 'Azade' olduğunu anlaması zor değildir.* Öyleyse tasviri okuyabilmekte **ilk adım hikaye hakkında bilgi sahibi olmak ve tasvir içindeki biçimlere tanıdık olmaktır**. Çünkü, tasvir geleneği içinde ustalığa ulaşma adımlarındaki en önemli gelişme, üretilmiş örneklerinin ve biçimlerin kopyalanması temelidir.

İlk bakışta taklit etme gibi görünen tekrar yani **anlatım kalıplarının kullanımı**, aslında ustalaşan kişinin (nakkaşın) tasvire katacağı yorumu oluşturmada önemli bir araçtır. Bu tekrar hikayeden sahne düzenlenmesine, hatta en küçük birim olan biçime kadar ulaşır ve tasvir sayfasındaki kurgunun oluşmasını sağlar. Dolayısıyla kurgunun içindeki anlatım kalıplarının kavranması, tasvirin okunmasında önemli görevler üstlenir:

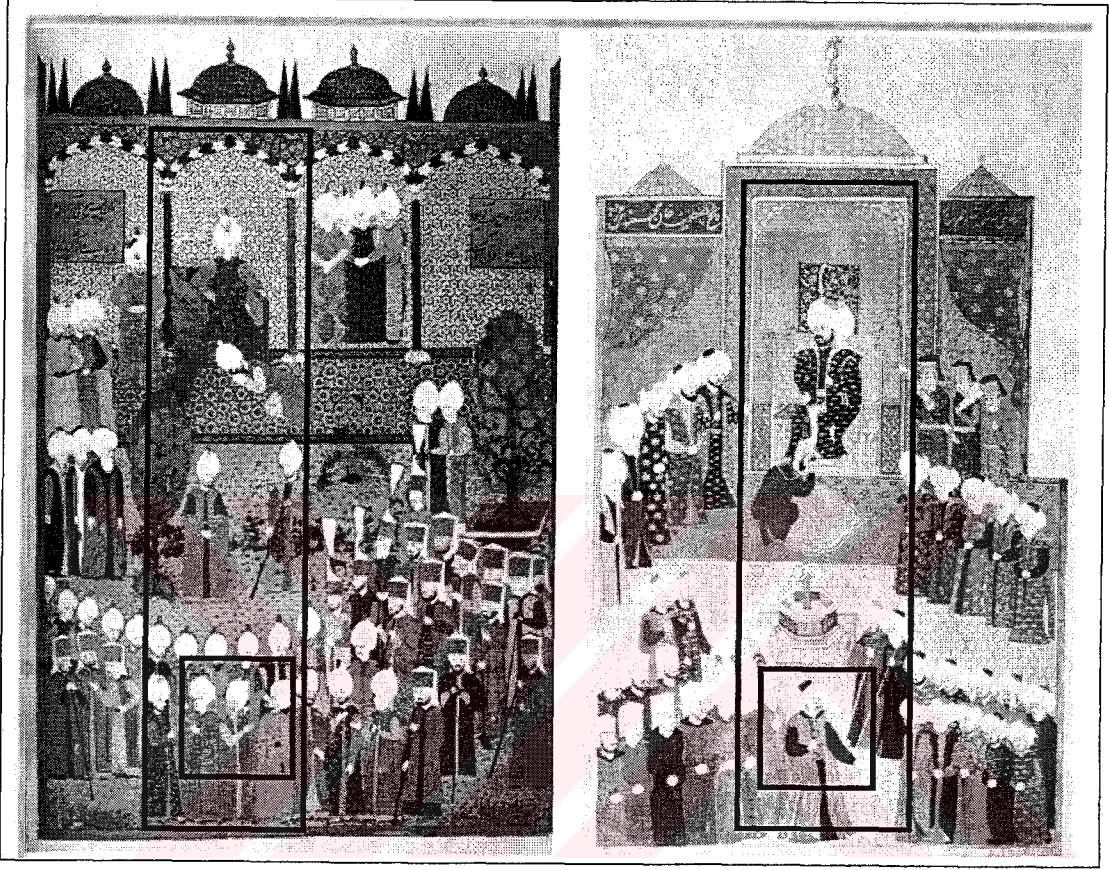
- sayfanın yorumlanmasında örtülü anlamların belirlenmesi
- biçimlerin sayfa içindeki önem derecelerinin tespiti
- tanımlanamayan biçimlerin açıklanması

Ancak tasvir kurgusunda anlatım kalıpları yardımıyla yapılacak okumaların, geniş bir görsel katalog taramasını gerekli kıldığı göz ardı edilmemelidir.** Bugüne kadar üretilen şahnamelerin tamamı araştırmacıların kullanımına açılmış ya da yayınlanmış durumda değildir. Bu nedenle yapılacak her yorum ya da genelleme yeni bir bilgi karşısında hata şansı barındırmaktadır. Ancak burada amaç spesifik yorumlar yapmak değil, kurgunun yapısını ve özellikle **Osmanlı'nın kendini ifade ederken mekanı nasıl betimlediğini kavramaya çalışmaktır**.

* Bağcı (2000, s.3-5) da biçimlere tanıdık olmanın önemini vurgular. İncelenen bir tasvirdeki mavili insanların kim olduğunun imgesel ifadeye tanıdık olmama nedeniyle anlaşılamadığını, daha sonra bu rengin matem rengi olduğunun öğrenilmesi ile tasvirin bir cenaze töreni betimlemesi olduğunun anlaşıldığını aktarır.

** Çalışma süresince incelenen tüm şahname ve el yazmaları ile tasvirli sayfaların listesi için bkz. Ek 1. Süleymanname hakkında detaylı bilgi ve ön analiz çalışmaları için bkz. Ek 2.

Anlatım kalıplarının tasviri okumak için nasıl kullanılabileceği Süleymanname'deki Sultan Süleyman'ın tahta çıkış töreninin betimlendiği tasvir üzerinden, Osmanlı ya da doğulu tasvirler ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Burada kurgunun değerlendirilmesi için Sultan'ın yani tasvirdeki merkez öznenin içinde bulunduğu düşey ve yatay bölümlenme üzerinde durulacak ve anlatım kalıpları açısından kökenlerine bakılacaktır.



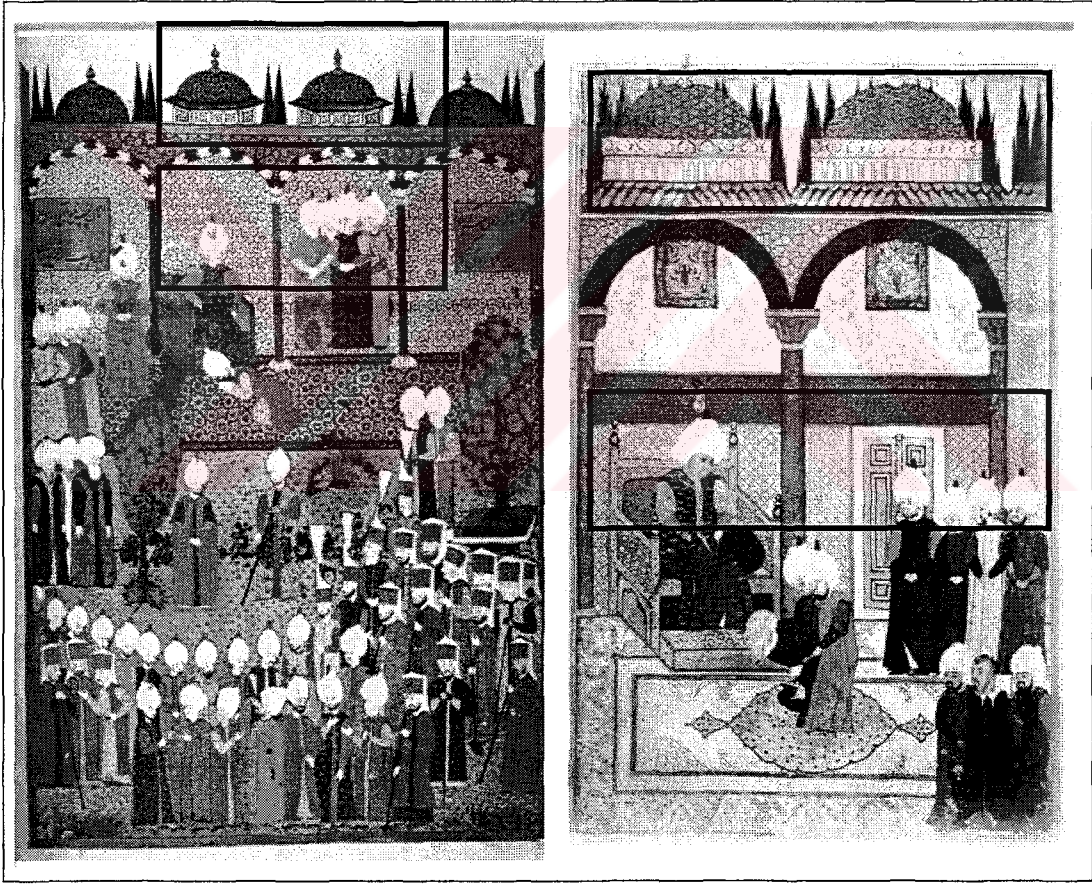
Şekil 3.2 Arifi, Süleymanname, 1558 (Atıl, 1986); Hünernâme, folio.153b, 1584 (Atasoy, 1974)

Düşey alan ile ilgili incelenecek paralel örnek, Hünernâme'den II. Mehmed'in taht töreninin betimlendiği tasvirdir. Hikaye yani tahta çıkış töreni konu olarak tekrar etmektedir, ancak kullanılan sahne ve biçimler tamamen farklıdır. Figürlerin düzenlenişinde merkez özne tarafından tanımlanan düşey alanda kullanılan bazı figürler özelleştiği ve bu sayede öznenin vurgulandığı gözlenir.

Her iki örnekte başka biçimlerle oluşturulan bu dizge, aslında aynı mantık ile yerleştirilmiştir ve seyircinin dikkatini merkez figüre çekmektedir. Sonuç olarak, tasvir sayfasındaki sahne düzenlemesi içerik olarak (taht töreni) bir anlatım kalıbı olabilirken, düzenlemenin sadece bir

parçası (Sultan'ın düşeyi) da anlatım kalıbı oluşturabilir.* Süleymanname'deki sahne tek başına incelendiğinde, sayfada alt sıradaki iki figür -grup içindeki duruşları nedeniyle- dikkat çeker ve anlatım kalıpları dışında kalan özgün bir ifade fikri uyandırır.

Kalıplaşmış biçimler kullanılırken, bu tekrarlar içerisinde bir biçimin küçük bir fark yardımı ile öne çıkması ve bu farkın tasvire kattığı simgesel anlam, kurgunun okunmasındaki en önemli araçtır. **Tasvir kurgusu içindeki biçimler, kendilerinden çok hangi biçimi tekrar ettiklerine göre anlam kazanırlar. Özellikle de tekrar ettikleri biçim ile aralarındaki 'küçük fark' onu özgün hale getirir ve biçimin simgesel anlamını oluşturur.** Süleymanname ve Hünername'de bulunan tasvirlerdeki karşılaştırmalı inceleme ve görsel katalog taraması, 'küçük fark' gibi görünen figürlerin anlatım kalıbının kendisi olduğunu gösterir. Dolayısıyla karşılaştırmalı inceleme yapmanın önemi tekrar ortaya çıkar.



Şekil 3.3 Arifi, Süleymanname, 1558 (Atıl, 1986); Sefer-i Zigetvar, folio 19a, 1568-69 (Atasoy 1974)

* Bu anlatım kalıbının benzer betimlemeleri için: Hünername 'den folio 68b, folio 72a, folio 75b, folio 96b, folio 112b, folio 132b, folio 153b, folio 178a, folio 189a, folio 201a.

** Bu terim Ögel (1993, s.364-365) tarafından yakın bir anlamda 'sıradan çıkan' figür olarak incelenmiştir.

Peki bu tasvir sayfasındaki 'küçük fark' nerededir? İncelemeye aynı tasvirin başka bir örnek ile merkez öznenin yatayı ve onunla paralel diğer parçalar açısından karşılaştırılması yoluyla devam edilebilir. Paralel incelenen ikinci örnek olan II. Selimin Avusturya elçisini huzura kabul sahnesinin içerdiği hikaye Süleymanname tasvirindeki ile benzer şekilde tekrar etmez. Ancak tasvirlerde tekrar eden ikili kubbe ve onlarla birlikte betimlenen figürler birer anlatım kalıbı oluşturur. Kubbeler ile kuvvetlenen alanların kullanımı, bu alanlar için seçilen figürlerin kimlikleri ve alana ne şekilde dahil oldukları ise 'küçük fark'ın oluşmasını sağlar.

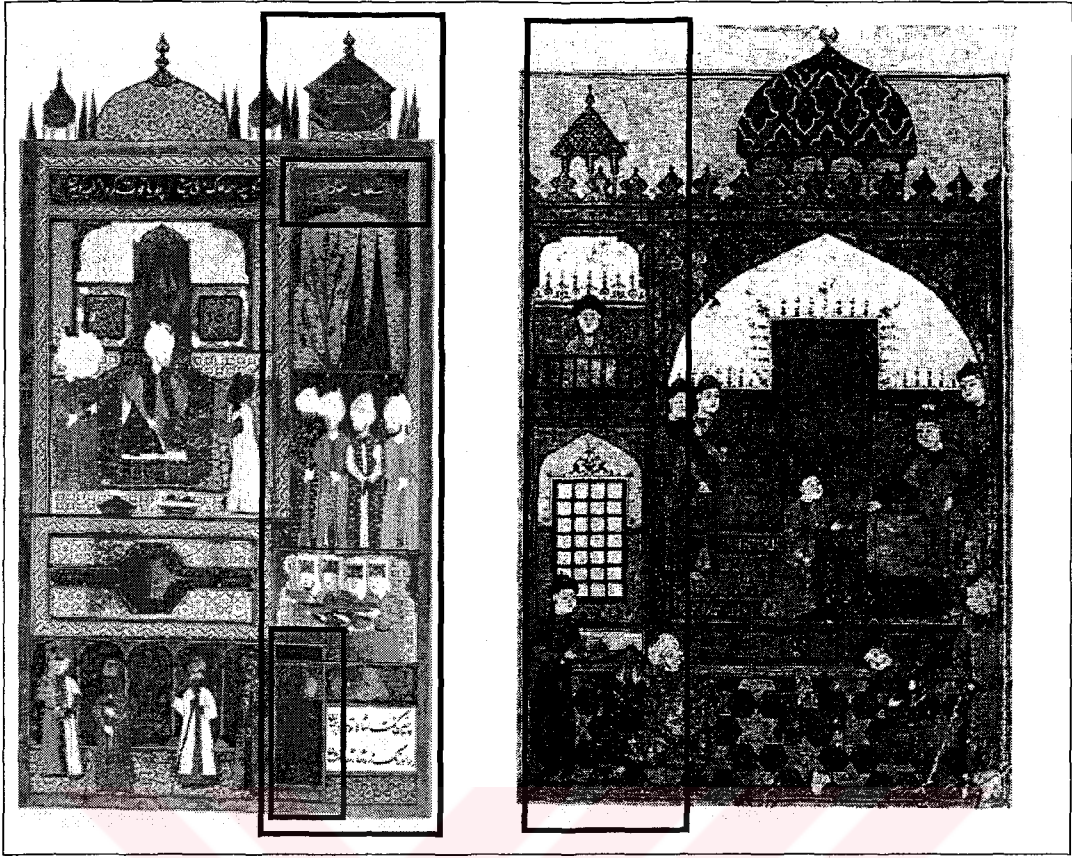
İçoğlanların hem ikili kubbelerden birinin tam olarak altında -neredeyse Sultan ile eşdeğer-, hem de sayfa düzenlemesi içinde Sultan ile aynı yatay içinde betimlenmeleri ile kazandıkları meşru yetkiler vurgulayıcı şekilde gösterilmiştir. Bu nedenle ikinci örnekte ikili kubbenin birine Sultan yerleştirilirken, diğerinin -içine olmasa bile- düşeyindeki bir bölüme vezirlerin yerleştirilmesi kendini bir anda ön plana çıkarır ve bu fark sayesinde ifadede bir anlam değişikliği sağlanır: Sultan'ın yatayında olmanın figürün kimliğine bağlı şartları.

Tasvir okumasının karşılaştırmalı yapılmasının, dolayısıyla görsel bir katalog kullanımının tasviri okuma sırasında anlatım kalıpları ve farkın kavranması açısından önemi, bu örnekler üzerinden daha iyi kavranmaktadır: **Anlatım kalıplarının belirlenmesi ve bu kalıpların içinde fark eden parçanın tespitinde, sadece tasvirin kendisine bağlı kalınarak yorum yapılmamalıdır.**

3.3 Yer Kavramı: Kişi ve Eylem İlişkisi

Tasvir incelemelerinde, mekanın nasıl ifade edildiği konusu ve bu ifade şeklinin modern bakış altında yarattığı kavrama sorunları her zaman önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Örneğin bazı tasvirlerde farklı mekansal betimlemelerle aktarılan pencere ya da balkon benzeri yerlerden bakan figürler bulunur.* Bu figürlerin kapalı bir alan içinden merkez öznenin bulunduğu açık alana baktığı düşünülebileceği gibi, başka bir betimleme şeklinde merkez özne tarafından tanımlanan alana komşu olan başka bir alandan, sadece bakış imkanı ile sahneye katıldıkları söylenebilir. Ancak merkez öznenin tanımladığı alanın üzerine yerleştirilen bir örtü sistemi söz konusu ise, ilk seçenek pek de mümkün görünmemektedir. Bu yorumları çoğaltmak mümkündür. Çünkü sayfa düzenlemesindeki betimleme şekilleri tanımlanan alana da farklı ifadeler katmaktadır.

* Bu betimlemeleri içeren tasvirler için: Blochet, 1975, pl. XCVI, XLV, CXXXIII; Robinson, 1980, fig. 593, 627; Renda, 1973, resim 7, 8)

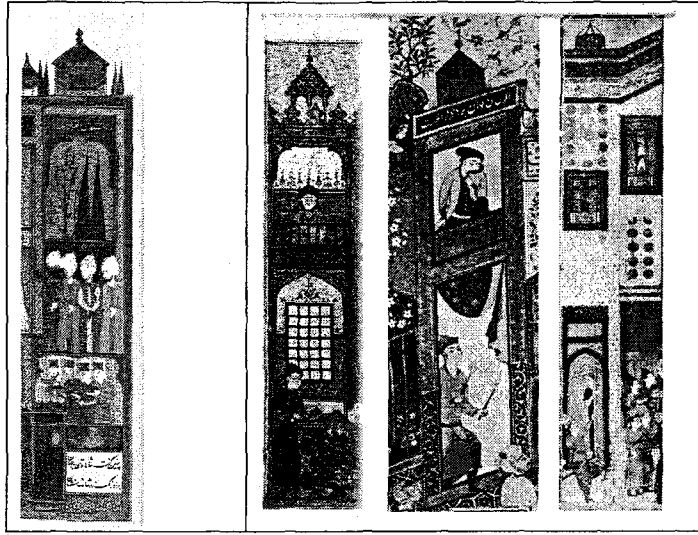


Şekil 3.4 Arifi Süleymanname, folio 603a (Atıl, 1986, Pl.64); Ahmedi İskendername, folio 1b, (Atıl, 1984, Pl.2)

Süleymanname'de Sultan Süleyman'ın İran elçisini huzura kabulünü betimleyen tasvirdeki düzenlemenin bir bölümü karşılaştırmalı örneklerle bakıldığında bir anlatım kalıbı olarak izlenir. Ahmedi'nin İskendername'sindeki bir tasvirde bu betimlemenin oldukça benzerine rastlanmaktadır. Görsel katalog incelemesi, sağ ya da sol düşeyde yer alan bu düzenlemelerin merkez öznenin bulunduğu mekana girişi* temsil ettiğini gösterir. (Şekil 3.5)

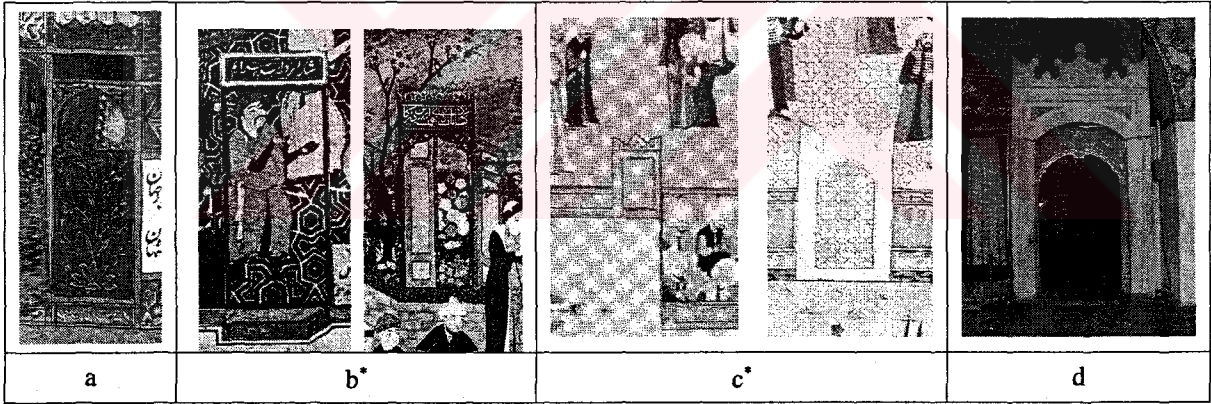
Ancak Süleymanname'deki bu tasvirde özel bir durum yaratılarak, temel anlatım kalıbından bazı farklılaştırmalar oluşturulmuş ve buradaki ifadeye yeni anlamlar katılması sağlanmıştır. Giriş betimlemesine dair bu anlatım kalıbının üzerinde, içeriği "el Sultan el Adil" olan bir yazı parçası fark edilmektedir. Bu farklılık tasvirde betimlenen hikayeyi tekrar gözden geçirmeyi gerekli kılar. Tasvirde anlatılan hikayeye göre, İran elçisi huzura kabulünden önce vezirlerle resmi bir görüşme yapmıştır. (Atıl, 1986)

* Benzer betimlemeler içeren tasvirler için: Akalın, 1973, r.7; Bahari, 1996, fig. 76; Blochet, 1975, Pl. XXII-C; Canby, 2000, fig. 18; Pope, 1970, Pl. 128; Tanındı, 1993, r. 3,4,5,6; Lentz, 1982, pic.15; Rice, 1971, ill. 41; Robinson, 1980, 593, 627.



Şekil 3.5 Süleymanname Folio 603a ile giriş kalıplarının karşılaştırılması (Atıl, 1986, Pl. 64; Atıl, 1984, Pl. 2; Pope, 1970, Pl. 128, Blochet, 1975, Pl. LXXII)

Buradaki anlatım kalıbına ilişkin bir başka 'fark' ise, düzenlemenin en alt kısmında bulunan tam olarak kapı mı yoksa içindeki desenler nedeniyle pano mu belli olmayan biçimdir. (Şekil 3.6a) Görsel katalogdan yardım alınınca, bu betimlenen biçimin açık alandaki betimlemelerde kullanılan bir bahçe kapısı olma ihtimali düşünülür. (Şekil 3.6 b)



Şekil 3.6 Süleymanname folio 603a'daki anlatım kalıbının (a) incelenmesi

Ancak incelemeyi Osmanlı tasvirleri üzerinde yoğunlaştırınca, bahçe kapılarıyla benzerliğin yanı sıra, Divan betimlemelerinde kullanılan kapı için benzer bir kalıbın kullanıldığı görülür. (Şekil 3.6 c) Hatta bu kapının bugün sarayda gözlenen Divan kapısı ile benzerliği ilginçtir. (Şekil 3.6 d) Süleymanname'deki kapı betimlemesi ile hikayenin içeriği ve giriş kalıbının

* Bahçe kapısı betimlemeleri için: Bahari, 1996, fig. 25, 85; Blochet, 1975, Pl. CX, CI; Ettinghausen, 1961, Pl. XVII; Lentz, 1982, pic. 11; Rice, 1971, ill. 117; Well, 1976, Pl. 9.

* Bu örnekler Hünername tasvirleridir. (Atasoy, 1974, Pl. 26; Davis, 1970, ill. 72)

üzerindeki yazı bilgisi birleştirildiğinde, elçi ile Divan'da yapılan görüşmenin betimlenmesi için Divan'a ait bazı işaretlerin bir arada kullanımının tercih edildiğini, dolayısıyla mekan betimlemesi yapıldığını söylemek mümkündür. Öyleyse giriş alanı üzerinde betimlenen ve aydınlık kulesi olarak algılanan biçim Adalet köşkü olmalıdır.*

Sonuç olarak burada vurgulanmak istenen şudur: Tasvirlerin okunabilmesi için öncelikle modern bakış açısı ile mekan betimlenişi arayışından ya da biçimleri bilinen bir fiziki biçim ve tanım içine sokma kaygısından seyircinin uzaklaşması gerekliliğidir. Elbetteki gerektiğinde bazı belirgin mekan tanımlamaları yapılmak istenir. Ancak bu, **kurgunun yapısı gereği betimlemenin tüm mekanı yansıtmaya kaygısı olarak değil, ayrıntılar içinde o mekana ait bazı ipuçları bırakılarak sağlanır.**

Dolayısıyla, buradaki betimlemelerde belirgin bir şekilde tanımlanan mimari bir mekanla karşılaşmak -özellikle de modern bir seyirci yaklaşımıyla- mümkün değildir. Çünkü mekan betimlemesi, Osmanlı seyircinin bildiği anlatım kalıplarının hikayeye uygun olarak sayfa kurgusu içine yerleştirilmesiyle gerçekleşir. **Kapılar, pencereler, süslemeli yüzeyler sadece burada kullanılan anlatım kalıplarından bazılarıdır.** Bu biçimleri işlevlerini yerine getiren mimari elemanlar olarak değerlendirmek, kurguyu tam olarak kavramayı engeller. Bu nedenle tasvir kurgusu içinde biçimler yani '**anlatım kalıpları**' yardımıyla betimlenen bu alanları mekan olarak tanımlamaktansa '**yer**' kavramı ile tanımlamak, önyargılardan uzaklaşmayı sağlayacak önemli bir adım olacaktır.

Anlatım kalıplarına sadık bir betimleme sistemi içinde kalıpları tanımak kadar, kalıpların bir araya getirilişlerini çözümlemek, dolayısıyla sahnelenen hikayeyi de tanımak gereklidir. Çünkü hikayedeki ana özne kurguda da ana özneyi oluşturur. Bu bilgilerle yeniden kurgunun yapısını gözden geçirirsek, '**yer**' tanımlamasının kavranabilmesi için bilinmesi gereken şudur: '**yer**'i tanımlayan ana etken, varlığı ile o anın oluşmasını sağlayan '**kişi**' ve yine onun varlığı ile oluşan '**ana eylem**'dir.

Buradaki eylem, modern seyirci tarafından bilinen '**işlev**' ile aynı karşılığı bulmamaktadır. Çünkü modern seyirci, '**mekan-işlev**' ilişkisinden hareketle çözümleme yapar. Oysa tasvir kurgusunda bahsedilen '**eylem**' mekan ile değil doğrudan kişi ile bağlantılıdır ve onunla birlikte hareket eder. Kişi başka bir mekanda da aynı eylemi gerçekleştirebilir.

* Burada tartışılan betimleme hakkında Günay (1992, s.145) şu yorumu yapmaktadır: " Sağdaki aydınlık kulesi (fener) doğrusu pek de karanlık olmayacak bir yeri aydınlatıyor. Burası kemerli bir hayat veya revak olmalıdır."

Buradan hareketle; Süleymanname içinden incelenecek tasvirler için öncelikle yer tanımını varlığı ile sağlayan kişi belirlenmelidir. Çalışmanın amacı, hükümlanlık ifadesinin mimari biçimler kullanılarak Osmanlı'nın kendi içinden nasıl yorumladığını incelemektir. Dolayısıyla öncelikle hükümlanlık ile bağı bulunan merkez öznelere barındıran tasvirler sınıflandırılmıştır. Sultan, şehzade ve yabancı hükümdarlar olmak üzere üç tasvir grubu oluşmuştur. Betimlenen sahnelerin konularına bakıldığında ağırlıklı olarak av, savaş, elçi kabulleri, sultanın özel kabulleri, törenler ve eğlence sahneleri ile karşılaşmaktadır.

Osmanlı hükümlanlığı bu tasvirler içinde 'Sultan'ın tasviri yoluyla yani tek bir merkez özne ile sergilenmektedir. Sultan'ın dahil edildiği tüm sahneler, alt hikâyelerinden bağımsız olarak Sultan'ın içinde var olması sebebiyle huzura kabul durumunu aktaran sahneler olarak belirlenmelidir. Dolayısıyla, buradaki yer tanımlamaları incelenirken 'yer'i tanımlayan '**kişi-ana eylem**' ilişkisi '**Sultan ve onun varlığı ile oluşan huzura kabul**' olarak belirlenmiştir.

3.4 Huzura Kabul Eylemi Betimlemeleri

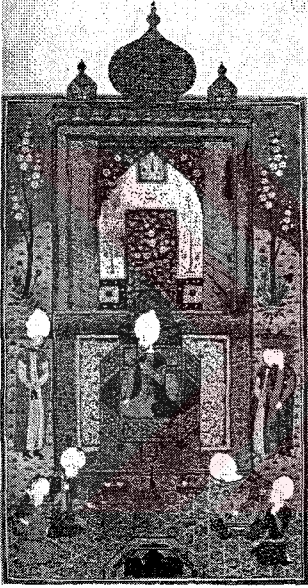
Huzur kelimesi Arapça h-z-r kökünden gelir. Hazır olma, hazır bulunma olarak eylem belirten; önemli kimselerin yanı, önü, katı, makamı ya da padişah katı gibi alan belirten anlamları bulunmaktadır. Enderun tarihini aktaran Tayyarzade Ata bey 'huzura çıkılacağı zaman çavuş ağalar yüksek sesle huzur veya huzura diye haber verirler' demektedir. (Eldem ve Akozan, 1982, s.56) Buradaki tasvirlerde **huzur, Sultan'ın varlığı ile tanımlanan alan** olarak kullanılacaktır.

Yukarıda daha önce ifade edildiği gibi, kişi ve eylem olmak üzere yeri tanımlayan iki etken vardır. Huzur olarak tanımlanan bu yerdeki eylem nedir, nasıl tanımlanmalıdır? Bu konuda kaynaklar tarafından 'huzura çıkmak ve huzura kabul edilmek' olarak bilgi verilmektedir. Ancak çıkmak tanımı 'hükümdarın huzuruna çıkılmaz, geçilir' (Peirce, 1996) görüşünden de destek alarak, Osmanlı'nın mekan kullanımına uygun bulunmamaktadır. Eylemin tanımına ilişkin Sözen (1998, s.95-96) 'Arza çıkmanın da çeşitli kuralları vardı...' ya da '...belirli bir sıraya göre Arz'a girilirdi.' diyerek farklı ifadeler kullanmıştır. Kelime olarak '**kabul**' kendisi bir eylem üstlenir. Bu nedenle burada terim **öznesi Sultan olan 'huzura kabul' eylemi** olarak kullanılacaktır. Bahsedilen eylem kabul eylemidir ve 'görmeye gelen kimseyi içeri alma' tanımı gereği yeri tanımlayan kişi doğrudan 'Sultan'dır. İçeri alınan kişi yani konuk huzur olarak tanımlanan yerde ana özne değildir.

Bu temel tanımlamanın ardından incelenen 13 Süleymanname tasvirinde, üç farklı betimleme izlenmiştir. Bu tasvirler arasındaki sınıflamada temel etken zamandır. İlginç olan sonuç, huzur

anı öncesi-huzur anı-huzur anı sonrası olarak üçlü bir zaman anlatımı beklenirken, tasvirler zaman ve onunla doğrudan ilişkili olan yer tanımında yine üçlü ancak kendine özgü bir tanımlama göstermiştir: **geçilen yer-bağ-varılan yer**

Huzur anı ve huzur anı öncesi, beklendiği şekilde tasvirlerde betimlenmiştir. Ancak önemli fark huzur anı sonrasına ilişkin bir betimleme yapılmamasıdır. Burada tasvirin konusunun huzura kabul olduğu hatırlanırsa, huzur anına gelindiğinde zaten hikayenin tamamlanmış olduğu anlaşılabilecektir. Dolayısıyla huzur anı sonrasının betimlenmesine gerek yoktur, çünkü huzura gelindiği anda zaman durmuş ve hikaye bitmiş olur.

	tek zamanlı	iki zamanlı			üç zamanlı		
	huzur	huzur	geçiş		huzur	geçiş	huzur öncesi
							
	a*	b**			c***		
yer	varılan yer	varılan yer	bağ		varılan yer	bağ	geçilen yer
özne	sultan	sultan	sultan konuk		sultan	sultan konuk	konuk

Şekil 3.7 Huzura kabul tasvirlerindeki farklı betimlemeler

* Arifi, Süleymanname folio 321b (Atıl, 1986) (tasvirleri ayrıntılı incelemek için bkz.Ek 2)

** Arifi, Süleymanname folio 71a, folio 260a, folio412a, folio 477b, folio 557a (Atıl, 1986) (tasvirleri ayrıntılı incelemek için bkz. Ek 2)

*** Arifi, Süleymanname folio 17b_18a, folio 332a, folio 360a, folio 471b, folio503a, folio519a, 603a (Atıl, 1986) (tasvirleri ayrıntılı incelemek için bkz. Ek 2)

Zaman sıralamasında hikayenin aktarımına bakılınca, iki zaman arasındaki bağlantıdaki vurgu, 'bağ'ın aynı zamanda bir 'yer' olarak kavrandığını gösterir. Sarayda bulunan geçitler ve yapıları nedeniyle oluşturdukları mekansal durum da bu düşünceyi destekler. Örneğin D'ohsson "İkinci avluya girmek için on kadem uzunluğunda bir divanhaneden geçilir, iki tarafı birer kapı ile mesduddur; dışarıdakine Orta kapı derler; bu ara yere 'iki kapı arası' ismi verilmektedir;..." ifadesindeki **iki kapı arası** betimlemesi ile bir ara alan betimlenmektedir. (Uzunçarşılı, 1945, s.21) Saraydaki bu kapılara ilişkin, Eyüboğlu (1986, s.47) "...Kitabeli kapı açıldığında koridorun sonundaki kapı kapalıdır. Altın Yolun iki başındaki çift kapıda da aynı usul görülmektedir. Aslında tüm önemli oda, sofa ya da taşlıklardaki kapılar da aynı durumdadır. Girilen bir kapı kapatılmadan geçilecek olan ikinci kapı açılmaz." bilgisini verir. Öyleyse bu ara alanda bir durma anı yani bir '**ara an**' söz konusu olmalıdır ve bu bekleme anının girilmek üzere olunan mekana hazırlık açısından katkısı şüphesiz etkindir.

a. tek zaman içeren huzura kabul betimlemeler (Şekil 3.7 a)

Burada 'varılan yer' dışında bir yer anlatımına ihtiyaç duyulmadan, sadece 'Sultan' figürüne sahip olma sayesinde tanımlanan 'huzur anı' betimlenmiştir. Oraya geçme durumu söz konusu değildir, çünkü tam o an içinde bulunmaktadır. Sultan'ın sahip oldukları -elindeki gül, mimari biçimler, saray görevlileri ve doğa- aralarında hiçbir ayıraç kullanılmadan tümüyle aynı yere yani 'huzur'a aittir. Tanımlanan alanın açık ya da kapalı bir alan olup olmadığı belli değildir, doğrusu önemsendiğine de kuşkuyla bakmak gerekir. Çünkü -tıpkı Osmanlı yazılı kaynaklarındaki betimlemelerde olduğu gibi- Sultan'ın bulunduğu bu yer, cennet bahçeleri içinde bir yer' olmalıdır.

b. iki zamanlı huzura kabul betimlemeler (Şekil 3.7 b)

İki zaman anlatımında 'varılan yer' betimlenirken, huzur anı öncesindeki ara alanı ifade eden 'bağ' da betimlenmektedir. Yer tanımları arasındaki ilişkiyi sağlayan 'bağ' aynı zamanda tasvir içinde betimlemeye gerek kalmadan 'geçilen yer' hakkında da bilgi aktarır. Hikayeye giriş yapan ve 'saray halkı'ndan oluşan birden fazla konuk figür dolayısıyla 'geçilen yer' vardır. Her bağ elemanı farklı karakteri sayesinde, farklı bir geçilen yere işaret etmektedir. Burada her ne kadar bağ ile bir tanım yapılsa da, geçilen yerin tasvir içinde doğrudan betimlenmemiş olması dikkat çekicidir.

Süleymanname içindeki ve bu sınıflamaya dahil üç tasvir diğerlerinden farklı bir özellik taşır. Varılan yerin arkasında, yeni bir yer tanımlı yapıldığını düşündüren ve içinde bazı insan figürlerinin bulunduğu alanlar betimlenmiştir. Oysa varılan yere gelindiğinde hikaye

tamamlanmış olmalıdır, çünkü huzura varılmıştır. Bu tasvirlerin konu içerikleri saray içi önemli tören anlarını betimlemektedir. Dolayısıyla buradaki tercihin, sahnenin önemini arttırmak ve anlatımı zenginleştirmek için kullanılan bir anlatım kalıbı olan ‘tanık figür’ler olduğu düşünülmektedir.*

c. üç zamanlı huzura kabul betimlemeler (Şekil 3.7 c)

Bir bağ elemanı yardımıyla ‘varılan yer’ ile ilişkilendirilen ve tasvir kurgusu içinde betimlenen ‘geçilen yer’, sayfanın alt kısmına yerleştirilir. Dolayısıyla üç yer tanımı da aynı tasvir sayfasında betimlenmiş olur.** Konuları incelendiğinde, tasvirlerde özellikle saray halkı dışından konuk ya da konukların huzura kabul edildiği görülür. Konuk figür, geçilen yerde özne görevi yapar ve bu yeri tanımlar. Ayrıca ikincil bir özne görevi nedeniyle varılan yerin oluşumunda da etkili olur. Sonuç olarak, her iki özne tarafından yer tanımı yapılmış ve her iki yerin tasvir içinde betimlenmesi gerekmiştir. Bu özellikle iki zamanlı betimlemelere göre farklı bir karakter yansıtmaktadır. Çünkü geçilen yerin betimlenmesine kesinlikle ihtiyaç duyulmaktadır.

3.5 Zamansal dizge: Geçilen Yer-Bağ-Varılan Yer

Buraya kadar incelenen tasvirler üç önemli yer tanımının zaman sırasıyla geçilen yer, bağ ve varılan yerin ayrıntılı olarak incelenmesini gerektirmektedir. Yer tanımları hem kendi başlarına hem de birbirleri arasındaki ilişki aracılığıyla hikayenin tasvir sayfasına aktarımını ve sayfanın genel kurgusunu etkiler. Tasvirler içindeki bu yer tanımları öznelere, sahneleri ve içerdikleri kalıplar açısından incelenmiştir.

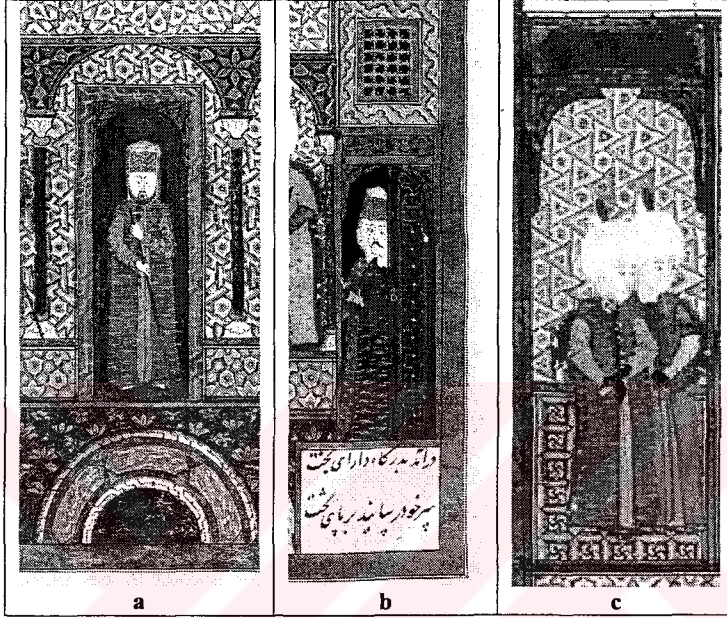
Geçilen yer: Tasvir kurgusunun içindeki zamansal dizgede ilk sıradadır ve sayfanın en alt kısmında betimlenir. Bu durum dizge içinde zamanın aşağıdan yukarı doğru akışını gösterir. Yer tanımını sağlayan ana özne, konuk figürdür. Geçilen yer hakkında iki ayrı betimleme ile karşılaşılmaktadır. Saray içinden huzura kabul içeriği taşıyan tasvirlerde, geçilen yer ‘bağ’ elemanı sayesinde tanımlanır, kendisi doğrudan betimlenmez. Dolayısıyla geçilen yer için bir sahne kurulmamış olur. Geçilen yerin öznesi için gereken tanımlama sadece bağ elemanı tarafından yapılır.

* Arifi, Süleymanname folio 71a, folio 412a, folio 557a (Atıl, 1986) (tasvirleri ayrıntılı incelemek için bkz.Ek 2)

** Bu gruptaki tasvirler içinde folio 17b_18a ikili sayfa düzeninde olduğu için birlikte incelenmektedir. Bu nedenle folio 17b de tanımlanan alan avluların ilişkisi nedeniyle fazladan iki ayrı zaman dilimine ayrılmış ‘geçilen yer’, folio 18a’daki alan ise ‘varılan yer’ olarak tanımlanmalıdır.

Saray dışından huzura kabul sahnelerinde ise, bağ elemanı yine tanımlama görevi üstlenir, ancak geçilen yerin kendisi de betimleme içine katılır ve tanımlama görevini paylaşır. Geçilen yerdeki sahnede yer alan figürlerin duruşları, varılan yerden farklı olarak daha hareketlidir ve serbestlik içerir. Bu ifadeler geçilen yerin, donuk ve bitmiş bir an aktarmadığını gösterir.

Bağ: Bağ, zaman akışında ikinci kademeyi oluşturur. Tasvir kurgusu içinde her iki yerin biçimsel olarak tanımlaması yapılsın ya da yapılmassın, iki yer arasındaki ‘bağ’ iki ve üç zamanlı tasvirlerde mutlaka betimlenir.



Şekil 3.8 Geçitler ve nöbetçi figürleri, Süleymanname folio 332a'dan ayrıntı. (Atıl, 1986)

Bağ elemanlarının biçimsel ifadesi olan ‘geçitler’ huzura kabul tasvirlerinin her uygulamasında etkin ve ön plandadır. Bazen ‘ulaşılabilirlik’ ifadesindeki engeli temsil eden ‘nöbetçi’ figür (a), bazen hikayenin zamansal yönüne göre geçidi aralayan figür (b), yada aksine ‘ulaşılabilirlik’ ifadesindeki rahatlığı temsil eden doğrudan huzura giren figür huzur anına ait değişik vurgular ekler ve geçitlerin ayrılmaz tamamlayıcıları olur.* (Şekil 3.8) Bu figürler ve geçitlerin birlikte oluşturdukları mesaj iki ayrı yer tanımının öznesi Sultan ve konuk ile -hem tek tek, hem de aralarındaki ilişkiyi aktaracak şekilde- doğrudan ilişkilidir. Hatta özel durumlarda geçilen yer için bir sahne kurmadan huzura giren yada girecek olan figürün kimliğini belirlemektedir.

Geçitler ile betimlenen bağ elemanı içindeki figürlerin ana sahneye yani varılan yere nasıl

* Geçitlerle ilgili bazı tasvirlerin yayınlandığı kaynaklar: Robinson, 1980, s.177; Well 1976, pl.9; Blochet, 1975, pl. C; Bahari, 1996, fig. 76; Blochet, 1975, Pl. LXXII; Lentz, 1982, p.015; Tanındı, 1993b, r.3-4-5-6.

giriş yaptıkları, nöbetçilerin olup olmaması konuk figürün kimliğini belirlemesinin yanı sıra iki yer arasındaki ‘ulaşılabilirlik’ ifadesini oluşturur. Saray içi huzura kabul betimlemelerinde geçilen yer tanımına ihtiyaç duyulmazken, ‘bağ’ın ısrarla betimleniyor olması, iç yapıdaki ilişkilerin aktarımında ‘bağ’ın önemini vurgular: **Huzura nereden gelindiği değil, nasıl geçildiği önemlidir.**

Varılan yer: Merkez özne olarak Sultan’ın bulunduğu ‘varılan yer’ hükümrancılığın en önemli ifadesini barındırıyor olması nedeniyle, sayfa kurgusu içinde özel bir önem taşır. Anlatım kalıplarının kullanılmasıyla oluşturulan, üst üste yerleştirilmiş üç katman içerir:

- a- Arka plan: Merkez özne ‘Sultan’ın sahip oldukları
- b- Ana sahne: Temsili olan yerin kendisi
- c- Figürler: Merkez özne dahil tüm kişiler

‘Arka plan’, temsili yere ait ana sahnenin arkasındaki fondur. İçerliğini oluşturan biçimlerin betimlenme şekilleri ve bir araya gelişleri, hem temel özne Sultan hem de ikincil özellik taşıyan, aynı zamanda geçilen yerin öznesi görevindeki konuk figür ile belirlenir. Burada özellikle konuk figürün Sultan ile bağı ve sosyal yapı içindeki konumu etkindir.

Örneğin; Sultan ile kan bağı bulunan Devlet Giray Han’ın huzura kabul tasviri ile Hicaz elçisinin huzura kabul tasviri arasındaki en önemli fark arka plan betimlemesidir. Hicaz elçisi -diğer elçi kabul sahnelerinde olduğu gibi*- Sultan’ın huzurundaki yere vardığında arka planda betimlenen Sultan’a ait bahçedeki ağaç bedenlerinin az bir bölümü görülebilirken, diğer tasvirdeki Devlet Giray Han için oluşturulan huzur anında bahçenin büyük bir bölümünün doğrudan algılanması mümkün kılınmıştır. Çünkü aralarındaki akrabalık ilişkisinin Sultan ile oluşturduğu yakınlık, Sultan’a ait olan alanların daha büyük bir bölümünü görebilmesini ve Sultan’a daha fazla yaklaşmasını sağlar. Konuk figürün özel durumu ve konuk-merkez özne ilişkisinin sosyal yapı içindeki durumu varılan yer betimlenirken arka plan içerisinde böylelikle aktarılmış olur.

Sonuç olarak; arka plan özneler ve onların sosyal yapı içindeki konumuyla değişen iki bilgi aktarır:

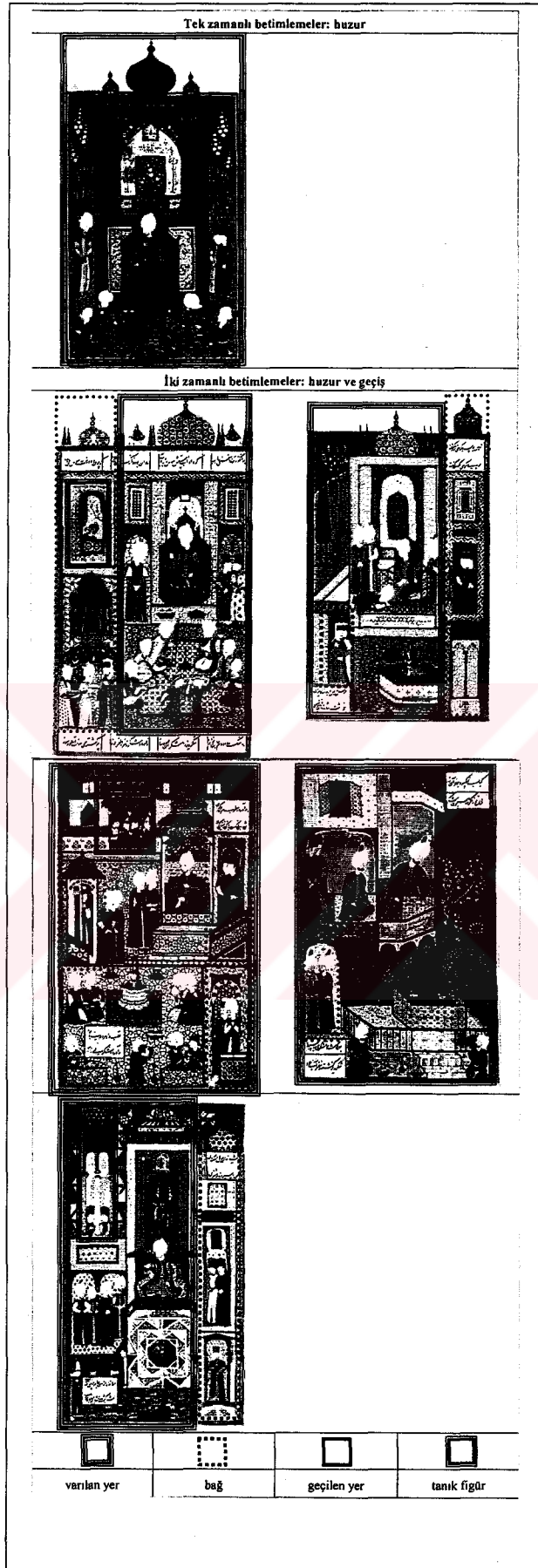
- a- ‘varılan yer’in öznesi Sultan’ın sahip olduğu varlıklar.
- b- ‘geçilen yer’in öznesi ‘konuk figür’ün kimliği ve sosyal yapı içinde Sultan ile bağı.

Sultan'ın yapısı gereği ilk bilgi değişmezdir. Temel değişken ikinci bilgidir. Arka plandaki biçimlerin seyirci tarafından ne kadar algılanabildiği ile ifade bulur.

Tüm biçimler temel olarak huzur anının betimlendiği ana sahneye aittir. Geçitler, pencereler, panolar, desenler, bordürler ve yazı parçalarının oluşturduğu anlatım kalıpları sahne içine yerleştirilir ve 'temsili olma' durumu betimlenmiş olur. Özellikle kubbeler, bacalar, fenerler gibi biçimlerden oluşan örtü sistemleri, ana sahne düzenini biçimsel etkileri ile doğrudan yönlendirir. Ancak sahneden kesin bir hatla, genellikle tasvir sayfasının ana çerçevesi ile ayrılır. Bu, seyirciye örtünün sahne ve arka plan arasındaki bir başka alanda bulunuyor izlenimi verir. Böylelikle örtü sistemi her zaman etkin olur ve varılan yerin tüm katmanlarından bağımsız kalabilir.

Figürlerin oluşturduğu katman içinde ana yerleşim düzeni merkez özne Sultan ile kurulur. Diğer figürlerin bu düzen içindeki yerleşimleri, merkez öznenin yatay ya da düşeyinde nasıl tanımlandıkları ile betimlenir. Konuk figür ilişkisinde ayrıntılı açıklandığı gibi, diğer tüm figürler için de betimlenme şekilleri sosyal yapı içindeki konumu aktarır.

* Arifi, Süleymanname, folio 332a ve folio 603a (Atıl, 1986) (tasvirleri ayrıntılı incelemek için bkz. Ek 2)



Şekil 3.9 Tek ve iki zamanlı betimlemeler



Şekil 3.10 Üç zamanlı betimlemeler

4. TOPKAPI SARAYI HAREMİNİN TASVİR KURGUSU İLE OKUNMASI

4.1 Tasvir ve Mimari Ortamların Karşılaştırılması

"Yaşam, kendini mekan olarak yorumlar."

(Norberg-Shulz, 1986, s.31)

Şahname geleneği ve Osmanlı yorumu ile oluşan Osmanlı şahnamelerinde, hükümlanlık tarihi aktarılırken belirli sahneler seçilerek seyirciye sunulur. Bu seçimde imgesel iktidar programı etkindir. Osmanlı hükümlanlık yaşamını betimlemek üzere hazırlanan Süleymanname içinde sadece 69 sayfada gözlenen tasvirler yaşam içindeki temsili sahneleri, doğrudan seçerek seyirciye aktarırlar. Sonuçta iletişim dilini bilmeyen modern seyirci bile temsili sahnelerden haberdardır ve onları bu bilgi ile izler.

Ancak harem mekanları ile modern seyirci arasındaki ilişki Süleymanname'den daha farklı gelişmektedir. **Haremde Osmanlı'nın tüm yaşam sahneleri ile karşı karşıya kalınmaktadır.** Mimari biçimler ile Osmanlı'nın kendi içinde nasıl iletişim kurduğunun anlaşılabilmesi için, önce hükümlanlığın gösterilmesinde hangi biçimlerin kullanıldığı kavranmalıdır. Temsili mekanlardaki dekor ve oyuncular da sahneler gibi doğrudan seyircinin karşısında değildir. Bu nedenle haremde gözlem yapılan 280 mekanda bugüne ulaşan biçimlerin, temsili olma durumu ile ilişkisi belirlenememektedir. Özetle modern seyirci açısından, harem mimari ortamının bugün içinde olduğu durum, tasvir ortamı ile arasında belirgin farklar oluşmasına neden olmaktadır. Doğrudan temsili mekanlar ile karşılaşılıyor olunması, Topkapı Sarayı haremindeki mekanlarla ilgili önemli bilinmeyenler ortaya çıkarır:

- Temsili olma durumunda kullanılan biçim tercihleri.
- Mekanlarda temel özne ya da öznelere oluşturan 'kişiler'

İletişim dilini seyircinin bilmediği de göz önüne alınarak, öncelikle mekanlarda izlenen biçimlerden oluşacak görsel katalogun hazırlanması gereklidir. Bu doğrultuda içinde gözlem yapılabilen 260 mekandaki tüm biçimler tespit edilmiş ve tekrar mantığından hareket edilerek bir görsel katalog hazırlanmıştır.* Tespit edilen biçimlerin mimari kurgu içinde nasıl iletişim

* Bu bölüm içerisinde kullanılan tüm numaralar, bu kataloglama sırasında her birim mekana atanmış olan numaralara karşılık gelmektedir. Mekanların plan düzlemlerindeki karşılıkları için Ek 3 Plan düzlemleri A, B, C, D incelenmelidir. Katalogun oluşturulmasına ilişkin çalışmalar ve bazı ayrıntılı bilgileri için bkz. Ek 3.

diline dönüştüğü, tasvirin araç olarak kullanılması ile sağlanacaktır. Bu noktada çalışmanın önemli temalarından biri olan "yaşam sahneleri"ni tekrar vurgulamak gereklidir. Osmanlı hanedanı önceki örneklerde de görüldüğü gibi kendini sürekli olarak meşru kılma eylemi içerisinde. Bu, hükümlanlığın hayatta kalması için temel zorunluluklardan biridir. Fakat 'hayatta kalma' haremde iki farklı şekilde gerçekleşir:

- kullanıcıların yeme, uyuma gibi temel fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak
- hükümlanlığın imgesel iktidar programını kurgusu içine aktarabilmek

Kullanıcı sayısı düşünülürse, bahsedilen fiziksel ihtiyaçların karşılanması bile oldukça karmaşık bir yapı gerektirir. Üstelik kullanıcının temel varolma nedeni 'hükümlanlık ve onun meşruiyeti' ikinci bir yapı daha oluşturacaktır. Öyleyse haremde, ikili yapı içeren ve her ikisini de birlikte barındırmak zorunda olan bir yaşam ve mekandan bahsedilmektedir. Birçok modern araştırmacı, harem kurgusunu mekansal gözleme dayanarak, hiyerarşik bir yapı olarak niteleyebilir. Elbette öyle olmalıdır, çünkü içindeki yaşamın kendisi, yukarıda açıklanan ikili yapısı gereği, ancak kesin bir hiyerarşi sayesinde varlığını devam ettirebilir.

Tasvir kurgusu içinde merkez özne, Sultan figürü ile betimlenir ve sadece onun görüntüsü ile hükümlanlık yani iktidar simgelenir. Ancak Pierce (1996), kent içi vakıf yapılanmaları, türbe gelenekleri, maaş defterleri ve senetler gibi verileri değerlendirerek, Osmanlı hanedan yapısının değişimlerine paralel olarak iç yapıda bir hükümlanlık paylaşımının mevcut olduğunu saptamaktadır.* Dolayısıyla, harem içinde merkez özne yani iktidarı simgeleyen temel özne 'Sultan' olmakla birlikte, diğer özneler onunla farklı derecelerde de olsa hanedan üyeleridir. Bu nedenle bir hükümlanlık paylaşımından söz etmek gereklidir. Sonuç olarak haremde yansıtılan iktidar, tasvirden farklı iki özellik taşır:

- fiziksel ve imgesel yaşam gereklerinin oluşturduğu ikili bir program içerir.
- merkez özne 'Sultan' tekliğini korurken, ikincil öznelerle hükümlanlık paylaşılır.

* Peirce çalışmasında hasekiler ve damatların önem kazanmasını, hükümlanlık paylaşımı ile ilişkilendirir. 16. ve 17 yy'da saltanat kadınlarının hükümdarlık ifadesine katılmaya başlamasını, "bir gazi padişahın yönettiği devletten, yerleşik bir saray padişahının hükmettiği istikrarlı bir bürokratik devlete geçiş" ile oluşan değişim olarak açıklar. "...hanedanın sürekliliği sadece kuşaklar arasındaki yaşayan bir bağla korunabilirdi ve yayılcılık sonrası dönemin imparatorluğunda bu halka Valide sultandı." (Pierce, 1996, s.33), "17 yy'ın ilk yarısında...valide sultan için ulaşılmasız kalan tek saltanat yetkisi Osmanlı ordusuna şahsen komutanlık etmekte." (Pierce, 1996, s.viii) "Osmanlı devletinde ekberiyet uygulaması (en yaşlı Osmanlı'nın başa geçmesi) Osmanlı politikasının en kalıcı özelliğini korudu: güç dağılımının –sultanın kendisi tarafından değilse bile- hanedan tarafından mutlak kontrolü" (Pierce, 1996, s.28) ifadeleri iktidar göstergelerindeki bazı tespitleridir.

Çalışma, bu farkları göz önüne alarak, harem kurgusunun yeniden okunabilmesi için tasvir kurgusunu kullanmaktadır. Bu sayede harem içinde hangi araçların temsili olma özelliği sağladığı ve bu özelliklere hangi mekanların sahip olduğu incelenecektir. Tasvir ortamı içinde kurgunun çözümlemesine ilişkin aşamalarda olduğu gibi burada da seyirciyi bildiği tanımlardan arındırmak ve kurguyu yeniden tanımlamak temel çıkış noktalarıdır.

4.2 Haremin Mimari Ortamının 'İşlev'den Arındırılması

Tasvir kurgusu üzerinde çalışırken en önemli adım, bu betimlemelerin gerçek dünya içerisinde bire bir karşılığını arama kaygısından kurtulmaktır. Her zaman temel soru tasvirin hangi mekanı betimlediği değil, betimleme yaparken hangi anlatım kalıplarını kullandığı ve bu kalıpları nasıl bir araya getirdiği olmalıdır. Burada bahsedilen anlatım kalıpları -özellikle de mimari elemanları içeren tasvirler- modern seyircinin de kendine ait bir tanımı olan kapı, pencere gibi biçimler olabilir. Ancak **bir biçime işlevsel tanımı gereği 'kapı' olarak değil, kurgu içinde üstlendiği görevden hareketle bir 'anlatım kalıbı' olarak bakabilmek gereklidir.** Bu yaklaşım en küçük birim 'biçim' için olduğu kadar, sayfa düzenlemesi içindeki diğer anlatım kalıpları ve 'yer-bağ ilişkisi' için de geçerlidir.

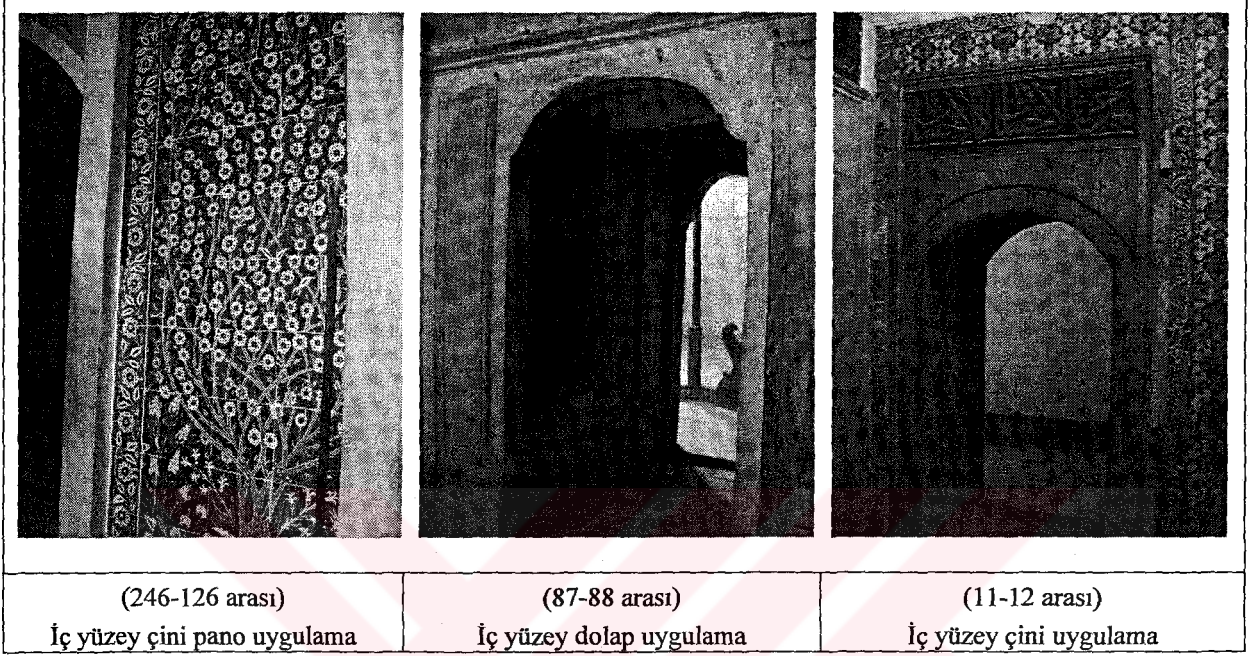
Örnek olarak tasvirlerdeki betimlemelerde Sultan'ın solunda ya da sağında bulunan figürler, burada yapılan yer tanımına sol yada sağda bulunan bir yerden giriş yapıldığına işaret etmez. Bu durum doğrudan figürün kimliğine ilişkin bir betimlemedir. Dolayısıyla tasvir kurgusundaki bu durumu haremdaki gerçek mekanlara dönüldüğünde 'solda ya da sağda bulunma durumu' olarak aktarmak yanlış bir yaklaşım olur. Önemli olan tanımlanan yere katılan figürün kimliği ile yer içinde bulunduğu konumun bağlantısının kavranmasıdır.

Tasvirlerdeki betimlemelerin fiziksel gerçekliklerle örtüşme kaygısından kurtulmak, hem mekansal hem de biçimsel tanımların farklılaşmasını sağlamıştır. Eğer tasvir kurgusu haremin yeniden okunmasında bir araç olacak ise, öncelikle modern gözlemci tarafından mimari ortamda tanınan kavramlardan kurtulmak, onlardan bağımsız bir bakış oluşturmaya çalışmak, hatta tüm kavramları alt-üst etmek gereklidir.*

Harem üzerine araştırmalarda en çok rastlanan, harem mekanlarının işlevsel yapısını

* Elias (2000) 'hakim düşünce ve tasavvurlardan mümkün olduğunca uzaklaşılması gereğini' ifade ederek 'statik kavramlar oluşturarak durumlara indirgemeyi' gereksiz bulur ve bunu '...toplumsal fenomenlerin, çözümlemeyi karşıt iki durumla sınırlandıran kavram çiftleri yardımıyla parçalara ayrılışı, gerek ampirik gerekse kuramsal çalışma açısından sosyolojik algılamının gereksiz yere yoksullaştırılması anlamına gelir.' diyerek örnekler.

belirleme kaygısıdır. Çünkü modern seyirci mekanları gözlerken, onları işlevlerine göre sınıflamayı tercih eder. Oysa haremın kuruluş sürecinin dört yüzyılı içermesi, bu sınıflamayı mümkün kılmamaktadır. Her yeni yapılanma sürecinde mekansal yapı ya da mekan elemanları işlevlerini değiştirmiştir. Aslında bu durum; haremın kendi kullanıcısının işlev konusundaki tanımlamalara modern seyirci gibi katı bakmadığını da net olarak gösterir.

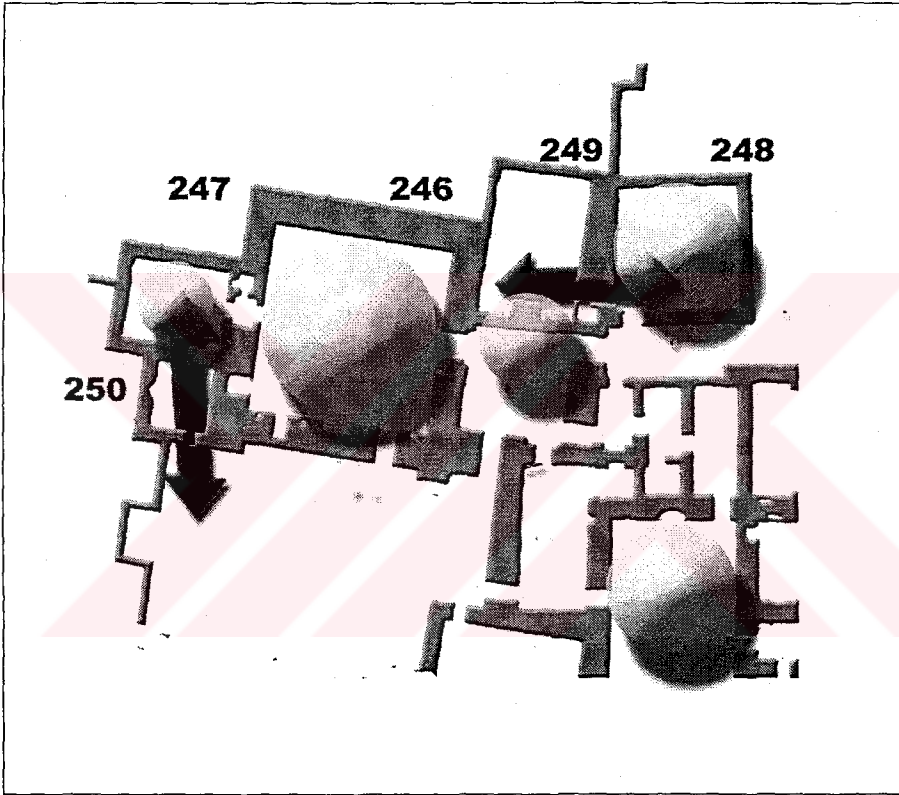


Şekil 4.1 Eşik alanlarından bazı örnekler

Bu konuda üç farklı örnek aktarımı ile 'eşik alanı' ve 'geçiş' işlevinin harem içindeki durumuna bakılabilir. Saray haremının yapıldığı dönemin yapı sistemi ve güvenlik gerekçesi ile iki yönlü kapı sistemleri sonucunda oluşan alanlar burada 'eşik alanı' olarak tanımlanacaktır. Bu alanlar yine dönemin inşa sisteminin getirdiği duvar kalınlıkları nedeniyle, yaklaşık bir metre derinlikten başlayarak çeşitli boyutlarda gözlenmekle beraber, mekan olarak tanımlanabilecek şekilde duvar, yer ve tavan yüzeylerine sahiptirler. Hatta haremdeki örneklerin büyük bölümünde bu yüzeyler üzerinde çeşitli süslemeler bulunmaktadır. (Şekil 4.1 246-126 arası) Dolayısıyla tanımlama açısından ilk karmaşa bu noktada oluşur: Eşik alanları bir mekan olarak kabul edilmeli midir?

Haremde zaman içindeki işlev değişimine paralel olarak bulunduğu duvar kalınlığı içine tuvalet eklenmesi ile 'eşik alanı' tanımına yeni anlamlar katılmış olur. (Şekil 4.2'deki 246-247, 248-249) Bu eşik alanları sadece geçiş görevi değil, aynı zamanda eklenen mekana giriş işlevi de üstlenmiş olur. Öyleyse bilinen yöntemle yani işlevden hareket ederek tanımlamak gerekirse, bu alan nasıl tanımlanacaktır?

Eşik alanının geçirdiği yapısal değişim sonucu oluşan bu kavram karışıklığı, bu defa işlevsel benzerlikten hareketle başka bir mekanın 'eşik alanı' olarak nitelendirilmesi sorununu gündeme getirebilir. (Mekan katalog no: 01) Bu mekan yine duvar, yer ve tavan yüzeylerine sahiptir ve iki farklı mekan ile birer kapı aracılığı ile ilişkili olması dışında başka bir görev taşımaz. İçinde bazı dolaplar vardır. Ancak dolaplar 'eşik alan'larında da gözlenen ortak bir özelliktir. (Şekil 4.1 87-88 arası gibi.) Kısaca bu örneğin işlevsel açıdan değerlendirilmesi, bir eşik alanındaki işlevsel durumdan farksızdır. Sadece örtü sistemi eşik alanında sıkça rastlanan düz döşeme değil, kubbe olarak seçilmiştir. Öyleyse, bu mekanın kubbeli bir eşik alanı, işlevinin de geçiş olduğu yanlış bir yargı olmayacaktır.



Şekil 4.2 Sultan odalarındaki eşik alanlarının plan düzleminde örnekleri.

Haremdeki inceleme yukarıda bahsedilen örneğin benzerlerini, yazılı kaynaklarda Sultan ve şehzade odaları olarak belirtilen mekanlarda da göstermektedir. (Şekil 4.2'de 247, 248, 250) Önceki durumda 'kubbeli eşik alanı' olarak tanımlanan 01 numaralı mekanla bu derece benzerlik oldukça ilginçtir. Her bir mekan sadece iki mekanla bağlantı kurmaktadır, dolayısıyla bağlantı kurduğu bu mekanlar açısından eşik görevini de karşılamaktadır. Ancak hanedanın önemli bireylerine ait bu mekanların bir eşik alanı olarak tanımlanması aslında pek de mümkün değildir. Tüm harem mekanları ile karşılaştırmalı inceleme bu uygulamanın harem içinde özellikle önemli hanedan üyelerinin mekanlarında tercih edilmesi nedeniyle,

güvenlik ve bu alanlarda 'çıkılmaz' noktalar yaratmama kaygılarının etkin olduğunu göstermektedir.



Şekil 4.3 Harem içindeki bazı işlev değişimleri

İşlev ile ilgili bu karmaşa, mimari yapı içindeki en küçük biçime kadar gözlenmektedir. Kolon dizisi ile düzenlenmiş yarı açık bir alanın daha sonra kapatılarak başka amaçla kullanılması (64, 251); bir alanın içine üst kottan girilmesi ya da çıkılması gerektiğinde tepe pencerelerinden birinin kapıya dönüştürülmesi (110-250, 120-250, 248-250, 187-201); bir alanın üst örtüsünün başka bir alanın asma katı olarak kullanılması, üzerine başka bir kat eklenmesi formunu ve işlevini değiştirmesi (52, 85, 126) haremde sıkça karşılaşılan örneklerdir. Sonuç olarak; 'eşik alanı' üzerine verilen üçlü örnek ve mimari elemanlara ilişkin saptamalar ile vurgulanmak istenen şudur: **Harem kurgusunda mekanlar ve biçimler 'işlev'den bağımsız olarak tanımlanmalıdır.**

Elias (2000) 'yapı ve işlev' gibi kavramların ancak 'duruma indirgeme anlayışına özgün' düşünmeyi sağladığını belirtir. Saray haremde değışimlere karşı yapıların cevabı böyle bir 'duruma indirgeme' olayını açıkça reddetmektedir. Sınıflanması bilinen terimlerle oldukça zor olan bu yapısal yaklaşım tanımlama zorluğunu da beraberinde getirmektedir. Aslında eşik alanı örneklemede olduğu gibi, 'oda-koğuş-avlu-açık alan-kapalı alan-koridor-hol-kapı-pencere-dolap' gibi modern seyirci tarafından bilinen tüm kavramlar harem kurgusu içinde zaten kınılmış durumdadır.

4.3 Mimari Kurgunun Yeniden Tanımlanması

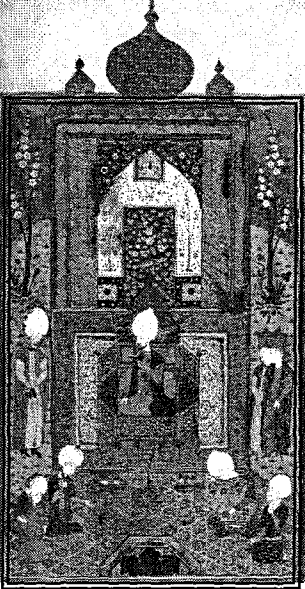
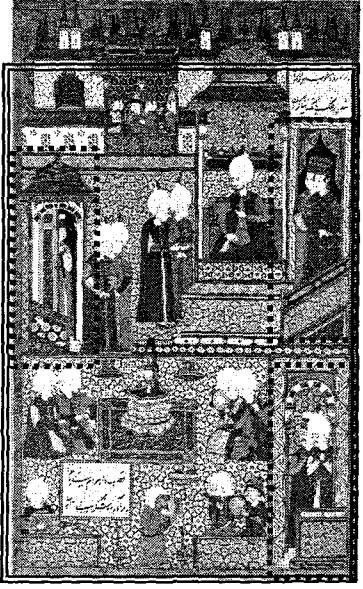
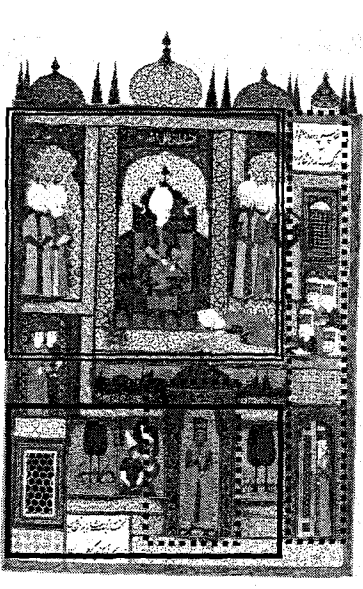
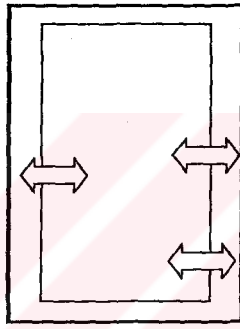
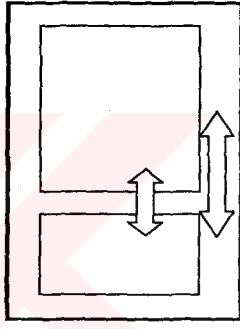
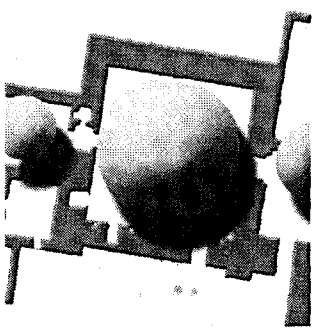
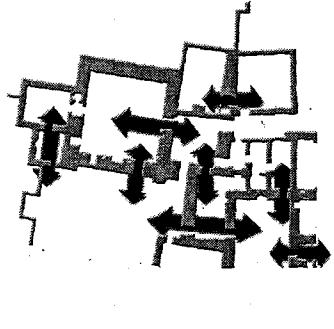
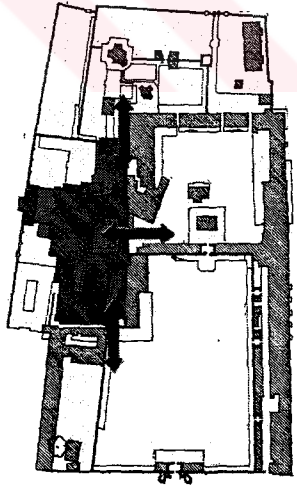
"...Hükümdarlığın bütün damarlarının bağlandığı ve imparatorluğun bütün büyük yollarının çıktığı Saray'ın kalbi buradaydı..."

(Amicis, 1874)

Temsili olma durumunun bir mekana nasıl ayırt edici özellikler taşıdığını anlamak, harem içinde incelenen alanları sınıflama ihtiyacı doğurmaktadır. Eğer bilinen tanımları kullanmak yukarıda örneklenen şekilde ciddi karmaşalar yaratıyor ise, çözüme ulaşmak için nasıl bir yolda ilerlenmelidir? Çalışma tasvir kurgusunu temel alarak, harem kurgusunun saray içindeki kuruluş mantığından en küçük birim mekanının kuruluş mantığına kadar yeni tanımlamalar yapmayı ve onu yeniden okumayı önermektedir. Burada temel kavramlar, tasvir kurgusundaki hikaye ile ilişki kurmayı sağlayan zaman etkeni ile oluşan 'yer ve bağ' olacaktır. 'Yer ve bağ' ilişkisinde gözlenen farklı betimlemeler, harem kurgusunda sarayın genelinden haremdeki en küçük birim mekana kadar ulaşan farklı üç aktarım ile temsili mekana doğru ilerlemeyi sağlayacaktır. Çünkü amaç, bu yolla haremdeki temsili mekanların, yani oyuncularını olmayan sahnelerin okunabilir hale getirilmesidir.

Tasvirdeki betimleme şekillerinde 'yer' tanımlamaları sayfa içinde baskın bir alanı kaplar. Bağ elemanı bu ifadeye konuk, konuk-merkez özne ilişkisi ve ulaşılabilirlik düzeyi hakkında ipuçları vererek katılır. Daha önce kişi-eylem ile ilk tanımlı yapılan 'yer', böylelikle tamamlanmış olur. Oysa haremde yeri tanımlayan ana etken kişi-eylem önemli bilinmeyenlerden biridir. Dolayısıyla mimari yapıya bu kurgunun aktarımında farklı bir yaklaşımın oluşturulması gerekmektedir.

Haremde yapılacak yeni okumada birincil anahtar, şu anda fiziksel anlamda izlenebilir olan 'bağ' elemanı ve onun farklı üç aktarımdaki yapısıdır. (Şekil 4.4)

a- huzurda olma	b- saray içi huzura kabul	c- saray dışı huzura kabul
		
		
		
birim mekan	birim mekanlar arası bağ	harem ile saray arası bağ
temsili mekan	ulaşılabilirlik	ana omurga

Şekil 4.4 Harem kurgusuna 'geçilen yer-bağ-varılan yer' betimlemesinin aktarımı

Tasvirlerdeki betimlemelerde ve Osmanlı imgesel iktidar programının diğer göstergelerinde 'içeri ve dışarı' ilişkisinin ne derece etkin olduğu daha önce incelenmişti. Haremdeki bağ yapısı her üç aktarımda da benzer bir yapı altında incelenmekte; **harem ve saray arası ilişki 'dışarı', birim mekanlar arası ilişki 'içeri'** olarak tanımlanmaktadır. Burada dışarı ile bağın kurgusu en önemli aşamadır. Bu bağ haremdeki yaşamın ana damarı yani yaşamın fiziksel yapıya dönüşümündeki '**ana omurga**'yı oluşturacaktır. Çünkü böylesi kapalı bir yapı olan harem, yaşam alanı görevini sürdürebilmesi için temel kaynak dışarı ile bağı olmalıdır.

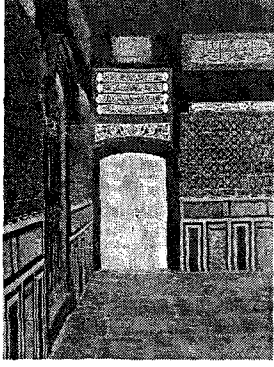
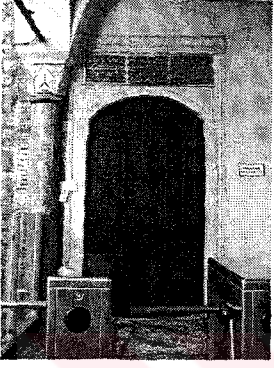
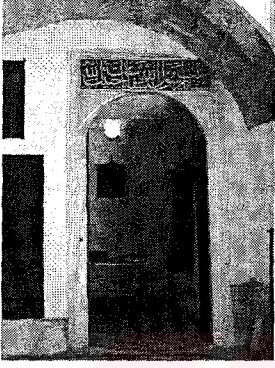
Ana omurganın 'içeri' deki diğer birim mekanlarla ilişkisini kuran bağ, tasvirlerde de izlenen ikinci tür bir yapıyı yani 'ulaşılabilirlik' kavramını açıklayacaktır. Hem birimler arasındaki ilişki hem de birimlerin ana omurganın kendisi ile ilişkisi, oldukça karmaşık yapılar ve tanımlamalar gerektirir. Çünkü burada kullanılan 'ulaşılabilirlik' tanımı güvenlik, gizlilik, özel ya da kamusal olma, kullanıcı birey ya da bireylerin sistem içindeki rolleri gibi çok farklı içerikleri ifade edebilmektedir. (Şekil 4.4b)

Omurganın bütününden birim mekana doğru ilerleme sırasında, son aşama birim mekanın kendisi ve incelenen bağ yapılarının özellikle birim mekanın içinde kurulacak sahnelere aktarımı yani biçimlerin işaretlere dönüşümü olacaktır. Dolayısıyla bu aşamada artık sahneler kurulmaya başlanacak ve 'bağ' ilişkileri haremde içeri-dışarı ilişkilerini betimlerken 'ulaşılabilirlik' bilgisini de en küçük 'birim mekan'a kadar aktarmış olacaktır. Tüm kurgunun bu şekilde yeniden kurulması ile temsili mekanlar daha rahat kavranabilecektir. Bu nedenle 'varılan yer' ifadesinin haremdeki karşılığı ilk aşamada 'birim mekan'lar ile daha sonra tüm kurgunun çözümlenmesi ile temsili mekanlar tarafından oluşturulacaktır. (Şekil 4.4a)

4.3.1 Dışarı ve İçeri Arasındaki Bağ: Ana Omurganın Kuruluşu ve Parçalanması

Haremde kendi iç kurgusunun tanımlanması için, öncelikle saray ile arasındaki 'bağ'ın tanımı yapılmalıdır. Bu yaklaşımda, harem ve saray tek başlarına bir 'yer' tanımı olarak kabul edilmektedir. Aradaki ilişkiyi, tasvirlerde imgesel olarak bir kapı ve görevli figür ile betimlenen 'bağ' kurmaktadır. Dolayısıyla, mimari kurguda tespit edilecek bağ, **haremde saraya açılan 'imgesel kapısı'**na işaret edecektir.

Yer tanımlarını oluşturan harem ve saray üç farklı noktada bağ kurar. Haremde saraydaki ana kurguyla sıkı ilişkisi, bu bağ noktaları arasındaki kamusal-özel hiyerarşisinin sarayın ana kapıları ile gösterdiği benzerlik açısından rahatlıkla izlenebilir. Her bir bağlantı sarayın genel kurgusunda etkin elemanlar olan avlular ile ilişkilendirilmektedir.

bağ noktaları 'dışarı' yüz	bağ noktaları 'içeri' yüz	geçilen yer	varılan yer
		özel köşkler avlusu IV. Avlu	harem (3) : mekan no 131
		kamusal-özel Enderun avlusu III. Avlu	harem (2): mekan no 52
		kamusal tören avlusu II. Avlu	harem (1): mekan no 01

Şekil 4.5 Dışarıdan içeriye omurganın bağ noktaları

Bir başka özellik –bu sarayın genel kurgusundan farklıdır- tüm bağ noktalarının harem olarak tanımlanan alanın sarayla arasındaki bölüm üzerinde ve tek bir hat üzerinde sıralanmış olmasıdır. Haremin dışarı ile ilişkisini kuran bu noktaların, kendileri arasındaki ilişkiyi oluşturan eksen, **haremin ana omurgasıdır**. Dolayısıyla bahsedilen üç bağ noktası, aynı zamanda omurganın temel halkalarını oluşturmaktadır. (Şekil 4.6'deki 1-2-3 numaralı halkalar.)

Ana omurganın bu üç temel halkası arasında ilişki kurmayı sağlayan birim mekanlar, diğer dokuz halkayı oluşturur ve omurga bu sayede kendi içinde toplam on iki halkadan oluşan bir yapıya dönüşür. (Şekil 4.7) Önce parçaların birleşmesi ile kurulan omurga, bu sefer parçalara ayrılarak dışarıdan içeriye girilmesiyle yeniden parçalanmış olur.

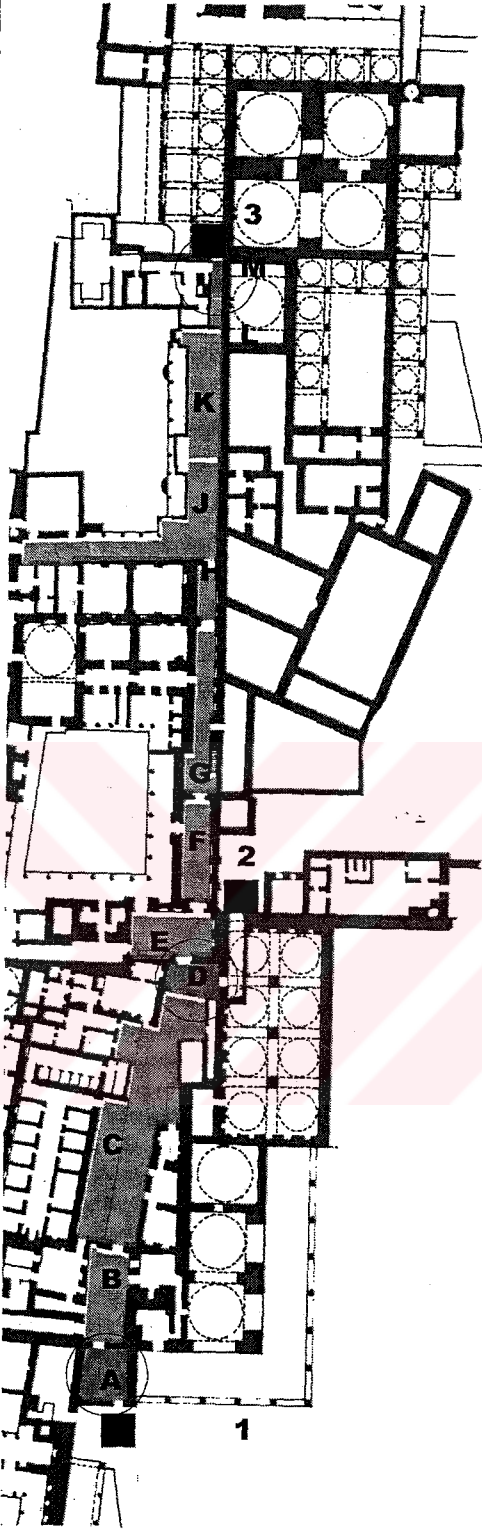
Bu parçalanma ile oluşan halkalar, 'ulaşılabilirlik' ifadesinin daha iyi okunabilmesi için sarayın kamusal alanı II. Avlu'dan başlamak üzere isimlendirilmiştir. Ek 3 içinde ayrıntılı olarak açıklandığı üzere harem içindeki tüm birim mekanlar kendi yapısal özellikleri ile değil bu halkalarla dolayısıyla ana omurga ile bağlantılı olarak tanımlanmaktadır.

Ana omurganın temel üç halkasından ilk iki halkası ve bu halkalar arasında ilişki sağlayan diğer halkaların, haremın dışarı ile formel ilişkisinin kurulmasını ve güvenliğinin sağlanmasını üstlenen saray görevlilerinin kullanımında olduğu bilinmektedir. (A, B, C, D-2) Son halkaya kadar devam eden halkalar ise kaynaklara göre Sultan tarafından kullanılmakta ve özellikle harem törenleri sırasında önem taşımaktadır. Dolayısıyla ana omurganın bu özellikleri önemli bir sonuç ortaya çıkarır:

Harem kurgusunun ana omurgası eril bir yapı taşımaktadır.

İncelenen Osmanlı betimlemelerindeki kurgu merkez öznenin Sultan olması nedeniyle zaten eril bir yapı göstermektedir. Yer tanımlarını sağlayan birincil ve ikincil öznelerin hepsi erkek figürlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla harem kurgusunun eril bir omurga ile çözümlenmesi, tasvirlerdeki kurgunun çalışmanın hareket noktası seçilmesi ile ilişkili doğal bir sonuçtur. Farklı bir yaklaşımla dişil bir omurga kurulmasının denenmesi ve bunun sonucunda harem üzerinde nasıl bir okuma yapılacağı ayrı bir araştırma konusudur.*

* Bu konuda ana omurganın C halkasının (51) birim mekan olarak özelliklerinin ve çevresindeki diğer birim mekanlar ile kurduğu bağların, kaynaklarda haremın kadın görevlileri tarafından kullanıldığı belirtilen bir başka birim mekan ile (64) benzerlikleri dikkat çekicidir. Dişil bir omurga oluşturulacak olsa, bu birim mekanın halkalardan biri olması mümkündür.

			<table><tr><td>3</td><td rowspan="7">IV. Avlu kapısı</td></tr><tr><td>M</td></tr><tr><td>L</td></tr><tr><td>K</td></tr><tr><td>J</td></tr><tr><td>H</td></tr><tr><td>G</td></tr><tr><td>F</td><td rowspan="5">III. Avlu Kuşhane kapısı</td></tr><tr><td>E</td></tr><tr><td>D-2</td></tr><tr><td>C</td></tr><tr><td>B</td></tr><tr><td>A</td><td rowspan="2">II. Avlu Araba kapısı</td></tr><tr><td>1</td></tr></table>	3	IV. Avlu kapısı	M	L	K	J	H	G	F	III. Avlu Kuşhane kapısı	E	D-2	C	B	A	II. Avlu Araba kapısı	1	<table><tr><td>kamusaldan özele</td><td>parçalanma</td><td>özelden kamusala</td><td>kodlar</td><td>geçitlerin adları</td></tr></table>	kamusaldan özele	parçalanma	özelden kamusala	kodlar	geçitlerin adları
3	IV. Avlu kapısı																									
M																										
L																										
K																										
J																										
H																										
G																										
F	III. Avlu Kuşhane kapısı																									
E																										
D-2																										
C																										
B																										
A	II. Avlu Araba kapısı																									
1																										
kamusaldan özele	parçalanma	özelden kamusala	kodlar	geçitlerin adları																						

Şekil 4.7 Omurga üzerindeki geçitler ve parçalanma.

4.3.2 Birim mekanlar Arası Bağ: Geçitler ve Merdivenler

Tasvir kurgusunda ‘geçilen yer’ ve ‘varılan yer’de, biçimler o sahneye dolayısıyla o ‘yer’e aittir. Tasvir sayfasında betimlenen bir konuk ‘varılan yer’e vardığı andan itibaren oraya aittir ve orada zaman durur. Bu, yer içinde betimlenen bir desenden kemere, Sultan figüründen nöbetçi figürüne kadar her biçim için geçerlidir. Birim mekan ve bağ ilişkilerinde de aynı yaklaşım temel alınmıştır. Bağ elemanları, seyirci birim mekanın içinde iken, onu nasıl gözlediğine göre tanımlanmaktadır. Dolayısıyla buradaki tanımlamada, ‘seyirci’ ve içinde bulunduğu birim mekan belirleyicidir. Her bağ elemanı, ilişki kurduğu birim mekanların her birinde seyirci ile farklı karşılaşmalar yaşayacağı için, farklı tanımlamalara dolayısıyla iki yönlü bir yapıya sahip olmaktadır.



Şekil 4.8 Bağ ile birim mekanların tanımlanmasına iki örnek

Bir bağın tanımlanmasında birim mekan etkin olurken, bağ da bir alanın birim mekan olarak kabul edilmesine etki edebilir. Örneğin, merdiveni araç olarak kullanan bağlarda ulaşılan alan seyircinin ait olduğu birim mekanın bir bölümü üzerindeyse ve seyirci tarafından doğrudan gözleniyorsa, ikinci bir birim mekan oluşturmaz (Şekil 4.8b), seyircinin içinde bulunduğu mekanın bir parçasıdır. Ancak tamamıyla kapalı ve birim mekandaki seyirci tarafından algılanamayan bir alan ise ayrı bir ‘birim mekan’ olarak kabul edilmelidir. (Şekil 4.8a)

Birim mekanlar arasındaki bağları oluşturan araçlar geçit, merdiven ya da her ikisinin birlikte kullanımını olmak üzere üç şekilde gözlenir*. Sadece geçit ya da sadece merdiven ile kurulan

* Bazı birim mekanlarda delik ya da saklama üniteleri daha sonra geçit olarak kullanılmıştır. Bu delik ve saklama üniteleri doğrudan ‘geçit’, saklama üniteleri içinde bulunan merdivenler ‘geçit+merdiven’ olarak tanımlanmıştır.

bağlar, genellikle seyirci tarafından biçimsel olarak algılanır. Dolayısıyla seyirci de bağ elemanı da aynı 'birim mekan'a aittir. Geçit+merdiven ile bağ kurulan bir birim mekanda ise, seyirci sadece 'geçit' bölümünü algılar ve onun için bu geçit diğerlerinden farklı değildir. Ancak geçidi kullanırsa, diğer birim mekan ile bağı fark edilebilir. Burada açıklanan iki farklı durum bağlar arasındaki en önemli tanımlamayı da beraberinde getirir: **Seyirci tarafından gözlenebilir olma**. Bu tanımlamaya göre bağlar açık/gözlenebilir ve kapalı/gözlenemez olmak üzere iki başlık altında sınıflanır. Harem içinde genellikle A plan düzleminde gözlenebilir ilişkiler izlenirken, plan düzlemleri arasındaki bağlarda gözlenebilir olma derecesi azalmakta, dolayısıyla gizlilik etkin hale gelmektedir.

	geçit	merdiven		geçit+merdiven	
Açık/gözlenebilir bağlar					
Kapalı/gözlenemez bağlar					

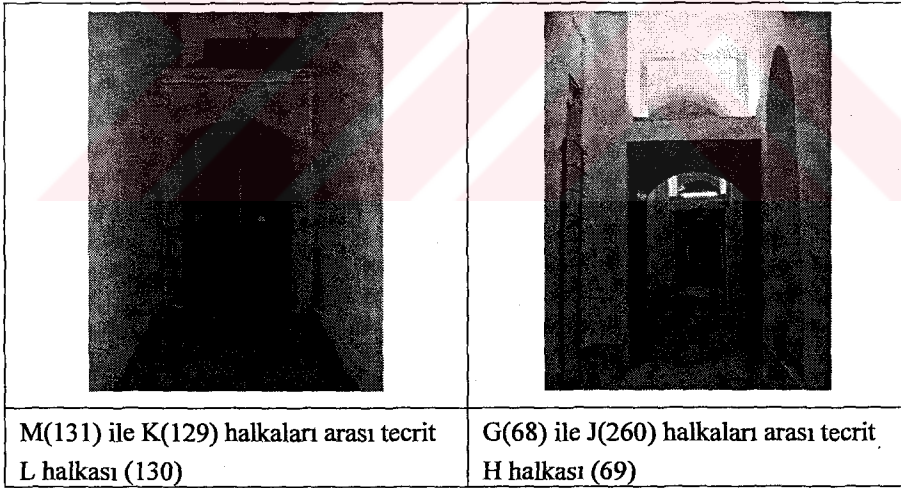
Şekil 4.9 Birim mekan ve bağ uygulamaları kesit üzerinde ifadeleri.

Açık/gözlenebilir bağlarda seyirci ve bağ aynı birim mekana aittir ve geçit ya da merdiven araç olarak kullanılmaktadır. **Kapalı ve gözlenemez bağlar** ise geçit ya da geçit+merdiven araçlarını kullanmaktadır ve bu araçlar biçimsel olarak seyirci tarafından fark edilemez. Ayna ile gizlenmiş bir geçit ya da kapı arkasındaki merdiven bu bağlar arasında örneklenebilir. bir

Özellikle gizlilik istenen durumlarda kapalı ve gözlenemez bağların tercih edildiğini belirtmek gereklidir.

Bağ elemanları gözlenebilir olma özelliklerine göre bu şekilde sınıflanırken, hem sayısal hem de yapısal özellikleri sayesinde gözlem, tecrit, gözetleme ve giriş gibi farklı eylemler içeren tanımlamalara da sahip olabilir. Burada eylem içeren bağ tanımları haremın ana omurgası üzerindeki on iki halka aracılığı ile daha ayrıntılı incelenmektedir.

Gözlem eylemi içeren bağ yapısı: Sadece merdivenin araç olarak kullanılması ve bu merdivenin seyircinin bulunduğu birim mekana ait olması durumunda gerçekleşir. Omurga üzerinden örneklemek gerekirse; bu ilişki G halkasında gözlenir. (68) Bağı kuran araç merdiven ve bu merdivenle ulaşılan alan, seyircinin bulunduğu birim mekandan gözlenebilir durumdadır. Hem merdiven hem de ulaşılan alanın bu halka içine dahil oluşu, tasvir kurgusundaki tanık figürlerde olduğu gibi yaratılan farklı sahnelerin seyirciye doğrudan aktarımı ile birim mekanın zenginleşmesini sağlar. Öyleyse buradaki eylem bu zenginliği gerektirecek bir eylem olmalıdır. Kaynaklar bu bağ ile ulaşılan mekanlarda doğum ve loğusa odaları bulunduğunu belirtir. Dolayısıyla, Sultan çocuklarının doğumlarının ardından burada törensel bir kabul olduğu düşünülebilir. (Şekil 4.8b)

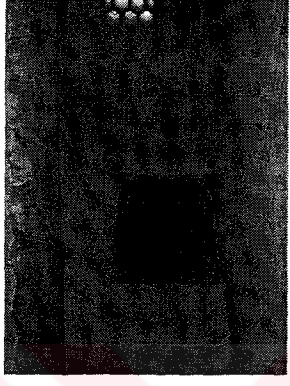
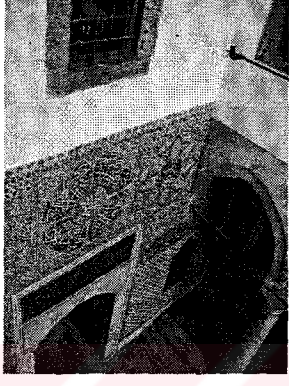


Şekil 4.10 Bağ tanımının, tecrit eylemi içermesi

Tecrit eylemi içeren bağ yapısı: Ana omurga üzerinde incelenirse, H ve L halkaları olmak üzere sadece iki halkada gözlenir. Konumlarına bakıldığında, omurga içindeki iki halkayı ve onunla ilişkili birim mekanları kapsayan bir alanı diğerlerinden tecrit ettiği anlaşılmaktadır. Bu açıdan ‘ulaşılabilirlik’ derecesini azaltarak bir tür güvenlik duvarı oluşturmak amaçlı olduğu, hatta tasvir betimlemelerinde geçit vermez ifadesi ile duran nöbetçi ve geçit ile benzer şekilde geçilmezlik anlamı taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu tanımlama sayesinde bir yandan

ana omurga üzerinde ‘ulaşılabilirlik’ derecesi en düşük alan da tanımlanmış olur. (Şekil 4.13a)

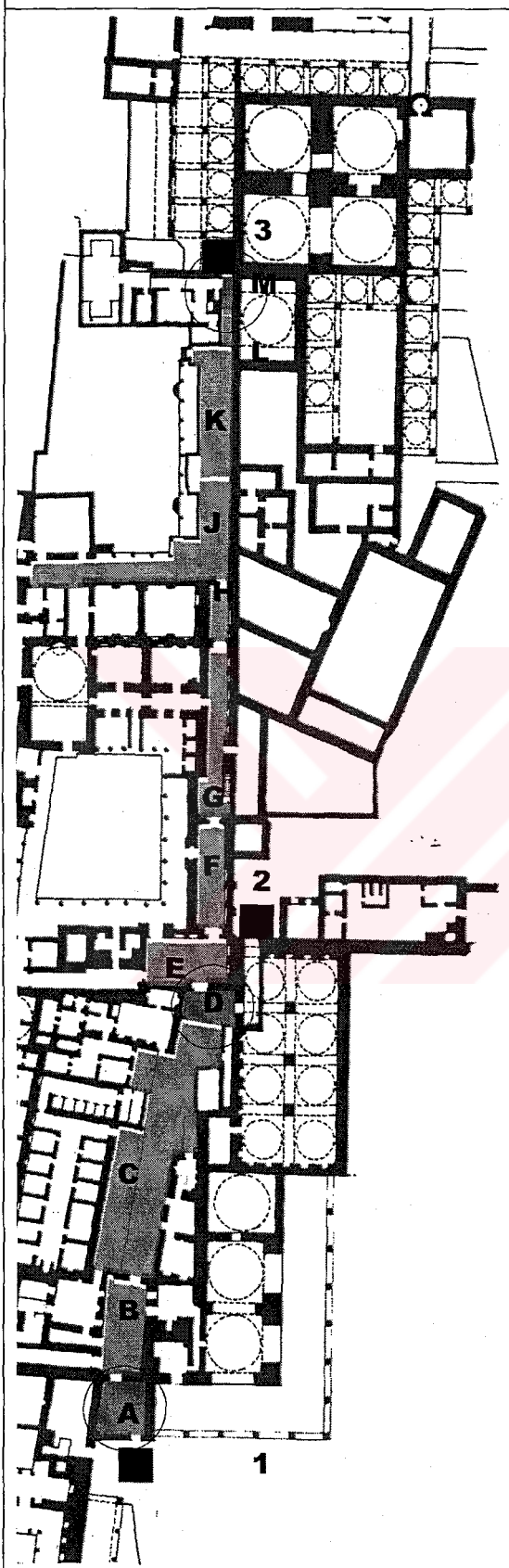
Gözetleme eylemi içeren bağ yapısı: Omurga üzerindeki ‘C’ halkasında geçit+merdiven ile kurulan iki bağ bulunur. Her iki bağ ile kurulan ilişkinin seyirci tarafından yine C halkası içinde iken görsel olarak algılanmasına izin verilmez. Bu bağlar ile birinci derecede ulaşılan üç birim mekan C halkası açısından değerlendirildiğinde, özellikle halkanın belli bir bölümünü çevreleyerek, onu gözetlediği anlaşılmaktadır. (Şekil 4.13b)

	
seyircinin bulunduğu halka: G (68) gözetleme içeren birim mekan: 144	seyircinin bulunduğu halka: D (51) gözetleme içeren birim mekan: 281

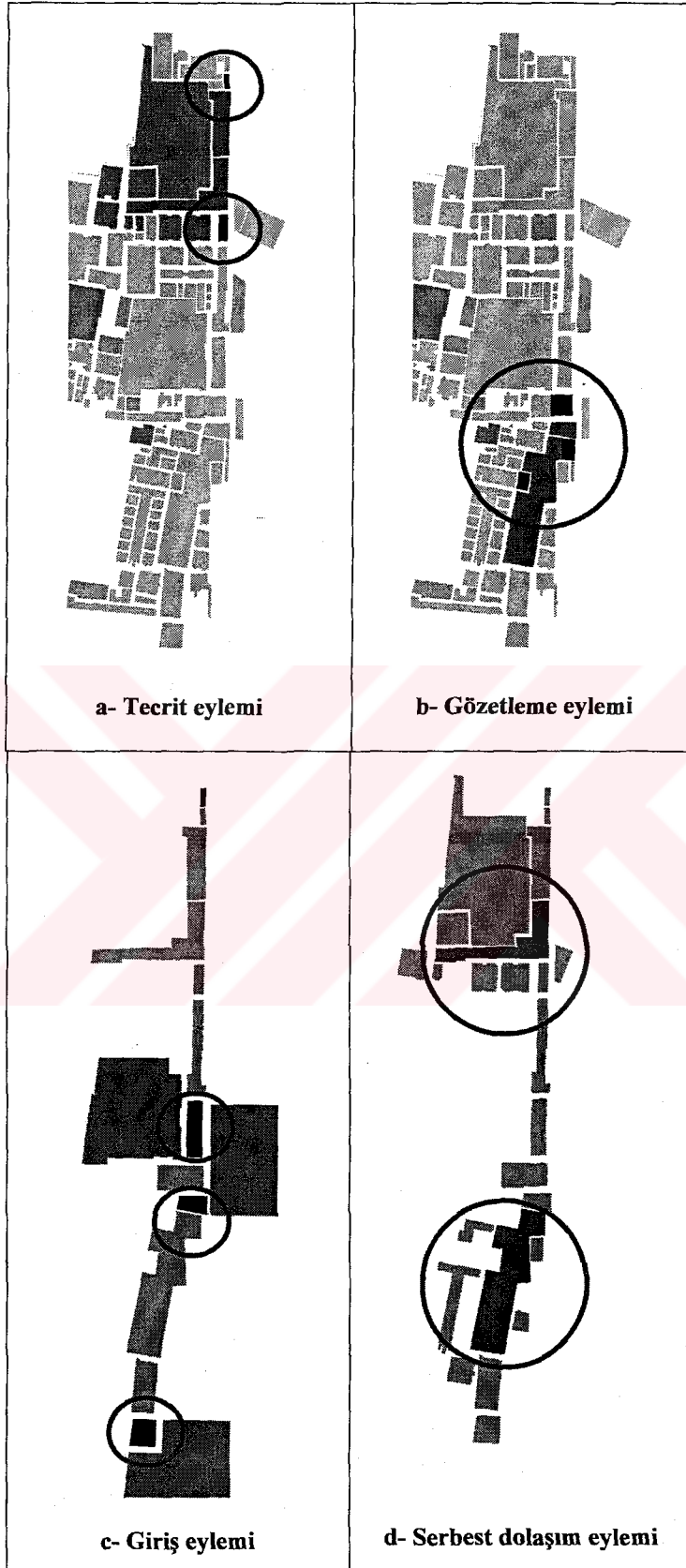
Şekil 4.11 Bağ tanımının, ulaşılan birim mekanlar nedeniyle gözetleme eylemi içermesi

Giriş eylemi içeren bağ yapısı: Halkalar içinde ana omurga dışında tek bir mekan ile bağ kuran durumda gözlenir. A, D-2 ve F olmak üzere üç halkada izlenir. A ve D-2 omurganın aynı zamanda dışarı ile ilişkisini kuran halkalardır. Dolayısıyla tek birim mekan ile kurulan bağ dışarıyla ilişkilidir ve bu halkalar giriş eylemi içerir. Ancak F halkasının bağ kurduğu birim mekan yine harem içindeki bir başka alandır. Bu nedenle zaten harem içindeki bir mekana giriş yapılması anlamsız görünmektedir. Fakat kaynaklarda konukların kabul edilmeden önce burada bekletildiği belirtilir. (Eyüboğlu, 1996) Öyleyse bu halka da bir anlamda giriş eylemi içermektedir. (Şekil 4.13c)

Serbest dolaşım eylemi içeren bağ yapısı: Çok mekanla ilişki kurulan durumlarda gözlenen bir bağ yapısıdır ve serbest dolaşımın mümkün olduğu alanları işaret eder. Ana omurga üzerinde C ve J olmak üzere iki halkada gözlenir. Omurganın eril yapısının da etkisi doğrultusunda, tüm halkalar yine eril alanlara denk gelmektedir. (Şekil 4.13d)

A Plan Düzleminde halkalar		geçit bağ	merdiven bağ	geçit+merdiven bağ
	M	2	0	0
	L	0	0	0
	K	2	0	0
	J	7	0	1
	H	0	0	0
	G	1	1	0
	F	1	0	0
	E	2	0	0
	D	1	0	0
	C	5	0	2
	B	3	0	0
	A	1	0	0

Şekil 4.12 Ana omurga üzerindeki bağların yapısal ve sayısal özelliklerine göre dağılımı



Şekil 4.13 Bağların sayısal ve yapısal özellikleri nedeniyle yeni tanımlamaların oluşumu

4.3.3 Sahnelerin Kurulması: Birim Mekandaki Yüzeyler ve İşaretler

Tasvirlerdeki yan yana açılmış mimari yüzeyler izlenimi veren sahne kurgusu, mimaride yüzeylerin içlerine yerleştirilmiş sahneler gibidir. Haremdeki birim mekanlar içindeki her biçim belli anlatım kalıplarına bağlı olarak buradaki iletişim dilinin işaretleri haline dönüşerek birim mekanın iç yüzeylerini oluşturur. Bu nedenle öznelere eksik olan haremdeki mekansal hikayelerin kurulabilmesi için, yüzeyler ve kurgu arasındaki ilişki önemli bir bilgi oluşturur.

Tasvir kurgusu içindeki bağ betimlemelerinin mimari kurguya aktarımındaki son aşama, 'varılan yer ve sahne ilişkisi'nin ön plana çıkışı, birim mekan ve iç yüzeyler arasındaki ilişki ile kurulmaktadır. Ancak bu aşamadaki bilgilerle temsili olma durumunun kendisine doğrudan ulaşmak mümkün değildir. Buraya kadar aktarılan tüm betimleme şekillerinin ancak harem kurgusu içine aktarımı ile elde edilecek bilgi, temsili mekanlar hakkında bir yorum yapılmasını sağlayacaktır.

Yeniden mimari ortama dönüldüğünde, **sahneler yerlerini yüzeylere bırakmıştır**. Bu dönüşüm ile tüm biçimler birer anlatım kalıbı olarak yüzeyler ile ilişkilerine göre yeniden tanımlanır, işaretleri oluşturmaya başlar ve –tıpkı bağ ilişkilerinde incelendiği gibi-seyircileri ile karşılaştıkları andaki birim mekana ait olurlar. Bu nedenle, birim mekandaki yüzeyler ile doğrudan bağı olmayan biçimler çalışmanın ilgi alanına dahil değildir. Bu biçimlerin yüzeylerden ayrı ve hareketli oluşu, dolayısıyla ait oldukları mekanın kesin bilinmemesi bu yaklaşımı destekler. (Omurga halkalarına ait yüzeyler ve işaretleri içeren katalog sayfaları için bkz. Ek3)



Şekil 4.14 Mimari yüzeyler ve işaretler

Tüm işaretler yüzeyler üzerinde belli kalıplara bağlı tekrar ederek, kurgu içindeki yerlerini alırlar. Dolayısıyla geçitler gibi iki ayrı birim mekanda seyirci ile karşılaşan mimari elemanların yüzeyler üzerindeki işaretler haline dönüşümünde, bu farklı karşılaşmalar nedeniyle farklı anlatım kalıplarını kullanan işaretler oluşur.

Bazı onarımlarda birim mekanların iç yüzey düzenlemelerinin değiştiği, eski ve yeni fotoğraflardan tespit edilmektedir. Ayrıca yapısal dayanıksızlık, yüzeylerin beğenilere bağlı değişimi ve çok sık karşılaşılan yangınların etkisi nedeniyle de değişimlerden söz etmek gereklidir. Çini kaplama üzeri sıva uygulamaları gibi bazı değişimlerin, restorasyonlar sırasında orijinal hallerine getirildiği restorasyon kayıtlarından bilinmektedir. Ancak bu bilgilerin genel içinde ne kadar bir bölümü içerdiği şu anda tespit edilememektedir.*

Çizelge 4-1 Yüzeylerdeki işaretler ve kalıcı olma durumuna göre dereceleri

Yüzeyden içeri	Kapalı gözler	Saklama üniteleri	I
	Açık gözler	Delikler	I
		Geçitler	I
	Örtü	Kubbe-tonoz	I
	Su	Selsebil-havuz	I
Yüzey üzeri	Doku	Taş-tuğla-çakıl-mermer	I
		Çini	II
		Ahşap-kumaş-hasır-boya	III
	Pano	Çini (dini-çiçek-selvi içerikli)	II
		Resimli (manzara içerikleri)	III
	Yazı	Söve üzeri	I
		Yüzey üzeri	II
Yüzeyden dışarı	Isınma	Ocak	I
	Su	Çeşme-şadırvan	II
	Kot	Seki-set-asma kat	II
	Düşey bölücü	Kolon- parapet	II

* Fotoğraflarla bazıları tespit edilebilen ve şu anda yerlerinde bulunmayan kapı kanatları, bazı duvar süslemeleri, kanat ve duvarlar üzerinde kullanılan kumaşlar (Eyüboğlu, 1986, s.56); restorasyonlar sırasında orijinal olmadıkları gerekçesi ile kaldırılan asma katlar, merdivenler, çiniler, pencere kafesleri ya da başka yerde kullanılmak üzere sökülmiş çiniler, tuğla döşemeler, ahşap iken tuğla kaplanan mekanlar (Eldem ve Akozan, 1998, s.96, 97, 101) bu örneklerden sadece bazılarıdır.

Çalışma harem içinde bu anlamda bir tespit yapmak ya da birim mekanların ilk oluştukları durumu ortaya koymak ve tartışmak çabasında değildir. Ancak birim mekan içindeki seyircinin işaretlerle karşılaşma anında bu sorunların bilincinde olması önemlidir. Bu nedenle işaretler arasında -özellikle temsili olma durumu açısından- kalıcılık özel bir önem taşır. Çünkü yüzeyler üzerindeki **'kalıcı bir işaret'**, hem kendisi aracılığı ile aktarılan mesajı kuvvetlendirir, hem de bu mesajın uzun bir zaman diliminde çok fazla seyirci tarafından algılanmasını sağlar.

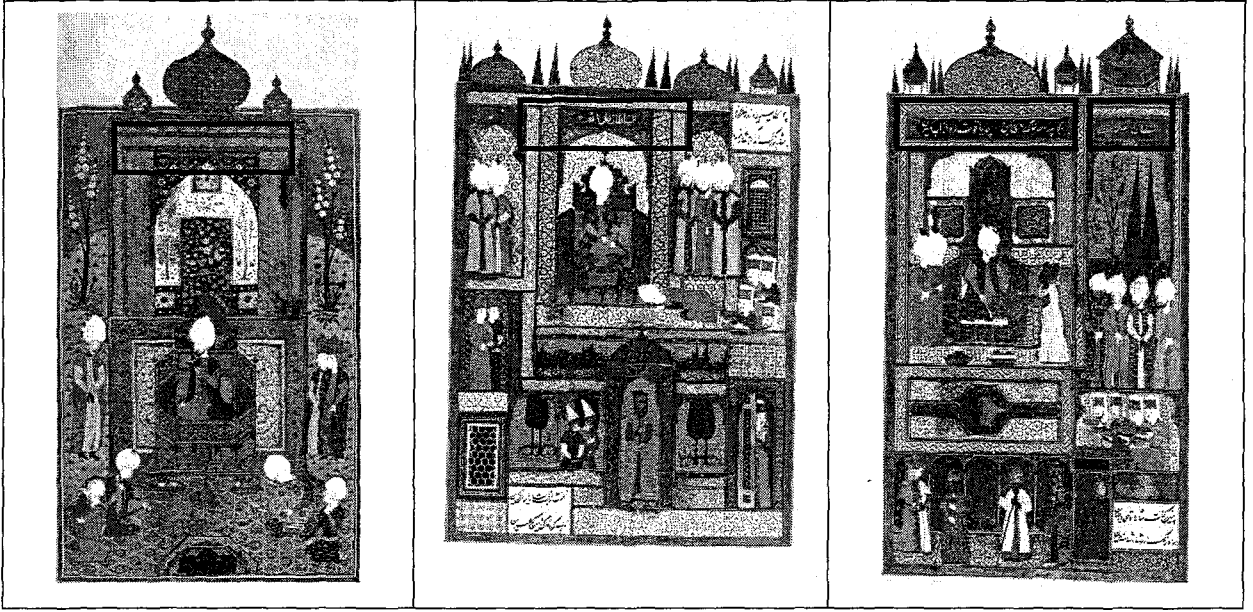
Yüzeyler üzerinde kalıcı olma açısından 'I. derece' olarak belirtilen işaretler, seyirci ile karşılaşma sırasında her zaman daha etkindir. Diğer işaretler bu nedenle ikincil verilere ihtiyaç duyulduğunda, değerlendirmeye dahil edilmelidir. Temsili olma durumunda etkin işaretleri belirlemede ikinci özellik ise, yüzey üzerindeki bir işaretin iki farklı iletişim ortamına hizmet edebilir olmasıdır. Çünkü bu durumda kalıcılık özelliğinde olduğu gibi mesaj daha etkinleşir ve çifte vurgu sağlanır. Bu nedenle burada harem içinde gözlem yapılan işaretler arasındaki yazı, geçit ve örtü daha ayrıntılı incelenecektir.

- **Özgün bir biçim dili ve yüzey üzeri işaret olarak iletişim kuran 'yazı'**

Birim mekan iç yüzeylerinde yazı ile karşılaşma her zaman bir başka işaretle birlikte olmaktadır. Yüzey üzeri işaretlerden doku ve açık gözler, yüzeyden dışarı işaretlerde ocak ve çeşme bunlar arasında sayılabilir. Bu kullanım şekli, yazının başka bir işaret tarafından oluşturulan bir mesajın üstüne ikinci bir mesaj eklemesini, dolayısıyla iki vurgu oluşmasını sağlar.

Tasvirlerdeki sahnelerde yazı parçaları mimari yüzeyler ya da biçimler üzerinde gözlenmektedir. Süleymanname'den incelenen tasvirlerin üçünde, 'varılan yer' içindeki mimari yüzeylerde yazı bulunmaktadır. Böylece yazı, sahnelerde kullanılan biçim diline ek olarak, verilmek istenen mesajda ikinci vurguyu sağlar ve 'temsili yer'i farklılaştırır. Ancak mimari yapıdan farklı olarak Süleymanname'de incelenen tasvirlerde bağ elemanları üzerinde yazı uygulaması ile karşılaşmamaktadır.*

* Doğu tasvirlerindeki yazı uygulamalarından bazılarının yayınlandığı kaynaklar: Blochet, 1975, pl XXII, pl XLVII, pl CXVIII; Bahari, 1996, pl 76, pl 96; Canby, 2000, fig. 36; Well 1976, fig. 03; Hillenbrand, 1999, fig. 187; Pope, 1931, fig. 50. Süleymanname'den farklı olarak bağ üzeri yazı uygulamaları için kaynaklar: Blochet, 1975, pl C, pl CI, CX; Pope, 1970, fig. 178, Bahari, 1996, fig 85; Tanındı, 1993, resim 3-4-5-6. Hatta bu örneklerden bazılarındaki yazı içeriklerinin aynuları ile harem içindeki geçit sövelerinde de karşılaşılmıştır.



Şekil 4.15 Süleymanname tasvirlerinde sahneler içindeki yazı uygulamaları*

Birim mekanlarındaki iç yüzeylerde yazıya, anlatım kalıplarının getirdiği doğal bir sonuç olarak belirgin tekrarlar halinde rastlanmaktadır. Birlikte kullanıldıkları diğer işaretler ve sayıca tekrarları hakkında şu şekilde bir saptama yapılmıştır:

Yüzeyden içeri Geçitler ve delikler	söve üzeri ve içi 107 adet, kanat üzeri 7 adet
Yüzey üzeri Doku	duvar kuşağı 32 adet, kubbe kuşağı 3 adet, duvar kitabe 11 adet, pano içinde 27 adet
Yüzeyden dışarı	Ocak 1 adet, çeşme 13 adet



geçitler: söve üzeri (227)

delikler: söve iç yüzeyi (94)

örtü iç yüzeyi (125)

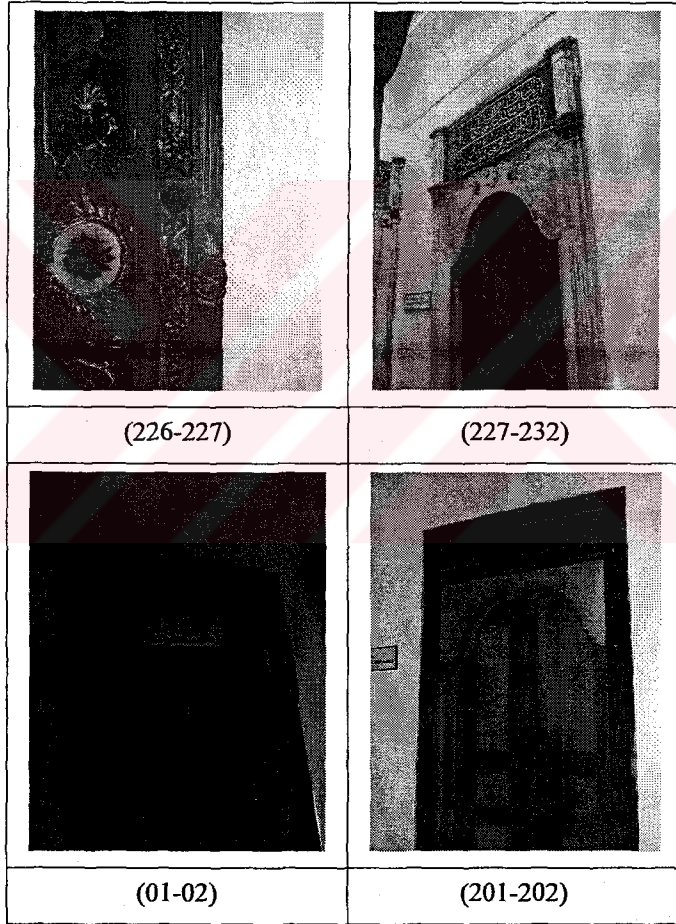
Şekil 4.16 Yüzeyden içeri bazı işaretlerle yazı işaretlerinin birlikte kullanımı

* bkz folio 321b (yazı çözülemedi), folio 332a (Allah'ın gölgesi Sultan), folio 603a (sol yazı 'mücevhervari dudaklarının dokunuşuyla dünya üzerindeki her yer yakuta döndüştü.', sağ yazı 'el Sultan el Adil' (Ek 2)

Sonuçlar, ağırlıklı olarak geçit ve delikler üzerindeki yazılara dikkat çekmekte ve bu uygulamanın daha çok tercih edildiğini göstermektedir. Ancak söve üzeri ve söve iç yüzeylerindeki uygulamaların ‘kalıcı olma’ özellikleri de göz ardı edilmemelidir.

- **Bağ özelliği ve yüzey işareti olarak ikili iletişim kuran: ‘geçitler’**

Tasvir kurgusunda bağ elemanlarının ifadesinde kullanılan geçitler, hem biçimsel olarak yer tanımları içinde yer almakta, hem de iki ‘yer’in ilişkisini kurmaktadır. Mimari ortamda da benzer şekilde bu ikili yapı ile karşılaşılır. Geçitler, haremın sarayla ve kendi içindeki birim mekanlarla arasındaki ilişkiyi kurarken, birim mekan tanımlarının oluşumlarını etkiler ve birim mekanlardaki iç yüzeylerde bir işaret olarak yerlerini alırlar. Geçitlerin söve yapıları açısından özellikleri -üstü sıra kaplı istisnalar dışında - kalıcılıklarını artırır.



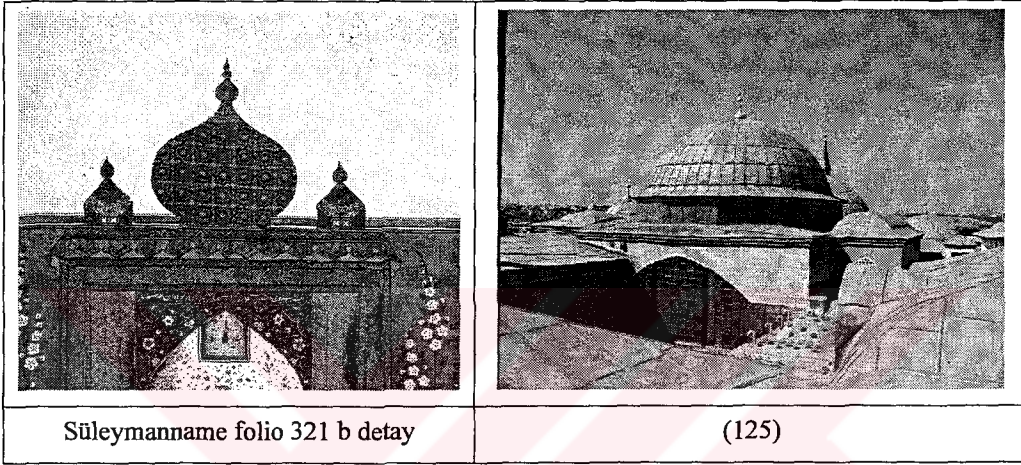
Şekil 4.17 Geçitlerdeki bazı söve yüzleri ve kanat örnekleri

İşaret olarak geçitler, birim mekan iç yüzeylerdeki en karmaşık ve katmanlı anlatım kalıplarıdır. Söve yüzleri, kanatları ve söve iç yüzeyleri olmak üzere her katman, kendi içinde de çeşitlilikler gösterir. Yapılan gözlemler sırasında 32 adet farklı söve uygulaması, 9 adet farklı kanat uygulaması ve 8 adet farklı iç yüzey uygulaması tespit edilmiştir. Ancak kanat ve

iç yüzeylerin yarı kalıcı özellikler göstermesi, bazı işaretlerin bugün gözlenemiyor olması nedeniyle bu katmanlar içinde söve yüzleri geçitlerin değerlendirilmesinde daha etkindir.

- **Yüzeylerden bağımsız dışarı ile iletişim kuran: ‘örtü’**

Üçüncü özel işaret örtü, yine her iki kurgu yani tasvir ve mimaride ayrıcalıklı bir duruma sahiptir. Tasvir içinde özellikle bağımsızlığını ilan edencesine çerçeve dışında tutulur. Tasarlanan sahneler içinde hangi yer tanımına ait olduğu yada bu yer üzerini ne şekilde kapladığı açık değildir. Fiziksel bir gerçeklikten çok kullandığı biçimlerle anlamsal mesajlar iletmeye çalışır.



Şekil 4.18 Örtünün sahneler ve iç yüzeylerden bağımsız ifadesi

Mimari kurguda örtü tasvirde olduğu gibi özel durumunu korur. Üstüne kat eklenerek kapatılan bir ışıklı manastır tonozu istisnası dışında, yüzey işaretleri arasında kalıcı işaretlerden biridir. Aynı zamanda tüm harem kurgusunun hem dışarıya ifadesinde hem de içeriye ifadesinde etkin bir göreve sahiptir. Seyirci birim mekanda bu işaretlerle bir karşılaşma yaşarken, birim mekana ait olmadan önce ve sonra dışarıdan da işareti okuyabilir. Haremdeki incelemede 18 adet farklı örtü uygulaması gözlenmiştir. Bazı birim mekanlar sadece tek bir örtü uygulaması içerirken, bazı birim mekanlar haremde değişken yapısı nedeniyle birbirinden farklı birden fazla örtü ile ilişkili olmaktadır.

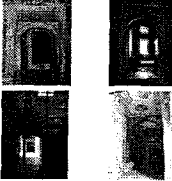
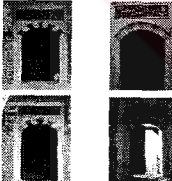
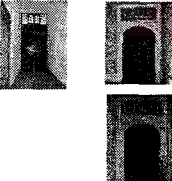
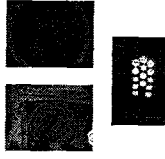
4.4 Harem Kurgusunda Temsili Olma Durumu

Tasvir kurgusundaki betimlemelerde her iki yer kavramının da sayfa içinde yer almasını gerektiren örneklerde zamansal bir dizgenin varlığı izlenir. Bu dizge geçilen yerdeki an ile başlayarak varılan yere geline an ile noktalanır. Her iki anın ifadesi içinde bulunan öznel kimlikleri ve gerçekleştirdikleri eylemler, yer tanımlarını betimlenmeyi gerektirecek kadar

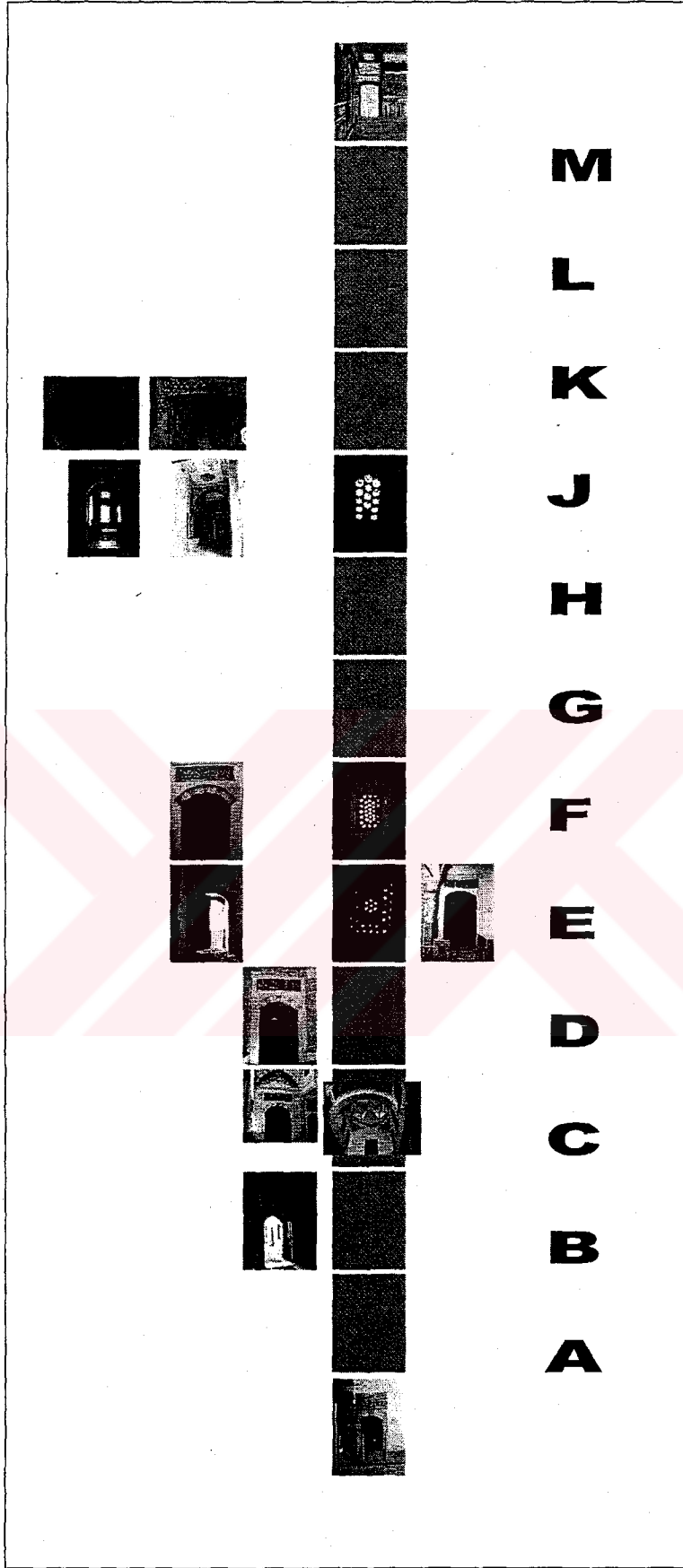
İkinci aşamada, diğer yüzey işaretleri içinde daha önce etkin işaretler olarak belirtilen örtü ve yazı kullanımlarının aynı birim mekanlardaki durumunun incelenmesidir. Bu saptamalar dizgenin yapısını tam olarak kurmayı sağlayacaktır.

Buraya kadar açıklanan aşamaların omurganın halkalarını oluşturan birim mekanlarda sınanması sonucunda, iki yönde etkin ve iki vurgu barındıran(söve+yazı) geçitlere sahip bağ ilişkileri içeren halkalarda (B-C-D-E-F-J), diğer özel işaretlerin kullanımında özel belirgin tercihler gözlenmektedir.



  			  	3 M L K J H G F E D-2 C B A 1
omurga dışı	iki yüzde etkin geçitler	omurga içi	örtü	kod

Şekil 4.20 Omurga üzerindeki çift yönlü kapılar ve diğer özel işaretler



Şekil 4.21 Omurga üzerindeki imgeler dizgesinin yorumu

5. SONUÇ

Osmanlı mimarlık örneklerini bir arada görmeyi sağlayan ve hanedan ailesinin tüm yaşamını geçirdiği yapı Topkapı Sarayı'ndaki en küçük birim üzerine yapılacak bir çalışma dahi, araştırmacıyı ardı ardına gelen ve birinin cevabını ararken başka sorularla karşılaşmasını sağlayan bir süreçte yönlendirmektedir. Günümüzde Osmanlı üzerine yoğunlaşan bazı çalışmalar işlev açısından avlunun tanımını yapmayı sağlayacak yeterli bilgiye hala ulaşamadığını belirtirken, bir cami için modern bakış ile cephe tanımının hangi yüzler için yapılabileceğini tartışmaya devam etmektedir. (Yerasimos, 2000, s.17) Saray hakkında tek yapı dışında bir tarih yazımının mümkün olmadığı, ancak tanımlanabilir birimler üzerinden çalışma yapılabileceği aktarılmaktadır. (Seçkin, 1998, s.192-193). Peki bu tanımlanabilir birimlere modern bakışın hakim olduğu gözler mi karar verecektir?

Osmanlı mimarlığı üzerine “...kültür ortamının **düşünsel belki de psikolojik** boyutlarıyla, mimari yaratımın **maddi ve sezgisel** boyutları arasında tam bir paralellik olduğunu söyleyemiyoruz...” (Kuban, 1997) ifadesi ya da saray üzerine “Avluların çevresine serpiştirilmiş köşklerin, Batılı bir gözde bakılınca düzensiz gibi görünmesi yanıltıcıdır. Bu düzensizlik aslında **katı bir hiyerarşi gizler.**”^{*} (Bobovius, 2002, s.17) ifadesi modern yorumlar arasında örneklenebilir. Bunlardan ilki Osmanlı kültürel üretimleri içinde mimariyi farklı bir konumda tutmayı tercih eder. Diğer araştırmacı görünenden daha öteye bakmak gerektiğini vurgular, ancak 'katı bir hiyerarşi' ifadesi ile belirli tanımlar içinde kalır. Aslında bu örnek özelinde yeni bir soru oluşmaktadır: Böylesi katı bir hiyerarşi nasıl bu kadar başarılı bir şekilde gizlenmiştir?

Sarayın dördüncü avlusundaki köşklerin “Antik, Yakındoğu ve Akdeniz örneklerinde rastlanan hükümrânlığın cennet bağlantılı kozmik doğasının ifadesi” yorumları yanında (Necipoğlu, 1991), “Haremin Selim kulesi ile Fatih'in yaptırmış olduğunu bildiğimiz Adalet kulesi arasında gelişmesi yalnızca bir tesadüf olamaz.” şeklinde belirsiz ama kuşkulu görüşlerle karşılaşılır. (Eyüboğlu, 1986, s.108) “Siyasal gücün örgütlenmesi” ya da “hükümrânlığın sunumu için bir tiyatro sahnesi” (Necipoğlu, 1991, s.250) olarak tanımlanabilen bu kurguda, bir rastlantısallıktan söz etmek elbette mümkün değildir.

Bugün özellikle mimarlık bakışını etkisi altında tutmaya devam eden modern görüş, karşılaştığı her yapının kendi kavramsal çerçevesi içinde ifade edilmesini zorunlu kılar. Oysa

^{*} Yerasimos ve Berthier tarafından adı geçen kaynak için hazırlanan önsözden alınmıştır.

“Osmanlı mimarlığındaki zengin üretimin müelliflerini modern tasarımcı etkinliği içinde görmemek gerek” (Köksal, 2003, 47) ya da “Batılı iseniz kavraması için üzerinde çok fazla düşünsel ve görsel alıştırma gerektiren...” (Hillenbrand, 1999) sözleri ile araştırmacılar, bu soruna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, modern kavramlarla okumadaki zorluklar nedeniyle Osmanlı mimarlığını özellikle de saray mimarisini ortak zihniyet üretiminin dışında bırakmak, sorunu çok basite indirgemek olur.

Buraya kadar yapılan örneklemeler; görülen şeyin modernin gösterdiği gerçeklik ile aynı olması beklentisinden kaynaklanmaktadır. Peki Osmanlı ve modern seyircinin gördüklerinin dolayısıyla gerçekliklerinin aynı olması beklenebilir mi? “Sarayın ikinci avlusunda ve kubbe altında Adil köşküne karşı durulup mehterhane çalınır ve arife merasimi yapılır” iken ya da “...Adil köşkü denilen padişahın makamına karşı saf teşkil edip dururlar ve mehterhane denilen bando takımı da yine yüzleri Adil köşküne karşı gelmek üzere yerlerini alır” iken (Uzunçarşılı, 1945, s.201) Osmanlı’nın gördüğü, sadece adalet köşkü değil **Sultan imgesinin ta kendisidir**. Bu nedenle modern görüş aracılığı ile görünenin daha arkasına bakmak gereklidir: **‘Görünen’ gerçekliğin kendisi değil, sadece onun bir imgesidir.**

Bu yaklaşım çalışmayı zor bir süreç içine sürüklemiştir. Brill (1980, s.15) cennetin ifadesi olduğunu savunduğu duvar resminde, duvar ile resim arasındaki alt sınırı oluşturan su için şöyle der: “Bu ırmak izleyicinin dünyası ile onun deneyimi dışında kalan dünya arasındaki bir bölücü görevindedir.” Çalışmada, haremın omurgası ırmağın yerini almış ve haremın kendisi deneyimsiz olunan öteki gerçekliği oluşturmuştur. Üstelik bu gerçeklik, tamamen yabancı olunan bir iktidar yapısını ve onun imgesel gereklerini taşımaktadır. Ancak bu süreç önemli bir saptama yapılmasını da sağlamıştır:

Osmanlı’yı yorumlarken, gözlemcinin önce kendini ve özellikle modern bakışını sorgulaması.

‘Sultan’ artık çalışmanın başlangıç noktasındaki kavram değildir ve kişisel bir kimlik olarak algılanmamalıdır. Sadece ‘hükümlanlık’ kavramının fiziki bir görünüm altında sunumundan ibarettir. Adalet köşkü ya da kişi olarak Sultan aynı şeyi gösterir. Dolayısıyla mimari ortam ya da tasvir ortamı içindeki Sultan arasında hiçbir fark yoktur, ikisi de imgedir. Arife günü sağlık nedenleri ile kabule çıkılamayınca, taht üzerine konan sarık karşısında divan kurulup merasim yapılması, Sultan’ın varlığının bu imgesel durumunu çok iyi vurgular. (Uzunçarşılı, 1945, s.201) Osmanlı’nın son dönemlerinde Sultan’ın halk arasına fazla çıkmamaya başlamasıyla, hemen imgesel gereklilik için bir çözüm bulunmuş ve hükümlanlık imgesi

Valide olmuştur. (Peirce, 1996) Burada kimlikten çok imgenin önemi tekrarlanır. Sultan kavramının meşruiyeti azalmış gibi görünür ama, hükümrانlık imgesi başka bir özne ile korunmaya devam eder.

Sarayın ve haremın yapısı içinde Adalet köşkü, Necipoğlu'nun (1991) tanımlamasındaki gibi 'Sultan'ın hükmedici ikonografik gözü' görevini mi üstlenmektedir? Diğer yandan "...hükümrان gösteriliyordu..." sözleri hatırlanırsa, verilen mesajın bir anlamda bu amaca hizmet ettiği de açıktır. Panoptik kavramının önemli ismi Bentham'ın sistemindeki kuleye kimi koyduğunu sorgulayan Foucault'nun (2003), bu yapıda kralın yerini kimsenin dolduramayacağını belirtirken kullandığı ifadelerin benzerliği dikkat çekicidir. Ancak haremdeki imgesel programın kavranması, bu örnekteki gibi iktidarlarda benzerlerine rastlanabilecek keskinlikte değildir. Çünkü haremde hükümrانlık kendini içeriye göstermeye başlamıştır. Başka bir deyişle, artık evrensel bir dili değil, kendi içinde kullandığı dili konuşmaktadır.

Sarayın iç yaşamında Sultan'ın kendi bulunduğu yeri geçilmez engellerle çevirmesi, iç dünyadaki mahremiyetin dış dünyadaki saygınlığı arttırması (Peirce, 1996, s.10-12) ya da önemli ağaların dahi "önlerinde çakır salanlarının giderek sis denen bir ısıklık çalması" ile yanlışlıkla karşılaşma durumunun önlenmesi (Eldem ve Akozan, 1982 s.55) farklı bir yapı aktarmaktadır. Dışarıda Sultan'ın gösterilmesi için alaylar yapılırken, haremde onunla tesadüfen karşılaşmak yapılabilecek önemli hatalardan biridir. Dolayısıyla **içeride 'hükümrانlığın gösterilmesi' durumundan 'gösterilmemesi' durumuna, hatta gözetlemeye ve denetlemeye doğru bir dönüşüm izlenmektedir.**

Bu nedenle Osmanlı'nın iktidarı imgesel olarak nasıl gördüğünü anlamak için Osmanlı'nın diğer üretimleri ile karşılaştırmalar içinde imgesel iktidar programı ve bu program içinde haremın konumu incelenmiştir. Hükümrانlığın fiziki görüntü olarak sunumunun azalması ve başka imgelerin devreye sokulması, mimari yüzeylerin temsili anlamda kullanılmalarının gerekliliğini daha da etkinleştirir. Mekanlardaki **'olma ihtimali'** hissi de buradan kaynaklanır. Çünkü artık hükümrانlık adına fiziki bir varlıktan bahsedilemez.

İktidar programlarında gözetlemenin her zaman önemli bir yeri olmuştur. "Bir iktidar ağı içinde yaşayan birey nasıl gözlenir?" sorusu her tür iktidar için önemli sorulardan biridir. Ancak gözetlemenin tek bir noktadan yapılması gerekli değildir. Kurulan sistemi korumanın yolu daha yaygın olarak, ortak bir görüşte herkesin kabul ettiği ve tanıdığı "bilinç dışı" yapılar ile mümkündür. İşte asıl bu sayede yine Foucault'nun (2003, s.96) deyiimi ile "her yere bakan

iktidar” ve üst yapının meşrulaşabilmesi için gerekli olan “tabandaki küçük iktidar ilişkileri” oluşturulmuş olur. Burada **temel hedef, ‘görünmeden gücünü göstermek’**tir.

Bu gözlemler ve tasvir kurgusu üzerine yoğunlaşma hükümlerinin varlık olarak maddi ve manevi ifadesinden, görünmezlik ve görünürlük ilişkisine; iktidar içindeki denetimin imgesel uygulamalarından, birim mekanın kendisine -dolayısıyla bireye kadar- nasıl uzandığı hakkında çok boyutlu açılımlar sağlamıştır. Bu sayede Sultan tanımında olduğu gibi, harem tanımında da yeni içerikler oluşmuştur: **Topkapı Sarayı harem sadece rastlantısal oluşmuş ve basit anlamda Osmanlı hanedanının konutu olarak ifade edilemez. Harem, Osmanlı hükümlerinin fiziki olarak içinde varolduğu bir yaşam alanı ve en küçük birimine kadar bu hükümlerinin imgesel araçlarını kullanan görsel bir iletişim ortamıdır.**

Tasvir ve mimari ortamlar içindeki karşılaştırmalı inceleme aracılığıyla resimsel/fiziksel mekan, kişi/özne, eylem/işlev gibi tanımların karşılıklarının yeniden sorgulanması gerekmiştir. Tasvir kurgusunu oluşturan eylem, yer-bağ ilişkisi ve arka plan-sahne ilişkisi olmak üzere üç temel yapı ‘kişi/özne’ ile tanımlanır. Burada kişi/özne ile beraber hareket halinde olan bir eylemden bahsedilmektedir. Dolayısıyla iktidar öznesinin bulunması, bir yerin huzura kabul eylemini gerçekleştirmesi ve temsili olması için yeterlidir. Haremden kişi-eylem ilişkisi işlevsel anlamda ‘mekan-işlev’ ilişkisinin tanımladığı durumdan farklıdır ve iktidar öznesinin fiziki varlığını değil, imgesel varlığını ‘olma ihtimali’ni temsil etmektedir.

Köy evini ziyarete giden Bahram Gür onu tamamlayan imgeler ve arka fon olmaksızın bir iktidar öznesi olarak tasavvur edilemez. (Şekil 2.4) Dolayısıyla tasvir ortamı ve mimari ortam içindeki kişi/özne sadece kimlik aktaran ve fiziksel gerçeklik içeren bir tanım değildir. Ancak birlikte dolaştığı imgeler ile ilişkisi sayesinde iktidar öznesi olabilir. Bu imgeleri tanıyan seyircinin mekan içinde onları görmesi yeterlidir. Fiziksel bir kişi gerçekliğine ihtiyaç yoktur, çünkü burada özne hükümlerinin kendisidir. Batılı ve Osmanlı betimlemelerinde kalıplarla oluşan bir tablo vardır. Burada tablonun içine yerleşen kişinin kimliği Kardinal ya da Sultan olabilir. (Şekil 2.2) Çünkü oluşturulan tablo hükümlerlik yetkisini aktaracak güçtedir ve hükümler figürü onun sadece bir parçasıdır, tablonun asıl öznesi yine hükümlerliğin kendisidir.

Mekan, iç yüzeyleri ve bağ ilişkilerindeki işaretleri - Foucault’nun deyişiyle bilinç dışı yapıları- kullanarak temsili olma durumunu gerçekleştirirken yine özne hükümlerliktir. Artık kişi mekan değil, mekan kişiyi kapsama durumuna geçer. Mekanın temsili olmak için kişiye olan ihtiyacı diğer işaretlerden daha fazla değildir.

Mekan, seyircisi ile karşılaştığı anda fiziksel gerçeklikten kurtularak 'kişiyi de kapsayan bir imge', dolayısıyla hükümlanlık için bir özne haline dönüşür.

Fiziksel mekan içinde imgesel olanı aramak üzere başlayan ve özne görevindeki mekana kadar varan bu dönüşüm, imgesel mekana dek ulaşmaktadır. Bu doğrultuda fiziksel/imesel mekan, anlatım kalıplarını tekrarlayarak tasvir sayfası/harem yüzeyleri üzerinde işaretleri oluşturur ve seyircisi ile iletişime geçer.

Bu çalışmada, özellikle Osmanlı kültür üretimleri gibi tarihsel alanlara bakışta önyargılar ve önceden tasarlanmış beklentiler içeren kavram kalıplarından uzak durmaya çalışılmıştır. Bu derece özgün üretim oluşan bir alanda ilerlemek ve yeni açılımlar sağlamak için tercih edilen bu yaklaşımla; sadece gözlenen üzerinden yeni düşünce araçları ve yolları aranmıştır. Araştırma süreci boyunca, güncel olan modern bakışı dolayısıyla çalışmanın kendi iç sorgusunu ve daima sorularla ilerlemeyi gerekli kılmıştır.



KAYNAKLAR

- Akalay, Z., (1970), "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 151-166.
- Akalay, Z., (1973), "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.lu Nizami Hamsesinin Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, V: 389-404.
- Akın, G., (1988), "Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı'nda Hükümdar Sergilenmesi", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 3: 7-22.
- Akın, G., (1990), Asya Merkezi Mekan Geleneği, Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi, 1220, Ankara.
- Akın, G., (1995), "Türk Mimarlığında Yükseltilmiş Mekan", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1703, Ankara, I: 49-52.
- Akın, G., (2000), "Osmanlı Mimarlığı ile Diğer Sanatlar Arasındaki 'Farklı Dil' Sorunu Üzerine Düşünceler", Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri, B. Mahir, (Der.) 7-10. Mart 1994, İstanbul, 33-37.
- Aksu, H., (1981), "Sultan III. Murad Şehinşahnamesi", Sanat Tarihi Yıllığı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 9-10: 1-22.
- Akyürek, E., (1994), Ortaçağ'dan ve Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınları, 39, İstanbul.
- Allan, J. W., (1988) "The Nishapur Metalwork: Cultural Interaction in Early Islamic Iran", 1-11, Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, P. Soucek (Der.), Pencilvania State University Press, London.
- Allan, J. W., (1994), "Manuscript Illumination: A Source for Metalwork Motifs in Late Saljuq Times", 119 – 126, The Art of the Seljuqs in Iran and Anatolia, R. Hillenbrand (Der.), Mazda Publication, California.
- Altındağ, U. ve Bayraktar, N., (1986), "Topkapı Sarayı Tahrir Komisyonu Çalışmaları I (Harem ve Baltacılar Koğuşu)", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 1: 7-68.
- Amicis, E., (1981) İstanbul (Çev., B. Akyavaş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- And, M., (1995) "17. yy. çarşı ressamları ve resimlerinin belgesel önemi", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1703, Ankara, I: 153-162.
- Anhegger-Eyüboğlu, M., (1979), "Fatih devrinde Yeni Sarayda da Harem Dairesi (Padişahın Evi) Var mıydı?", Sanat Tarihi Yıllığı, İ.U. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 8: 23-36.
- Anhegger-Eyüboğlu, M., (1981), "Topkapı Sarayı Veliaht Dairesi Onarımı", Sanat Tarihi Yıllığı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 9-10: 53-81.
- Arel, A., (1993), "18. ve 19. yy'da Ege Dünyasında İkonografik İzlek ve Kalıplar", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 21-33.
- Arifzade, Ş., (1985), "Saray Hamamları", TBMM Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri,

İstanbul, 125-136.

Arslan, N., (1992), *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 9, İstanbul.

Artan, T., (1992), "Topkapı Saray Arşivindeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul, 5: 7-55.

Artan, T., (1993), "Eski Saray", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 204-205.

Aslanapa, O., (1993) "Türk Sanatı", *Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Atasoy, N., (1970), "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 167-196.

Atasoy, N., (1973), "III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki iki minyatürlü sayfa", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, V: 359 - 387.

Atasoy, N., (2001), *Harem, Promete Kültür Dizisi*, 8, İstanbul.

Atasoy, N. ve Çağman, F., (1974), *Turkish Miniature Painting (Çev., E. Atıl)*, Publications of the R.C.D. Cultural Institute, 44, İstanbul.

Ateş, İ., (1983), "Vakfiyelerde Dua ve Beddualar", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 17: 5-17.

Atıl, E., *Levni and the Surname: The story of an Eighteen Century Ottoman festival*,

Atıl, E., (1980), *Turkish Art*, Smithsonian Institution Press, New York.

Atıl, E., (1984), "Mamluk Painting in the Late Fifteen Century", *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, Yale University Press., New Haven, II: 159-171.

Atıl, E., (1986), *Suleymanname: The Illustrated History of Suleyman the Magnificent*, National of Gallery of Art-Washington, Hary N. Abrahms Inc., New York.

Atıl, E., (1993), "The Story of an Eighteenth Century Ottoman Festival", *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, X: 181-200.

Atıl, E., "The Art of the Book", 137-239, *Turkish Art*, E. Atıl (Der.), Smithsonian Institute Press, New York.

Aykut, M., (1995), "Türk Mimarlığında Mekanlarda Su Kompozisyonları Kullanımı", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1703, Ankara, I: 205-217.

Bağcı, S., (1993), "Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 35-59.

Bağcı, S., (2000), "Kitap Resimlerinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", *Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, Mahir, B. (Der.), MSÜ yayınları, İstanbul, 72.

Bahari, E., (1996), *Bihzad: Master of Persian Painting*, I. B. Tauris & Co. Ltd., London.

Bakırer, Ö., (1996), "Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Kitabeleri", V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, 25-26 Nisan 1995, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 131, Konya.

- Bilge, A., (1968), "Topkapı Sarayı Su Yapıları", Mimari Araştırma Çalışması, 1967-68, İstanbul.
- Bilge, S., (1998), Osmanlı İmparatorluk Dönemi Saraylarında Mutfaklar, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Bilgin, İ. (1995). "Manisa Sarayı", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1703, Ankara, I, 369-373.
- Blair, S. S., (1980), *Epic Images and Contemporary History : The Illustrations of the Great Mongol Shahname*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Blair, S. S., (1994), "An Inscription from Barüjird : New Data on Doned Pavilions in Saljuq Mosques", *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia*, R. Hillebrand (Der.), Mazda Publication, California.
- Blair, S. S., (1996) "Patterns of Patronage and Production in Ilhanid Iran: The case of Rashid al- Din, The Court of the Il - khans 1290 – 1340", *Oxford Studies Islamic Art*, XII: 39-64.
- Bloch, E., (1975), *Muslim Painting 12th - 17th century*, Hacker Art Books Inc., New York.
- Bobovius, A., (2002), *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları: Topkapı Sarayında Yaşam* (çev:A.Berktaş), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Brisch, K., (1980), "Observation on the Ikonography of the Mosaics in the Great Mosque at Damascus", 13-23, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, P. Soucek (Der.) Pencilvania State University Press, London.
- Canby, R.S., (2000), *The Golden Age of Persian Art (1501 – 1722)*, Harry N.Abrahams Inc., New York.
- Carbognano, C. C., (1993), 18. Yüzyılın Sonunda İstanbul (Çev. E. Özbayoğlu), Eren Yayıncılık, İstanbul.
- Cerasi, M., (1998a), "The Formation of Ottoman House Types: a Comparative Study in Interaction with Neighboring Cultures", *Muqarnas: An Annual on Visual Culture of the Islamic World*, Leiden Brill, Netherland, 15: 116-156.
- Cerasi, M., (1998b), *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (Çev. A. Ataöv), Yapı Kredi Yayınları, 6, İstanbul,
- Chirvani, M. ve Assadullah S., (1979), "Conceptual Art in Iranian Painting and Metalwork", *Akten der VII Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archeologie*, Berlin, 6: 392-400.
- Cogito (1999), "Osmanlılar Özel Sayısı", Yapı Kredi Yayınları, 19, İstanbul.
- Creswell, K.A.C., (1940), *Early Muslim Architecture*, Oxford.
- Creswell, K.A.C., (1989), *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Scholar Press.
- Çağman, F., (1973), "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 5: 411-442.
- Çağman, F., (1980), "Türk Minyatür Sanatı", 222-247, *Turkish Art and Architecture*, E. Akurgal (Der.), Rizzoli Int. Publication, New York.

Çağman, F., (1993), "Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 87-116.

Çağman, F. ve Soucek, P., (1995), "A Royal Manuscript and its Transformation: the Life History of a Book", The book in the Islamic world: the Written Word and Communication in the Middle East, State University of New York Press.

Çığ, K., (1976), "Topkapı Sarayı Müzesi Binaları ile İç Süslemeleri ve Gösterdiği Değişiklikler", Sanat Dünyamız, İstanbul, 6: 12-17.

Çığ, K., (1984), "Fatih Topkapı Sarayı Niçin Yaptırdı?", Kemal Çığ'a Armağan, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul, 17-35.

Çığ, K., Batur, S. ve Köseoğlu C., (1988), Topkapı Saray Museum Architecture: The Harem and Other Buildings, (Çev. M. Rogers), A New York Graphic Society Book title, Brown and Company, Boston.

Davis, F., (1970), The Palace of Topkapı in Istanbul, Charles Scribner's sons, New York.

De Fontmagne, (1977), Kırım Harbi Sonrasında İstanbul (Çev. R. Özdek), Boğaziçi Basımevi, İstanbul.

Demirel, E., (1998), Yıldız Sarayında Harem Yapıları Kadın Efendiler Dairesi, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayınlanmamış).

Deringil, S., (2002), İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi(1876-1909) (Çev. G.Güven), Yapı Kredi Yayınları, 1712, İstanbul.

Diez, E., (1946), Türk Sanatı (Çev. O. Aslanapa), İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1, İstanbul.

Durukan, Z., (1973) The Harem of the Topkapı Palace, İstanbul.

Eldem, S. H., (1969), Köşkler ve Kasırlar , İDGSA Yüksek Mimarlık Bölümü Rölöve Kürsüsü, Kutulmuş Matbaası, 1, İstanbul, 21-55.

Eldem, S. H. ve Akozan, F., (1982), Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma, Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Elias, N., (2000), Uygarlık Süreci 1: Batılı Dünyevi Üst Tabakalarının Davranışlarındaki Değişmeler (Çev.E. Ateşman), İletişim Yayınları, 615, İstanbul.

Emler, S., (1963), 'Topkapı Sarayı Restorasyon Çalışmaları', Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, İDGSA Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü yayınları, 1, İstanbul, 211-312.

Erdmann, K., (1969), Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Florian Kupferberg Verlag, Maine.

Erken, S., "Türk Çiniliğinde Kâbe Tasvirleri", Vakıflar Dergisi, 9: 297-320

Erkins, Z., (1959), Topkapı Sarayı, İstanbul.

Eryılmaz, F. S., (2002), "The Official Ottoman Shahname: An Instance of Cultural Mimesis", University of Chicago.

Esin, E., (1960), "Turkish Minyatur Painting", Art Treasures of Asia, Charles E. Tuttle

Company, Japan.

Esin, E., (1985), "Ordu, Türk Saray Mimarisinin Onbeşinci Asırdan Önceki Tarihçesi" TBMM Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 22-26.

Evliya Çelebi, (2003), Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Haz. S.A. Kahraman ve Y. Dağlı), 1-2, Yapı Kredi Yayınları, 1807-1808, İstanbul.

Eyüboğlu, M., (1986), Topkapı Sarayında Padişah Evi: Harem, Sandoz Kültür Yayınları, 9, İstanbul.

Eyüboğlu, S., (1961), Turkey: Ancient Miniatures, The New York Graphic Society by Unesco, Italy.

Faroghi, S., (2001), Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir? Kaynaklara Giriş (Çev. Z. Altok), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 121, İstanbul.

Feher, G., (1978), "Turkish Miniatures from the Period of Hungary's Turkish Occupation", Carvina press, Budapest.

Fernandez-Puertas, A., (1997), The Alhambra-I, Saqi Books, Hong Kong.

Ferrier, R. W., (1989), "Jewellery", The Arts of the Persia, W. Ferrier (Der.), Yale University Press, New Haven, 187-194.

Foucault, M., (1993), Bu Bir Pipo Değildir (Çev. S. Hilav), Yapı Kredi Yayınları, 296, İstanbul.

Foucault, M., (2000), Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2 (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay), Ayrıntı Yayınları, 307, İstanbul.

Foucault, M., (2003), Ders Özetleri (Çev. S. Hilav), Yapı Kredi Yayınları, 149, İstanbul.

Foucault, M., (2003), İktidarın Gözü, Seçme Yazılar 4 (Çev. I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, 383, İstanbul.

Freely, (2002) Osmanlı Sarayı: Bir Hanedanlığın Öyküsü (Çev. A. Çetin), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Freely, (2003) Evliya Çelebi'nin İstanbulu (Çev. M. Günay), Yapı Kredi Yayınları, 1784, İstanbul.

Goodwin, G., (1971), A History of Ottoman Architecture, Baltimore.

Goodwin, G., (1999), Topkapı Palace: An Illustrated Guide to its Life and Personalities, Saqi Books, London.

Golombek, L., (1980), "The Draped Universe of Islam", 25-49, Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, P. Soucek (Der.), Pencilvania State University Press, London.

Gökyay, O. S., (1986), "Bir Saltanat Düğünü", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 1: 21-56.

Gray, B., (1930), Persian Painting, Ernst Benn Limited, London.

Grabar, O., (1964), Islamic Architecture and its Decoration (AD 800-1500), Faber and Faber, London.

- Grabar, O., (1978), "The Architecture of Power: Palaces, Citadels and Fortifications ", 48-79, G. Michell (Der.), William Morrow and Company Inc., New York.
- Grabar, O., (1989), "The Iconography of Islamic Architecture", 51-65, Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, P. Soucek (Der.) Pennsylvania University Press, London.
- Grabar, O., (1998), İslam Sanatının Oluşumu (Çev. N. Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, 19, İstanbul.
- Grube, E., (1979), "İslam Mimarisi Nedir?" (Çev. U. Tanyeli), Yapı Dergisi, 2:32-44.
- Günay, R., (1992), "Süleymanname Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 5: 56-159.
- Hermann, G., (1989), "The Art of Sasanians", 61-80, The Arts of the Persia, W. Ferrier (Der.), Yale University Press, New Haven.
- Hillenbrand, R., (1994) "The Relationship between book painting and luxury Ceramic in 13th century Iran", 134-145, The Art of the Seljuks in Iran and Anatolia, R. Hillenbrand (Der.), Mazda Publication, California.
- Hillenbrand, R., (1999), Islamic Art and Architecture, Thames and Hudson, New York.
- Hoag, J. D., (1963), Western Islamic Architecture, George Braziller, New York.
- Hoag, J. D., (1977), Islamic Architecture, Harry N. Abrahams, Inc., New York.
- İbn Batuta, (1993) İbn Batuta Seyehatnamesi (Seçmeler), İ., Parmaksızoğlu (Der.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İnal, G., (1970), "Topkapı Müzesi'ndeki Hazine 1509 nolu Şehname'nin Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 197-220.
- İnal, G., (1976-77), "Realistic Motifs and the Expression of the Drama in Safavid Miniatures", Sanat Tarihi Yıllığı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, VII: 59-88.
- İrez, F., (1990), "Topkapı Sarayı Harem Bölümündeki Rokoko Süslemelerinin Batılı Kaynakları", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 4: 21-53.
- İrepoğlu, G., (1987), "Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 1: 56-72.
- Jairazbhoy, R. A., (2000), Islamic Architecture, Ferozsons Ltd., Pakistan.
- Jones, D., (1978), "The Elements of Decoration", 144-175, Surface, Pattern and Light, G. Michell (Der.), William Morrow and Company Inc., New York.
- Kerametli, C., (1985), "Turkish Miniature in the 16th Century", Antika: The Turkish Journal of Collectable Art, 4.
- Kheiri, S., Islamische Architektur, Orbis Pictus, Verlag ernst Wasmuth, 14, Berlin.
- Koçu, R.E., (1958), İstanbul Ansiklopedisi, 1-2, İstanbul.
- Koçu, R.E., (1960), Topkapı Sarayı, İstanbul.
- Koçu, R.E., (1968), A Guide to the Topkapı Palace Museum, İstanbul.

Kodak, M., (1997), "Edirne Sarayı Restorasyonu ve Çevresi ile Birlikte İşlevlendirilmesinin Proje Planlama Yaklaşımı ile Değerlendirilmesi", Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayınlanmamış).

Köksal, A., (2003), "Mimarlık ve Müzik Bağlamında Osmanlı Zihin Yapısının Özgün Niteliği Üzerine", Dipnot, 1: 47-51.

Kömürciyan, E.Ç., (1988), İstanbul Tarihi: 17. Asırda İstanbul (Çev. H. Andreasyan), Eren Yayıncılık, İstanbul.

Köseoğlu, C., (1979), Harem (Topkapı Sarayı Müzesi 2), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kuban, D., (1970), "İstanbul'un Tarihi Yapısı", Mimarlık Dergisi, 5.

Kuban, D., (1993), "Topkapı Sarayı", İstanbul Ansiklopedisi, 280-291.

Kuban, D., (1995), Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 240-270.

Kuban, D., (1996), İstanbul Bir Kent Tarihi: Bizantion, Konstantinapolis, İstanbul (Çev. Z. Rona, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kuran, A., (1996), "Osmanlı İstanbulu", İstanbul'un Dört Çağı, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul.

Lentz, T. W. ve Angelis, M. A., (1982), Architecture in Islamic Painting : Permanet and Impermanet Worlds, Fogg Art Museum, Cambridge.

Lentz, T.W., (1993), "Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting", Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, X: 253-265.

Leppert, R., (2002), Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Mahir, B., (1986), "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şahkulu ve Eserleri", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, 1: 112-130/234-236.

Mahir, B., (1993), "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnâl'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 271-294.

Michell, G., (1978), Architecture of the Islamic World, William Marrow and Company Inc., New York, 227-258.

Michael, G. (1996), "Patterns of Stylish Changes in Islamic Architecture", Local Traditions versus Migrating Artists, New York University Press, New York, 56-89.

Miles, M., (1999), "Signing in the Seraglio: Mutes, Dwarfs and Jestures at the Ottoman Court 1500-1700", Disability & Society, Taylor&Francis Ltd, Birmingham, 15: 115-134.

Miller, B., (1941), The Palace School of Muhammed the Conqueror, Cambridge.

Montran, R., (1990), 17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul (çev. M.A. Kılıçbay, A. Özcan), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Montran, R., (1991), "16. ve 17. Yüzyıl İstanbul'da Hayat", (Çev. M.A. Kılıçbay), Eren Yayıncılık, İstanbul.

Mülayim, S., (2001) Ters Lale: Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye, Arkeoloji

ve Sanat Yayınları, 25, İstanbul.

Müller, M., (1978), İstanbul'dan Mektuplar (Çev. A. Buğra), Kervan Offset, İstanbul.

Müller-Wiener, W., (2001), İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası: 17. Yüzyılın Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinapolis-İstanbul (Çev. Ü. Sayın), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Necipoğlu, G., (1989), "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman- Hapsburg-Papal Rivalry" *The Art Bulletin*, 3., LXXI : 401-427

Necipoğlu, G., (1990), "From International Timurid to Ottoman a Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles", *Muqarnas*, 7:136-165.

Necipoğlu, G., (1991) *Architecture, Ceramionial and Power: Topkapı Palace in Fifteenth and Sixteenth Centuries*, MIT Press, Cambridge.

Necipoğlu, G., "Traming the Gaze in Ottoman", *Safavid and Mughal Palaces*, *Ars Orientalis*, XXIII: sayfa

Necipoğlu, G., (1995), *The Topkapı Scrool: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Topkapı Palace Museum Library M.S. H:1956: with an essay on the geometry of the muqarnas by the Mohammed al-Asad, Boston.

Norberg-Shulz, C., (1984), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli Pub., New York.

Ögel, S., (1986), *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, Matbaa Teknisyenleri Basımevi, İstanbul.

Ögel, S., (1988), "Geleneksel Türk Evine Bir Kaynak Olarak Topkapı Sarayı", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul, 3: 126-147.

Ögel, S., (1993), "Osmanlı minyatürlerinde zaman, mekan ve hareket ilişkileri üzerine gözlemler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 363-377.

Öz, T., (1938), "Sultan Ahmed Camii", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, I: 25-28.

Özön, M.N., (1959), *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Panofsky, E., (1995), *İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş*, Afa Yayınları, 305, İstanbul.

Panofsky, E., (1995), *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi* (Çev. E. Akyürek), Kabalcı Yayınevi, 75, İstanbul.

Peirce, L., (1996), *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümrancılık ve Kadınlar* (Çev. A. Berktaş), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 31, İstanbul.

Peker, A. U., (1993), "Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak Kutsal Ağaç Kompozisyonu", I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyetleri Semineri, 20-21 Mayıs 1991, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 109, Konya.

Penzer, N. M., (1966), *The Harem: an Account of the Institution as is Existed in the Palaces of the Turkish Sultans*, London.

Pope, (1970), *Masterpiece of Persian Art*, Greenwood Press.

Renda, G., (1973), "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H. 1321 No.lu Silsilename'nin Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 5: 443-480.

Renda, G., (1987), "Hammer Tarihinde Osmanlı Resim Sanatı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul, 2: 153-163.

Reyhanlı, T., (1983), *İngiliz Gezginlerine Göre 16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Rıfat, M., (1990), *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yayınları, 1, İstanbul.

Rice, D. T., (1971), *Islamic Painting: A Survey*, Edinburg at the University Press.

Robinson, B.W., (1980), *Persian Paintings in the John Rylands Library: A Descriptive Catalogue*, Parke Bernet Publication, London.

Robinson, B.W., (1989), "Two Illustrated Manuscripts in the Malek Library Tehran", 91-103, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, P. Soucek (Der.), The Pennsylvania Üniversitesi Press, London.

Roxburg, D., (2001), *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth Century Iran*, Koninklijk Brill, Netherlands.

Sakaoğlu, N., (1999), *Bu Mülkün Sultanları: 36 Osmanlı Padişahı*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Sakaoğlu, N., (2002), *The Imperial Palace: Topkapı Palace with its History, Locations, Inscriptions and Memories*, Deniz Bank Yayınları, 9, İstanbul.

Seçkin, N., (1989), *19. Yüzyıl İstanbul Saray Hamamları*, Yüksek Lisans Tezi, IDMMMA, (yayınlanmamış).

Seçkin, N., (1998), *Topkapı Sarayı'nın Biçimlenmesinde Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1755)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Seçkin, N., (1995), "Osmanlı Mimarisinde 15. yy.a İlişkin İki Saray Yerleşimi : Edirne (Yeni) Saray ve Topkapı Sarayı", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildirileri, 23-27.9.1991, Ankara, 3: 179-185.

Sertoğlu, M., (1974), *Topkapı Sarayında Gündelik Hayat*, İstanbul.

Sims, E., (1992), "The Illustrated Manuscripts of Firdavsi's Shahnama Commissioned by Princes of the House of Timur", *Ars Orientalis*, The Department of the History of Art University Of Michigan, XXII: 43-68.

Sözen, M., (1998) *Bir İmparatorluğun Doğuşu Topkapı*, Golden Horn, İstanbul.

Sözeri, M. Z., (1995), *Yorum ve Süreklilik Açısından Topkapı Sarayı*, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayınlanmamış).

Suar, S., (1985), "Saray Ocakları" TBMM Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 137-146.

Tamer, C., (1986), "Topkapı Sarayı'nda 19. yüzyıl Sonlarında Çekilmiş Birkaç Fotoğraf ve

Bazı Eleştiriler", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 1: 131-139/236-251.

Tanabe, K., (1987), "A sasanian Silver Plate with a Leopard Hunt", Bulletin of the Asia Institute, Wayne State University Press, Michigan, VI: 81-94.

Tanıncı, Z., (1993a), "Türk Minyatür Sanatı", Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 407-420.

Tanıncı, Z., (1993b), "Mihr-ü Müşteri Minyatürlerinin İkonografik Çözümlemesi", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnal'a armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 457-490.

Tansuğ, S., (1983), "Topkapı Saray Bütünü'nün Niteliği Üzerine Bir İnceleme", Karşıt Aramak, Sanat Tarihi Yazıları, İstanbul, 135-168.

Tansuğ, S., (1993), "Şenlikname Düzeni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, G., (1988), "Topkapı Sarayı Hareminin Haliç Cephesindeki Yapılaşmasının Evrimi" Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 3: 148-180.

Tanyeli, U., (1988), "Anadolu Türk Saray Mimarlığının Evrimi Üzerine Gözlemler (12.-16.yüzyıl)", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık, İstanbul, 3: 181-210.

Terzioğlu, A., "Saray-ı Hümayun'da Teknik Eğitim", 50-55.

Tezcan, H., (1987), "Topkapı Sarayı Oda Çeşmeleri", Arc Turcica: Akten des VI Int. Kongresses für Türkische Kunst, 3-7.9.1979, München.

TSM yıllıkları Topkapı Sarayı yıllık faaliyet raporları , 1985/ 1989-90/ 1987/1988, İstanbul.

Tükel, U., (1993a) "Beyan-i Menazil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi", Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, Yeküv yayınları, İstanbul, 188-205.

Tükel, U., (1993b), "Batı Sanatında Maria Magdalena'nın Kimliği Problemi ya da Kutsal Metinlerin Karşılaştırmalı Çözümlemesi Zorunluluğu", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 523-542.

Tükel, U., (2000), "Barok Sanat ve 18. yy Müziğinin Adlandırma Sorunu", Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri, B. Mahir, (Der.) 7-10. Mart 1994, İstanbul, 342-349.

Tükel, U., (2003), "İmge ve Dizge: Osmanlı Minyatürünün Klasik Dili Üstüne Gözlemler", Dipnot, 1: 91-100.

Türkoğlu, S., (1989), The Topkapı Palace, Net Turistik Yayınları A.Ş., İstanbul

Türkoğlu, S., (1994), "Harem dairesi: Topkapı Sarayında Osmanlı Sultanlarının özel yaşam sahnesi", Art Décor (AD), İstanbul, 94-100.

Uzunçarşılı, İ. H., (1945), Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 15, Ankara.

Üçel-Aybet, G., "O şehri İstanbul ki...", İstanbul dergisi, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 7: 127-134.

Üçel-Aybet, G., (2003), Avrupalı Seyyahların gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699) İletişim Yayınları, 919, İstanbul.

- Ünver, S. A., (1965), “Türk Sanat Tarihinde Edirnekârî Lâke İşleri ve Sanatkarları”, Vakıflar Dergisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 6: 15-20
- Ünver, S. A. ve Önge, Y., (1981), “Selsebilerimiz”, Vakıflar Dergisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 13: 339-373.
- White, J., (1987), The Birth and Rebirth of Pictural Space, The Belknop Press of Harvard University Press, Cambridge.
- Withers, R., (1996), Büyük Efendinin Sarayı (Çev. C. Kayra), Pera Turizm Tic., 3, İstanbul.
- Wratislav, W., (1996), Baron Wratislav'ın anıları: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler (Çev. M.S. Dilmen), Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Yeomans, R., (2000), The Story of Islamic Architecture, New York University Press, New York.
- Yenişehirlioğlu, F., (1993), “İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı”, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Günel İnâl'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 579-593.
- Yerasimos, S., (2000), İstanbul:İmparatorluklar Başkenti (Çev. E. Güntekin ve A. Sönmezay), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Yerasimos, S., (2002), Süleymaniye (Çev. A. Tümertekin), Yapı Kredi Yayınları, 1613, İstanbul.
- Yetkin, S. K., (1954), İslam Sanatı Tarihi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 2, Ankara.
- Yetkin, S. K., (1970), “Türk Mimarisi”, Bilgi Yayınevi, Ankara.

İNTERNET KAYNAKLARI

- [1] www.ee.bilkent.edu.tr/~history/
- [2] www.thais.com
- [3] www.dergi.org
- [4] <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/dersnotlari.htm>.
- [5] <http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/Ext/miniatur.html>
- [6] <http://www.humanities-interactive.org/cultures/istanbul>
- [7] <http://www.turkishculture.org/tents/tent5.html>

EKLER

- Ek 1 İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi
- Ek 2 Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler
- Ek 3 Haremdeki birim mekanların ana omurgaya bağlı tanımlanması ve plan düzlemleri.
- Ek 4 Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri



Ek 1 İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
	8a	Sultan Sencer ve yaşlı kadın	Şiraz ekolü, 1475	NYMMA 13.228.9	Çağman, 1973, r.5
	13a	Sultan Sencer ve yaşlı kadın	Şiraz, 1476	TSM H. 761	Çağman, 1973, r.6
	12a	Sultan Sencer ve yaşlı kadın	Siraz-Tebriz, 1475-1481	TSM H.762	Çağman, 1973, r.7
			Behzad Okulu, 16 yy		Pope, 1970, pl. 128
		Luhrasp'ın tahta çıkışı	Şiraz, 1542		Robinson, 1980a, r.593
		İskender ve Kaydafa	Şiraz, 16. yy		Robinson, 1980a, r.627
		Şah Abbas'ın meclisi	Şiraz, 1628		Robinson, 1980a, r.669
	13b	Dahhak'ın tahta çıkışı		TSM H.1510	Soucek ve Çağman, 1995, fig. 10.9
	502b	Prens'in tahta çıkışı		TSM H.1510	Soucek ve Çağman, 1995, fig. 10.10
	27v	Zahhak'ın Cemşid'in kızlarını huzuruna kabulü			X 1979, pl.2
	385v	Jahn'ın Turan tahtına çıkışı	1527-1528		X 1979, pl.13
	77v	Mihrap Rudabeh'in yaptıklarını duyar	1527-1528		X 1979, pl.4
	513v	Firdevsi Sultan Mahmud huzurunda			X 1979, pl.5
		Hüseyin Mirzan'ın meclisi	Herat, 1485	PBN	Blocher, 1975, pl.XCVI
	68b	III. Mehmed'in Eğridir seferinden dönüşü	1598	TSM H.1609	Tanırdı, 1993a, r.14
	86a		1540-1545	TSM A 3547	Tanırdı, 1993a, r.8
..., Behzad			Behzad Ok. 1480-1487		Bahari, 1996, r.85
..., Mir Ali Şir Nevai		Bahram Gür cariyesiyle kubbeli kasırd	Herat, 1526	PBN	Blochet, 1975, pl. CXXXIII
..., Şirazli Sadi		Gül bahçesi	Buhara, 1543	PBN	Blochet, 1975, pl. CX
..., Şirazli Sadi			Buhara, 1555	PBN	Blochet, 1975, pl. CXVII
..., Şirazli Sadi		Gül bahçesi	Buhara, 1567	BML	Blochet, 1975, pl. CXVIII
Ahmedi, İskendername	1b	Sarayda eğlence	1467-1468	İÜK, T6044	Atıl, 1984, pl.2
Ahmedi, İskendername	66b	İskender ve Gülşah	1467-1468	İÜK, T6044	Atıl, 1984, pl.4
Antoloji	125	Yedi portreli salonda Bahram Gür	Şiraz, 1410-1411	Gülbenkian Fund. Lizbon, LA 161	Lentz, 1993, fig.8

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Bahram Mirza Albümü	20b	Hoca Kirmani rüyasında meleklerin ziyareti	Bağdat, 1396		Rox 2001, fig. 10-11
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		'Sindukht' un Rudaba'nın yaptıklarını fark edişi		Vever Col. Paris	Blair ve Grabar, 1980, pl.10
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Gülzar'ın Ardışir'in yatağına gelişi		GMAH,1971-107/3a	Blair ve Grabar, 1980, pl.40
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Zehirli kabı fırlatan Ardışir ve karısı		Vever Col. Paris	Blair ve Grabar, 1980, pl.43
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		İskender'in ölümü		WFGA, 38.3	Blair ve Grabar, 1980, pl.43
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Bahram Gür çiftlik evinde		McGill Uni. L.	Blair ve Grabar, 1980, pl.50
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Hüsrev'in Hakan'a mektup yazdırması		DCB Pers. Ms. 111	Blair ve Grabar, 1980, pl.57
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Nuirvan'ın Mahmud'un oğullarının getirdiklerini yemesi		NYMMA, 52.20.2	Blair ve Grabar, 1980, pl.56
Büyük Moğol (Demotte) Şahnamesi		Mubid'ler Zal'ın huzurunda		BMFA 31,436	Blair ve Grabar, 1980, pl.12
Cihangir Albümü			16. yy	H.M.Shah Coll.	Pope, 1930, fig. 50
Cihangir Albümü			16. yy	H.M.Shah Coll.	Pope, 1930, fig. 51
Divan-ı Nadiri	22a	Gazanfer Ağa Medresesi	1618-22	TSM H. 889	Ögel, 1993, r.7
Firdevsi Şahname		İskender tahtta	Tebriz, 1310	Louvre, Paris	Bloch, 1975, pl. XLVII
Firdevsi Şahname	425b	Keyhüsrev'in tahta çıkışı	1511	TSM H. 1519	Atıl, 1984, pl.12
Firdevsi Şahname	188a	Keykubad'ın tahta çıkışı	1511	TSM H. 1519	Atıl, 1984, pl.13
Firdevsi Şahname			Tebriz, 1310 civarları	PBN	Bloch, 1975, pl. C
Firdevsi Şahname		Hükümdar sarayının bahçesinde	Tebriz -Kazvin?, 1546	PBN	Bloch, 1975, pl. CXXXIV-CXXXV
Firdevsi Şahname		Hüsrev bilge ile konuşurken	Herat, 1486	BML	Bloch, 1975, pl. XCIX
Firdevsi Şahname	22b	Cemşid'in tahta çıkışı	1511	TSM H. 1519	Atıl, 1984, pl.8
Firdevsi Şahname	1b-2a	Süleyman Pey. ve Belkis	Şiraz, 1485	TSM H. 768	Bağcı, 1993, r.1-2
Firdevsi Şahname	14b-15a	Süleyman Pey. ve Belkis	Şiraz, 1496	TSM H. 1508	Bağcı, 1993, r.3-4
Firdevsi Şahname	1b-2a	Süleyman ve Belkis'in divanları	Şiraz, 1574	TSM H. 1497	Bağcı, 1993, r.5-6
Firdevsi Şahname	536	Hüsrev Perviz'in öldürülmesi		TSM R.1548	İnal, 1977, fig.12

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Guy-o Chawgan		Sultan ve oğlu	İran, 1522	CartierCol 1958.79a	Lentz, 1982, pic. 20
Hafız Divanı	77a	Camide	İran, 1526-1527	Özel	Lentz, 1982, pic. 10
Hafız Divanı	135a	Allegory of drunkenness		Özel	Lentz, 1982, pic. 11
Haft Avrang (Jami)	188a	Kamp	İran, 1556-1565	Freer Galery of Art, n.46.12	Golombek, 1980, fig. 8
Haft Avrang (Jami)	149v	Yusuf'un hapsedilişi		TSM H.1084	İnal, 1977, fig.14
Hamse		Hüsrev tahtta	1539-1543	BML	Well, 1976, fig. 3
Hoca Kirmani Divanı			Bağdat, 1396	BML, 18113	Bloch, 1975, pl. LXXII
Hoca Kirmani Divanı	26v		Bağdat, 1396	BML, 18113	Rice, 1971, ill.40
Hoca Kirmani Divanı	45v		Bağdat, 1396	BML, 18113	Rice, 1971, ill.41
Hümay ile hümayun		Hümay'ın meclisi	Bağdat, 1396	BML	Bloch, 1975, Pl.XXII
Hünername			İstanbul, 1584		Ettinghausen, 1961, pl. XVII
Hünername I	153b	II. Mehmed'in tahta çıkışı	İstanbul, 1584	TSM 1523	Ögel, 1993, r.5 Atasoy, 1974, pl.23
Hünername I	138a	II. Murad'ın ok talimi	İstanbul, 1584	TSM 1523	Ögel, 1993, r.4
Hünername, I	153b	Kanuni'nin cenazesi	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	Atasoy, 1974, pl. 23
Hünername, I	112b	Çelebi Sultan Mehmed'in cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	187a	Çelebi Sultan Mehmed'in cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	186b	II Beyazıd'ın Mengi Giray Han'ı huzuruna kabulü	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	231b-232a	Topkapı Sarayı	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY Cezar, 2002, fig. 26
Hünername, I	201a	Yavuz Sultan Selim'in cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	189a	Tunus Sultanı'nın hediyesi aslan ve sığırın dövüşü, II. Beyazıd'ın sığırı öldürmesi	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	75b	I.Murad'ın cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	96b	Yıldırım Beyazıd'ın cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	68b	Orhan gazinin güç gösterisi	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	62	Sultan Orhan'ın cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Hünername, I	178a	II. Beyazîd'in cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	132b	II. Murad'ın cülusu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I	130a	Çelebi Sultan Mehmed'in ölümünün gizlenmesi	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	YKY
Hünername, I		Topkapı Sarayı I. avlu	İstanbul, 1584	TSM H. 1523	Davis, 1970, ill.24
Hünername, II	237b	Süleyman Divan toplantısını dinlerken	İstanbul, 1588	TSM H. 1524	Atasoy, 1974, pl. 26
Hünername, II	256b	Mohaç Kuşatması	İstanbul, 1588	TSM H. 1524	
Hünername, II		Topkapı Sarayı I. Avlu doğu parçası	İstanbul, 1588	TSM H. 1524	Davis, 1970, ill.64
Hünername, II	237b	Topkapı Sarayı I. Avlu batı parçası	İstanbul, 1588	TSM H. 1524	Davis, 1970, ill.72 Atasoy, 1974, pl.26 Ögel, 1993, r.6
Hünername, II	165b	İbrahim Paşa'nın cenazesinin Top kapısından çıkartılışı	İstanbul, 1588	TSM H. 1524	Cezar, 2002, r.27
Hüseyin Mirza Divanı			Herat, 1485	PBN	Bloch, 1975, pl. XCVI
Hüsrev ile Şirin	54r	Şirin'in Hüsrev'i sarayında kabulü	Behzad Ok., 1480-1487	DCB MS 163	Bahari, 1996, r.25
Katibi Külliyyatı		Prens'in eğlence sahnesi			Atıl, 1980, f.16
Mantık At-Tayr	129b-130a	Padişah ve derviş	1515	TSM 1512	Tanırdı, 1993, r.4
Mihr-i Müşteri	203b-204a	Ölüm döşegindeki Mihr ve cenazesi	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.10
Mihr-i Müşteri	19b	Mihr ve Müşteri okulda	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.2
Mihr-i Müşteri	71b	Mihr'in Müşteri'nin resmi ile konuşması	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.3
Mihr-i Müşteri	112b	Mihr'in hamamda yıkanması	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.4
Mihr-i Müşteri	119a	Mihr'in Gevhan Şah sarayına gelmesi	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.5
Mihr-i Müşteri	132a	Çavgan oyunu sonrası Mihr ve Gevhan Şahın birbirlerini kutlaması	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.6b
Mihr-i Müşteri	193b-194a	Mihr'in Müşteri ve Nahid ile babasının ülkesine gidişi	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.9
Mihr-i Müşteri	159b-160a	Mihr'in Karahanla savaşması	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.7

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Mihr-i Müşteri	12a	Şapur ve vezirin bir bilge ile konuşması	1500	TSM H. 831	Tanırdı, 1993, r.1
Moğol Tarihi, Raşid ed-Din		Cengiz Han'ın kendini hükümdar ilan edişi	Tebriz, 1310 civarı	PBN	Bloch, 1975, pl. LX
Moğol Tarihi, Raşid ed-Din		Cengiz Han'ın kendini hükümdar ilan edişi	Tebriz, 1310 civarı	PBN	Bloch, 1975, pl. XLV
Nizami Hamse	1b-2a	Süleyman ve Belkıs'ın divanları	Şiraz, 1569-70	TSM H. 750	Bağcı, 1993, r.7-8
Nizami Hamse	1b-2a	Süleyman ve Belkıs'ın divanları	Şiraz, 1580 civarı	TSM A. 3559	Bağcı, 1993, r.9-10
Nizami Hamse	163a		15 yy -1540	TSM H 753	Akalay, 1973, r.
Nizami Hamse	96b		15 yy -1540	TSM H 753	Akalay, 1973, r.5
Nizami Hamse	19b	Tilki yemişi ve yankesici hikayesi	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.1
Nizami Hamse	304a	İskender'in Rum ve Çin nakkaşların resimleri hk. Karar vermesi	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.11
Nizami Hamse	306a	Çin Hakanı'nın İskender'e ziyafet vermesi	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.13
Nizami Hamse	133b	Hüsrev ve Şirin'in divanı		TSM H. 1115	Akalay, 1973, r.16
Nizami Hamse	91b	Hüsrev ve Şirin'in divanı	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.3
Nizami Hamse	146a		15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.6
Nizami Hamse	164a	Bahram'ın Havernak'ın kasrındaki meclisi	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.7
Nizami Hamse	178b	Bahram siyah renkli köşkte	15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.8
Nizami Hamse	279a		15 yy -1540	TSM H. 753	Akalay, 1973, r.9
Nizami Hamse	48v	Şirin'in Hüsrev'in portresini görüşü	1540	BL, Or. 2265	Bahari, 1996, r.124
Nizami Hamse	62v	Ferhad'ın Şirin'i ziyareti	1494	BL, Or. 6810	Bahari, 1996, r.76
Nizami Hamse		Vezir Hüsrev için Hükümdar ile konuşuyor	Herat, 1494	BML	Bloch, 1975, pl. CI
Nizami Hamse		Sarayda gece	İran, 1540	Cartier Col. 1958.76	Lentz, 1982, pic. 17
Nizami Hamse	310a	Beyaz kasırda Bahram Gür	Herat, 1431	SHMP, VP1000	Lentz, 1993, fig.2
Nizami Hamse	45a		Kanuni dönemi	TSM H. 1115	Akalay, r.17

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Nizami Hamse	244b	Nuşaba İskender'in resmiyle	Herat, 1445-1446	TSM H. 781	Lentz, 1993, fig.3
Nizami Hamse	304a	Sandal Ağacı kasırda Bahram Gür	Herat, 1431	SHMP, VP1000	Lentz, 1993, fig.5
Nizami Hamse	6r		Şiraz, 1410	BML, 27261	Rice, 1971, ill.46
Nizami Hamse			Tebriz, 1540		Rice, 1971, ill.63
Nizami Hamse			Tebriz, 1524	NYMMA	Rice, 1971, ill.68
Nizami Hamse			Tebriz, 1539-1543		Hillenbrand, 1999, fig. 187
Nizami Hamse	183v	Kırmızı köşkte Bahram Gür		TSM H. 762	İnal, 1977, fig.13
Nizami Hamse-Türkmen		Şirin'in intiharı	Tebriz, 1505		Canby, 2000, fig. 18
Nizami Hamse, Mirza Ali		Hüsrev'in müzik dinlemesi	Tebriz, 1539-1543	BML	Canby, 2000, fig. 36
Nüşet-el Akbar der Sefer-i Zigetvar	19a	İkinci Selim'in Avusturya elçisini huzura kabulü	İstanbul, 1568-1569	TSM H. 1592	Atasoy, 1974, pl. 11
Nüşet el Akbar der Sefer-i Zigetvar	103b-104a	Kanuni'nin cenazesinin Belgrad'dan getirilişi	İstanbul, 1568	TSM H. 1339	Tanırdı, 1993a, r.10
Nüşet el Akbar der Sefer-i Zigetvar	103b-104a	II. Selim'in tahta çıkışı	İstanbul, 1568	TSM H. 1339	Esin, 1960, r.8
Sadd-i İskenderi	17r	İskender ve dilenci	Behzad Ok., 1495	OBL	Bahari 1996, fig 96
Sadi Bustan			Herat, 1488	Mısır Ulusal Müzesi, Kahire	Rice, 1971, ill.55
Sadi, Bostan			1540-1549		Pope, 1970, pl. 129
Silsilename	3a	Yusuf Pey. Babası Yakup Pey. ve kardeşleriyle	1586	TSM H. 1321	Renda, 1973, r.3
Silsilename	37b	Musa Pey. Firavun'un huzurunda mucize yaratması	1586	TSM H. 1321	Renda, 1973, r.7
Surname-i Hümayun			İstanbul, 1582-1583	TSM H. 1344	Tansuğ, 1993
Surname-i Vehbi	174b-175a	Sultan'ın saraylılara para atışı	İstanbul, 1730	TSM H. 3593	Atıl,
Şah Tasmahp Şahnamesi	28b	Zahhak'ın rüyası	İran, 1525-1535	Özel	Lentz, 1982, pic. 16
Şahname	239v-240r	İbrahim Sultan sarayda	1430-1435 ?	OBL Add. 176	Sims, 1992, fig.2
Şahname	310v	Arjasp'tan Güstasp'a mektup	1565	TSM H. 1485	İnal, 1970, r.11
Şahname	154r	Keyhüsrev'in tahta çıkışı	1565	TSM H. 1485	İnal, 1970, r.9

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Şahname	110r	Siyavuş'un ateşten geçmesi	1565	TSM H. 1485	İnal, 1970, r.5
Şahname	77r	Siyavuş'un ateşten geçmesi	15. yy	TSM H. 1509	İnal, 1970, r.6
Şahname	15v	Zahhak'ın Feridun'un huzuruna kabulü	15. yy	TSM H. 1509	İnal, 1970, r.2 Lentz, 1982, pic. 1
Şahname	305r	Satranç oyununun İran'a sokulması	15. yy	TSM H. 1509	İnal, 1970, r.15
Şahname	tek sayfa	Tahmina'nın Rüstem'in odasına girişi	İran, 15 yy	Forbes, Schroeder, Coburn Fund. 1939.225	Lentz, 1982, pic. 15
Şahname			Herat, 1431		Rice, 1971, ill.117
Şahname		Feridun'un elçileri kabulü	1587-1597	BML	Well, 1976, pl.9
Şahname	56b	Yahmina'nın Rüstem'in odasına girişi	1440	RAS, Morley 235	Hillenbrand, fig.1
Şahname (Houghton)	10r	Firdevsi edebi yeteneklerini Sultan Mahmud'a sunar			Welch, 1976, pl.1 X 1979, pl.1
Şahname, Sadiki		Afrasiyab ve Pashang'ın sohbeti	Safavi, 1576-1577	Kevorkian Collection	Pope, 1970, pl.119 Well, 1976, pl.4
Şahname-i Ali Osman, Talikizade		I. Süleyman ve oğlu			Atıl, 1980, f.97
Şahname-i Selim Han	194a	II. Selim'in İran elçisini huzura kabulü	İstanbul, 1581	TSM A 3595	Çağman, 1973, r.2
Şahname-i Selim Han	53b	II. Selim'in İran elçisini huzura kabulü	İstanbul, 1581	TSM A 3595	Tanırdı, 1993a, r.11
Şahname-i Selim Han	131a-130b	Yemen elçisinin barış istemesi	İstanbul, 1581	TSM A 3595	Çağman, 1973, r.7
Şahname-i Selim Han	156a	II. Selim'in cenazesinin saraydan çıkışı	İstanbul, 1581	MFA, Boston, 14.693	Çağman, 1973, r.4
Şahname-i Selim Han	91b	Yemen elçisinin barış istemesi	İstanbul, 1581	TSM A 3595	Çağman, 1973, r.10
Şahname-i Selim Han	11a	II. Selim'in kubbe hedefi vurması	İstanbul, 1581	TSM A 3595	Çağman, 1973, r.2
Şahname-i Selim Han,	26b-27a	II. Selim'in tahta çıkışı	İstanbul, 1581	TSM A 3595 MFA, Boston 14.694	Çağman, 1973, r.3
Şehinşahname	81b	Serdar Lala Mustafa Paşa'nın karargahına İskender Hanın ziyareti	İstanbul, 1581	İÜK FY.1404	Aksu, 1981, r.15

Ek 1'in devamı: İncelenen tasvirli el yazmaları ve tasvirlerin listesi

El yazması	folio no	İçerik	Üretim bilgisi	Kurum	Kaynak
Şehinşahname	7a	Sultan III. Murad'ın Mudanya'dan gemiye binışı	İstanbul, 1581	İÜK FY.1404	Aksu, 1981, r.1
Şehinşahname	141b	Fransız elçisinin III. Murad tarafından kabulü	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Aksu, 1981, r.19
Şehinşahname	107a	Ereş Hanı'nın esir alınışı	İstanbul, 1581	İÜK FY.1404	Aksu, 1981, r.18
Şehinşahname	11b-12a	III. Murad'ın cülusu	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Aksu, 1981, r.3
Şehinşahname	79a	Serdar'ın Tiflis kalesini fethi	İstanbul, 1581	İÜK FY.1404	Aksu, 1981, r.14
Şehinşahname	53b-54a	Bitlis Hakimi Şeref Han'ın huzura kabulü	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Aksu, 1981, r.9
Şehinşahname	55b-56a	Şehzadenin eski saraydan İbrahim Paşa sarayına gelişi	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Atasoy, 1973, r.4
Şehinşahname	38b-39a	Tokmak Han'ı karşılayan Alay-ı Hümayun'un geçişi	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Aksu, 1981, r.5
Şehinşahname	41b-42a	Tokmak Han'ın hediyelerinin sunumu	İstanbul, 1581	İÜK, FY.1404	Aksu, 1981, r.6 Atasoy, 1973, s.367 Atasoy, 1974, pl. 18
Şehinşahname II	146a	Nurbanu Sultan'ın cenazesi	İstanbul, 1597	TSM B200	Ögel, 1993, r.2
Tarih-i Sultan Süleyman	113b-114a	Süleyman'ın cenazesinin gelişi	1579	DCB, 413	Ögel, 1993, r.1
Tercüme-i Şahname-i Firdevsi	410a	İskender'e portresinin sunulması	?	TSM H.1522	Bağcı, 1999, fig.3
Tercüme-i Şahname-i Firdevsi	423b	İskender'e portresinin sunulması	?	NYPL ms. 186-76	Bağcı, 1999, fig.4
Tercüme-i Şahname		Prens'in tahta çıkışı			Atıl, 1980, f.76
Türk Şiir Antolojisi	2a	Hükümdarın tahta çıkışı	1510	BSB, 3744	Atıl, 1984, pl.14
Türkmen Şahnamesi			Tebriz, 1505		Hillenbrand, 1999, fig. 186
Yusuf ile Züleyha	83b		1508		
Zafername, Şeref al-din Yazdi		Timur'un tahta çıkışı üzerine kutlamaları kabulü	1467		Golombek, 1980, fig. 2
Zübdet-ül Tevahir	32b	Musa Pey. Firavun'un huzurunda mucize yaratması		TİEM N.1973	Renda, 1973, r.8

Ek 2 Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

1. Yazmanın Konusu:

A. Genel hikayesinin tespiti: Yazma, Arifi'nin Şahname-i Al-i Osman adlı beş ciltlik eserinin son cildidir. Farsça yazılmıştır. 1520-1555 yılları arasındaki Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarını anlatır. Topkapı Sarayı müzesi kitaplığında H.1517 no ile kayıtlı olan eser, saray nakkaşhanesinde bulunan birkaç nakkaş gurubu tarafından resmedilmiştir. Döneminin tarihinin ve hükümlanlık gücünün aktarımını amaçlayan eser, içinde 69 tasvirli sayfa barındırmaktadır.

B. Alt hikayelerin sınıflandırılması: En fazla işlenen alt hikayeler eğlence, savaş, huzura kabul ve av sahnelerinden oluşmaktadır. Bu sahneler de kendi içlerinde de alt konulara ayrılmaktadır. Örneğin savaş sahneleri ordunun yürüyüşü ya da başka bir ordu ile karşılaşma anı, huzura kabul sahneleri bir otağda ya da saray içerisindeki bir alanda aktarılabilir.

C. Hikayelerdeki kişiler ve mekan tanımları: Sultan Süleyman ve şehzadeleri, tekli ve gruplar halinde saray görevlileri, idari görevliler (paşa ve vezirler gibi), Divan-ı Hümayun üyeleri, askeri birlikler (yeniçeriler, sipahiler,...), asiler, yabancı devletlerin ileri gelenleri ve elçileri, gruplar halinde Avrupalılar, Asyalılar, Afrikalılar ve Osmanlılar (kişiler hakkında ayrıntılı bilgi ve bazı belirgin kimlik tespitleri için bkz. Atıl, 1986, 'cast of characters', s.245-251). Anlatılan hikayelerin hangi mekanda geçtiği üzerine yine farklılaşan bilgilerle karşılaşmaktadır. Ancak çalışma genel yapısı açısından böyle bir tespit yapılmasını gerekli görmemektedir. (Ayrıntılı bilgiler için bkz. Atıl, 1986, 'location of event' s.252-254).

2. Nakkaşlar: Kaynaklarda yapılan açıklamalara göre Süleymanname'deki tasvirlerin 22 adedi A gurubu olarak anılan, 44 adedi ise B gurubu olarak anılan nakkaşlar tarafından hazırlanmıştır. Nakkaş gurupları hakkında kaynaklar farklı açıklamalar yapmaktadır. İki den fazla nakkaş gurubundan bahsedenler olduğu gibi, A ve B gurubu nitelendirmelerini farklı tasvirlerde kullananlara da rastlanmaktadır. Hatta bazı betimlemeler, Avrupa kökenli nakkaşların varlığının tartışılmasına sebep olmaktadır. Burada nakkaş gurupları ve yaptıkları tasvirler, Z. Akalay, 1970, "Tarihi konularda Türk Minyatürleri" makalesi temel alınarak yapılmaktadır.

3. Sayfa yapısı: Yazmada 69 tasvirli sayfa bulunmaktadır. Bunların içinde Folio 17b-18a, 37b-38a, 108b-109a, 219b-220a de karşılıklı iki sayfa kullanılmıştır. Her ikisinin kendine ait kapanan bir çerçevesi vardır. Bu sayfalar, aynı hikayeyi tamamlarlar. Sayfa içinde kullanılan alanlar değişkenlik göstermektedir. Bunlarla ilgili sınıflama aşağıda yaklaşık değerlerle verilmeye çalışılmıştır. Tam sayfa kullanım 30x20 4 adet, 24x15 48 adet, 24x18 6 adet, 30x21 2 adet, 28x17 3 adet, 29x19 23x17 17x14.5 13.5x14.5 32.5x18 1'er adet. (bkz. şema 1)

A. Çerçeve: Sayfa içerisindeki konumu, boyutları çerçeveyi oluşturan bordürün şekli el yazmasını bütününde incelenmiştir. Çerçeve dışında kalan bölgenin içerdği elemanlar ve bu elemanlar arasındaki ilişki düzlemi, dışarıda kalan parçaların sınıflandırılması, bu parçaların hikaye ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sayfalardaki çerçeveler resmedilen alanların sınırlarını belirlerken, bazı durumlarda çerçevelerin dışına çıkılmaktadır. Bir sınır tanımlarken, bazı noktalarda oluşturulan bu sınırın isteğe bağlı ihlali resme farklı anlamlar katmış olmalıdır. Bu yaklaşımın mantığını kavramak için, analiz sırasında minyatür çerçeveleri ve konular ilişkisi incelenmiştir.

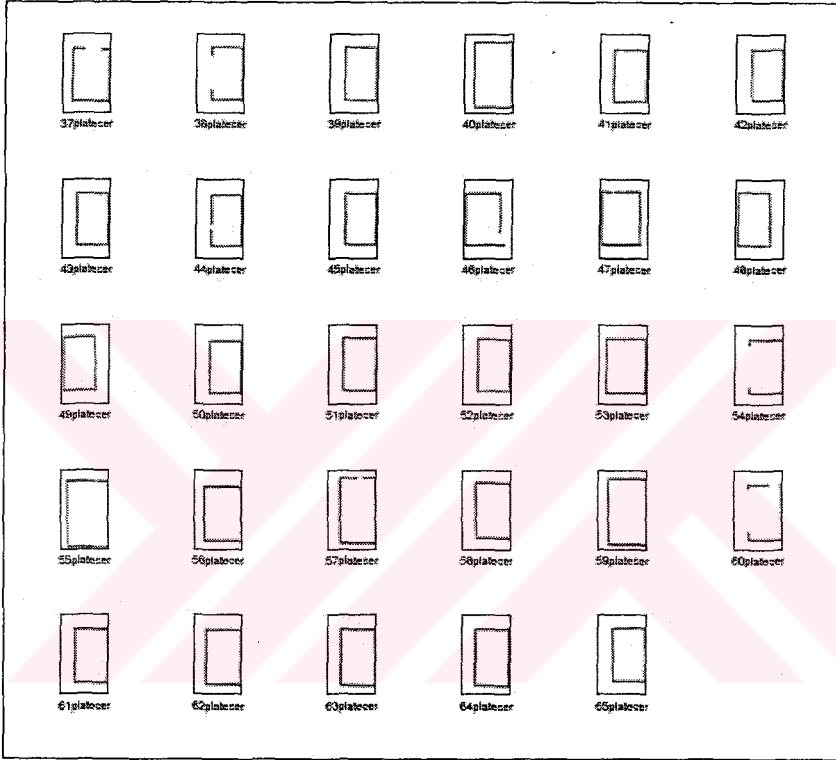
Çerçevenin yapısına sadık kalınan ve en küçük taşma yapılmayan 21 örnekte, betimlenen konular değişkenlik gösterir. Savaş, av, bazı kişilerin öldürülme sahneleri en çok rastlanan konulardır. Konular içinde, şehzade sünneti, elçi kabulu gibi özel sahneler de vardır. Tüm sahneler içinde 12 adedinde, bir ölüm olayı ya da ölmüş bir kişinin resmedilmesi bilinçli bir seçimin olabileceği düşüncesini uyandırırken, ölüm sahnesi içeren ama çerçeve yapısının bozulduğu örnekler de tespit edilmiştir. Nakkaş gruplarına bakıldığında ise, 12 adedin A gurubu, geri kalanın ise B gurubu tarafından yapıldığı görülür. (Akalay, 1970) Dolayısıyla çerçeveden taşmanın gruplar arası bir farklılaşma olduğu söylenememektedir. A gurubu tarafından resmedilen sahnelerin 7 adedi, 'ölüm' içermektedir, ancak bu durum genel bir kanıya varmayı engellemektedir. Tüm bu bilgiler, çerçeve yapısının korunması ile konu ya da nakkaş ekibi arasında bir ilişki olmadığını göstermektedir. Bu bilgilerle, taşma hareketi keyfi bir hareket midir ya da çerçeveden taşma bir kural içerir mi soruları cevaplanamamıştır.

B. Düzenleme: Oran, renk ve mekan kuruluşları arasındaki ilişki, bazı oran ve renklerin hiyerarşik yapı ile ilişkisi, yatay ve düşey bölümlenme; bölümlenme ile oluşan mekan tanımları; zaman öğesinin düzenleme içinde kullanımı ve figürlerle ilişkisi; hareket yönü tanımlayan figürler.

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

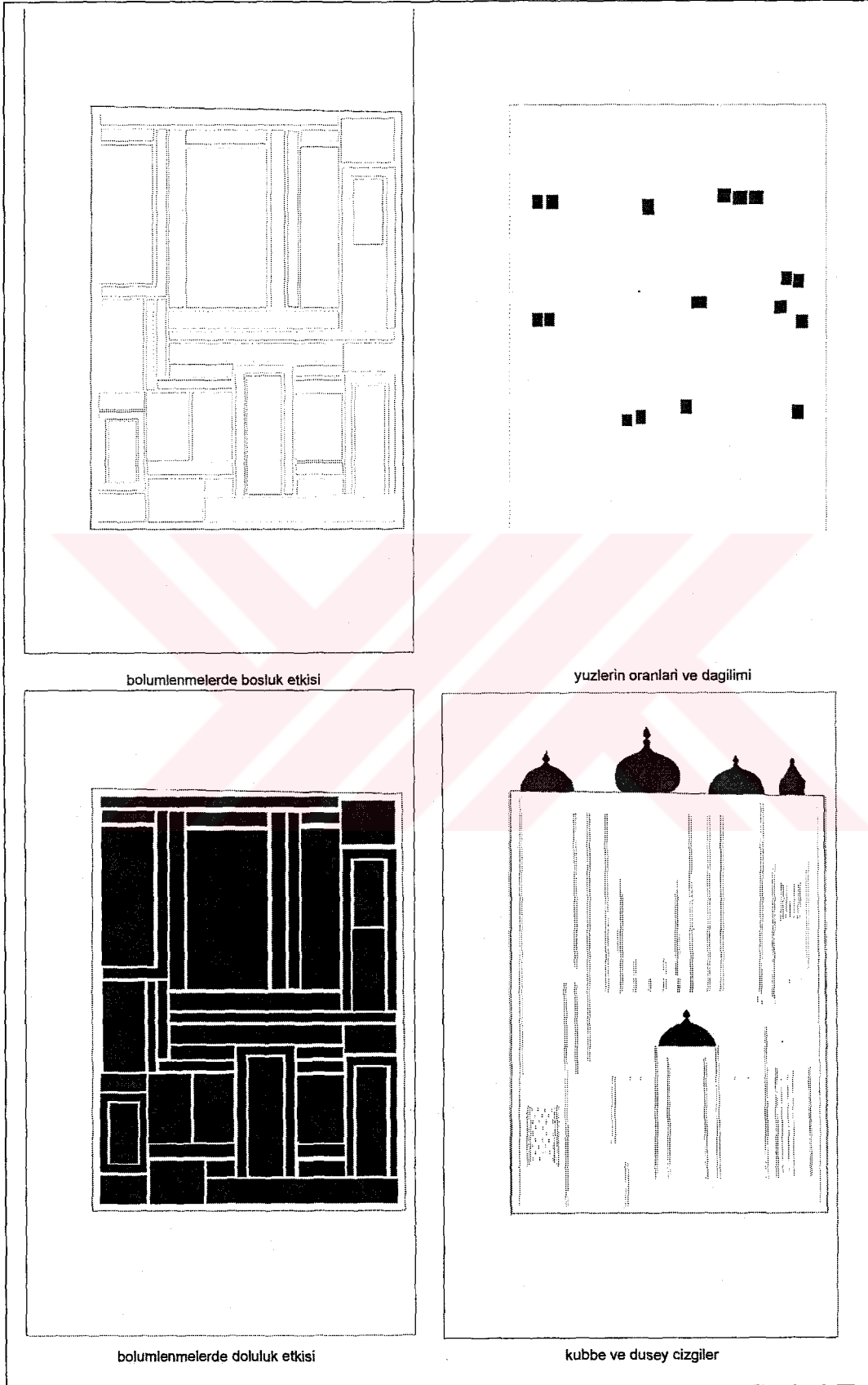
C. Yazı: Genel anlamdaki kullanım, çerçeve içerisinde ayrı bir bordürle ayrılmış şekilde olmaktadır. Zaman zaman bazı önemli bilgileri aktarmak üzere ayrı bir çerçeve kullanılmadan da yazı kullanımı görülmektedir. Ancak burada özellikle yazının sayfa düzlemi içerisindeki konumu ve büyüklüğü incelenmiştir.

D. Biçimler: Mimari elemanlar (Kubbeler, kapılar, pencereler, bacalar, merdivenler, saçaklar, kolon ya da revaklar, çeşme, havuz gibi su elemanları, taht gibi); doğal elemanlar (Ağaçlar, hayvanlar, tepeler, bulutlar, kuşlar ve çiçekler gibi), değişik renk ve formdaki desenler, bazıları sembolik anlam taşıyan kap, vazo, enstrüman gibi eşyalar, hiyerarşik yapı içinde duruşları değişebilen, tekli ya da grup halinde kişiler.



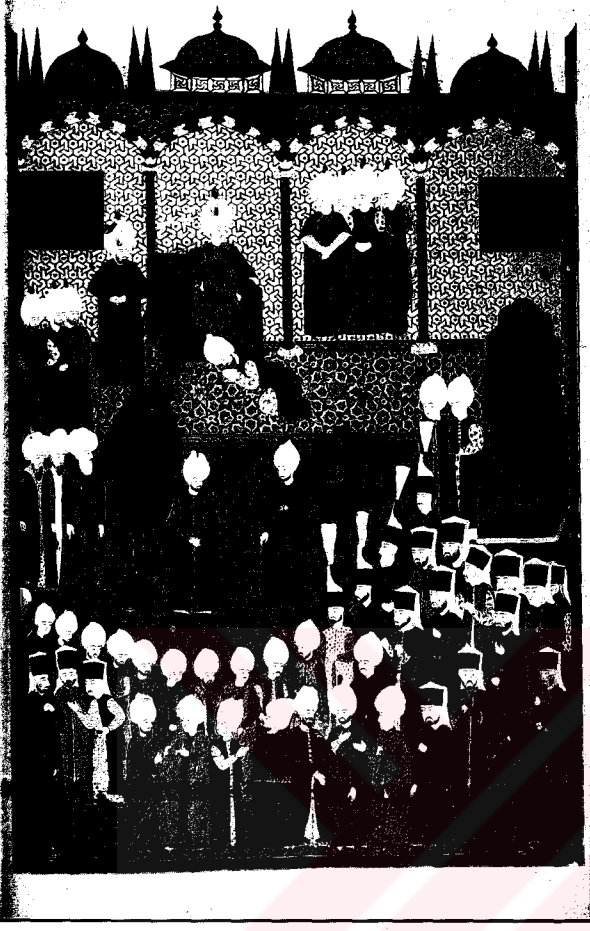
Şekil Ek 2.1 Tasvir sayfaları içindeki çerçeve yapıları

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler



Şekil Ek 2.2 Tasvir sayfaları içindeki çerçeve yapıları

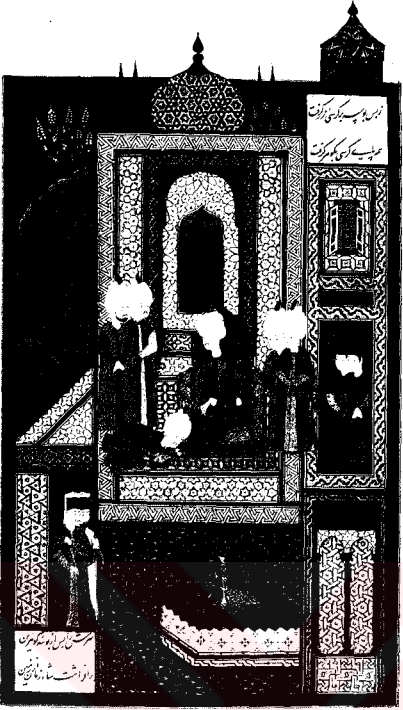
Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 18a	Folio 17b
	
Konu: Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı (Günay, 1992) ya da tahta geçmesi (Akalay, 1970)	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970), A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Saray halkı ve tebaa.	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 79-81): Sırasıyla Bab-ı Hümayun, Bab-üs selam ve Topkapı Sarayı ikinci avlusu (Babüssaade önü) olduğunu belirtir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı birinci ve ikinci avluları.	

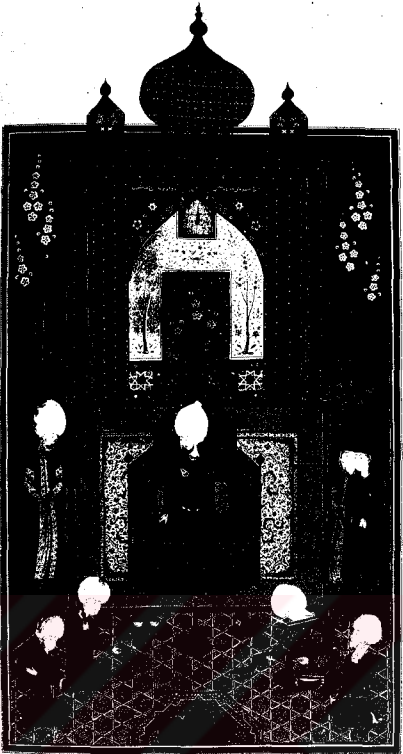
Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 71a	
	
Konu: Kanuni Sultan Süleyman Edirne Sarayı'nda (Günay, 1992; Akalay, 1970)	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970), A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Saray halkı	
Mekan hakkında bilgiler: Günay (1992, 89-90): Edirne Sarayı köşklerinden biri olabilir derken, soldaki çokgen plan üst kattan bakan figür nedeniyle Cihannüma Kasrı kulesi ve balkonlu katı olabileceğini belirtir. Atıl (1986): Edirne, sarayda bir köşk.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

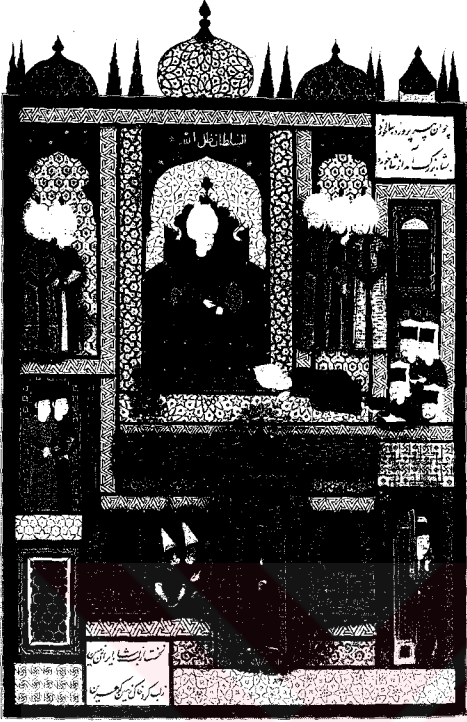
Folio 260a	
	
Konu: İbrahim Paşanın huzura kabulü (Günay, 1992)- Padişahın huzuruna gelip etek öpmesi (Atalay, 1970)	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: İbrahim Paşa	
Mekan hakkında bilgiler: Günay (1992, 103-107): Metne göre Topkapı Sarayı'nda geçtiğini belirterek bilinen köşkler içinde Eski kule köşkü ve Fil bahçesi ile Şimşirlik arasında bulunduğu varsayılan köşk olmak üzere iki köşke gönderme yapar. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda bir köşk.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

	Folio 321b
	
Konu: Sultanın eğlenmesi (Günay, 1992), Padişahın köşkte eğlenmesi	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , C (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Saray halkı	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 109-111): Olay Topkapı Sarayı'nda geçtiğine göre diyerek, sekizgen yapısı için II. Beyazıd köşkü ya da aynı yerde yaptırılan Yeni köşk, şadırvandan hareketle İshak Paşa köşkü, plan durumuyla Bağdat ve Revan köşkları ya da aynı prototipte bir başka köşk demektedir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda bir köşk.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 332a



Konu: İran elçisinin kabulü (Günay, 1992; Akalay, 1970)

Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)

Merkez özne: Sultan

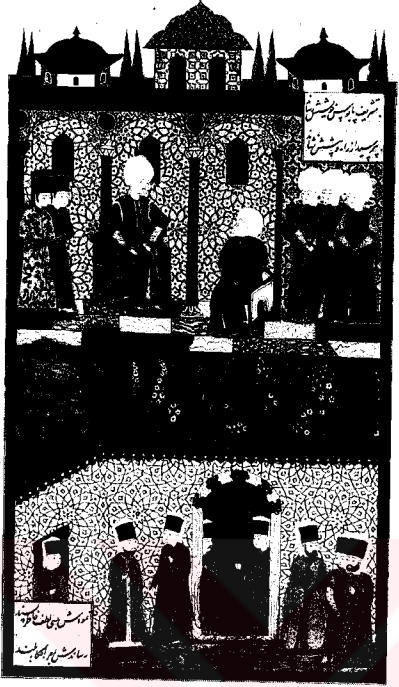
Konuklar: İran elçisi

Mekan hakkında bilgiler:

Günay(1992, 113-114): Elçi kabulü açısından Arz odası olarak tanımlar. Kubbeli giriş kapısı Bab-üs Saade, revak için Bab-üs Saade'nin II avludaki revakları, yine revaklarla bağlantılı olarak ana mekanı Divan yeri olarak düşünür.

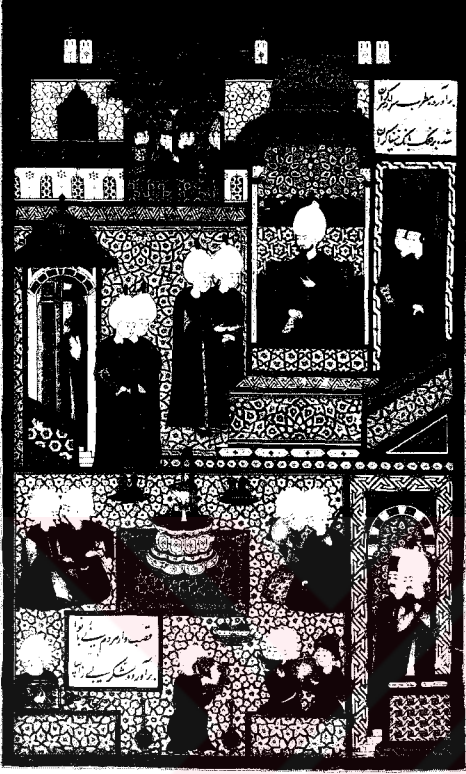
Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 360a	
	
Konu: Barbaros Hayreddin Paşa'nın kabulü (Günay, 1992; Akalay, 1970)	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Barbaros Hayreddin Paşa	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 118-120): Samimi konuşma ortamından hareketle Sultan'ın özel dairelerinden biri olmalıdır der ve Has Odanın Haliç tarafına bakan revaklarına yani kaynaklarda Divanhane olarak aktarılan Has oda taşlığına gönderme yapar. Alt bölümü ise İncirlik ve Fil bahçesi ile tanımlar. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avlu.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 412a



Konu: Şehzadelerin sünnet düğünü (Günay, 1992), Şehzade Beyazıt ve Cihangir'in sünnet düğünü (Akalay, 1970)

Nakkaşlar: B (Akalay, 1970), A (Atıl, 1986)

Merkez özne: Sultan

Konuklar: Saray halkı

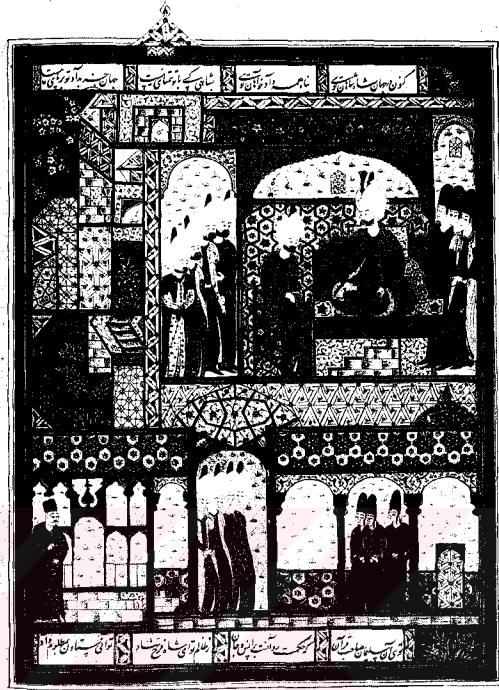
Mekan hakkında bilgiler:

Günay(1992, 123-124): Alt bölüm Has odanın Şadırvanlı kubbe olarak bilinen giriş bölümü, ikinci kısmın ise Şadırvanlı kubbeye açılan sekili bölüm olabileceğini söyler. Bir başka ve daha ikna edici olan olasılığın da bu mekanların İbrahim Paşa Sarayı'na ait olduğudur. Alt kapı sarayın giriş kapısı, alan avlulardan biri, üst bölüm avlu cephesine atfedilir. Son olasılık olarak Topkapı Sarayı Şimşirlik bahçesindeki köşklere birinin olma ihtimalini belirtir.

Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Has oda.

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 471b



Konu: Elkas Mirza'nın kabulü (Günay, 1992; Akalay, 1970)

Nakkaşlar: A (Akalay, 1970) , B (Atıl, 1986)

Merkez özne: Sultan

Konuklar: Elkas Mirza

Mekan hakkında bilgiler:

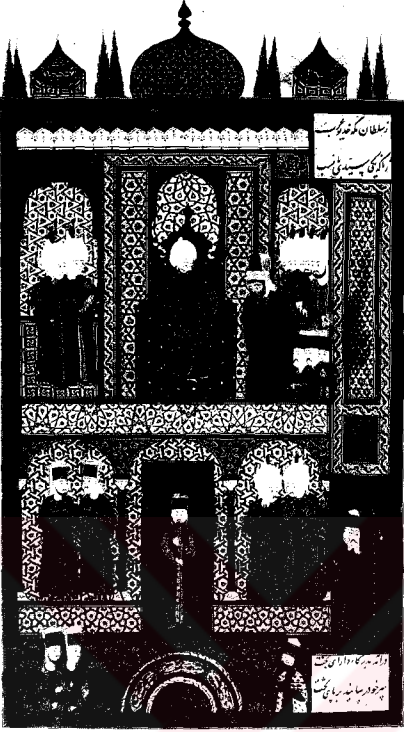
Günay(1992, 128-129): Kubbeli kapının yanındaki yapı nedeniyle, kapıyı Bab-üs Saade ve yapıyı da eski Divan yeri, sol yukarıdaki düşey çizgileri Haliç yönündeki yüksek duvarlar olarak açıklar. Soldaki kapıcı nedeniyle bu yapının zayıf bir ihtimalle Bab-üs Saade içindeki Kapıcı Dairesi de olabileceğini söyler.

Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

	Folio 477b
	
Konu: Sultan'ın Şehzade Mustafa ile sohbeti (Günay, 1992), Padişahın köşkte şehzadeleri ile sohbet etmesi (Akalay, 1970)	
Nakkaşlar: A (Akalay, 1970) , B (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Şehzade Mustafa	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 130-131): Metne göre Kayseri'de bir yer olması gerektiğini ve yazılı ya da görsel kaynaklarda böyle bir köşk tarifi olmadığından mekan tanımlaması yapılamadığını belirtir. Atıl (1986): Kayseri, sarayda bir köşk.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

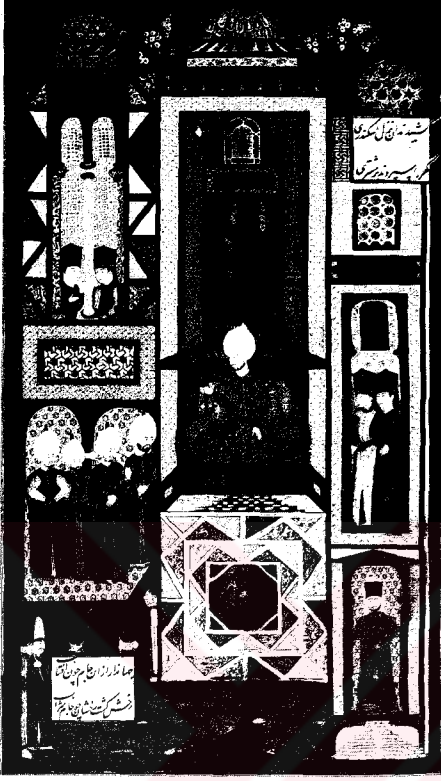
Folio 503a	
	
Konu: Hicaz elçisinin kabulü (Günay, 1992), Hicaz Sultanı'nın Padişaha hediye göndermesi (Akalay, 1970), Hicaz Sultanı'nın Padişaha haraç göndermesi ve aczini ifade etmesi (Atasoy, 1970),	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Hicaz elçisi	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 132-134): Metne göre Halep olmasına karşın, bilinen mekan Arz odasının biçimlerine benzetmenin mümkün olduğunu, farklılaşmanın havuz ile sağlandığını belirtir. Atıl (1986): Halep, sarayda bir köşk.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 519a	
	
Konu: Kırım Hanı'nın kabulü (Günay, 1992), Devlet Giray Han'ın Padişahı ziyareti (Akalay, 1970)	
Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)	
Merkez özne: Sultan	
Konuklar: Kırım Hanı	
Mekan hakkında bilgiler: Günay(1992, 136-137): Resmi hava olmayışından ve alt bölümdeki eğimli rampadan hareketle Topkapı Sarayı'nda Fil bahçesi ile Şimşirlik arası bir yer olmalıdır der. Sağdaki kapı altındaki merdivenler ile 'Zülcefeyn' denilen Fil bahçesindeki bir köşke gönderme yapılmasının daha olası olduğunu belirtir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.	

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 557a



Konu: Cam-ı Cemşid'in Sultana verilmesi (Günay, 1992), İskender Paşa'nın Cam-ı Cihannümayı saraya yollaması (Akalay, 1970)

Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)

Merkez özne: Sultan

Konuklar: Saray halkı

Mekan hakkında bilgiler:

Günay(1992, 140-141): Topkapı Saray'ında Haliç'e bakan teraslı bölümlerde birkaç alana göndermeler yapar. Teras için Sünnet köşkünün her iki yanı ya da eski kule köşkü yanı Mabeyn taşılığı, Sultanın oturduğu alan için Beyazıt Köşkü, Sünnet Köşkü, Has Oda, Kule Köşkü, III. Murad odası yerinde olan bir köşk ya da Sırça Saray; revaklar için Has odanın Boğaziçi cephesi.

Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Has oda.

Ek 2'nin devamı: Süleymanname üzerine analiz çalışmaları ve incelenen tasvirler

Folio 603a



Konu: İran elçisinin kabulü (Günay, 1992), Şah Tahmasb'ın elçisi Farahrad'ın Padişaha gelmesi (Akalay, 1970)

Nakkaşlar: B (Akalay, 1970) , A (Atıl, 1986)

Merkez özne: Sultan

Konuklar: İran elçisi

Mekan hakkında bilgiler:

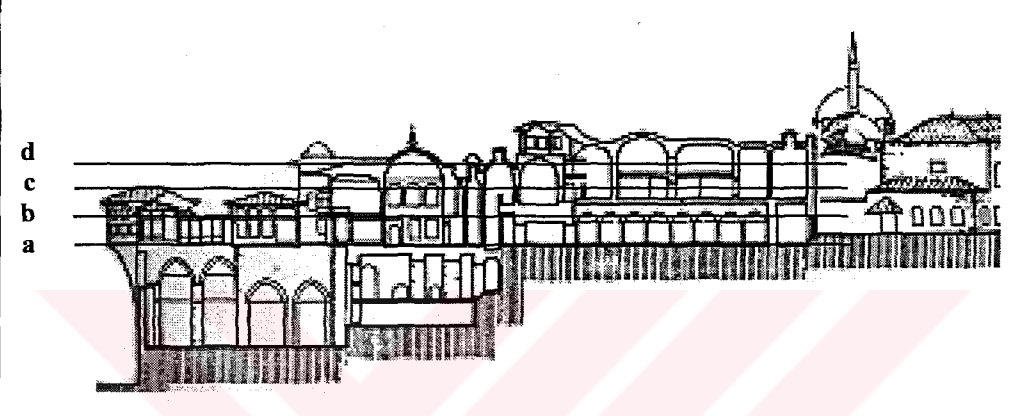
Günay (1992, 145-146): Metne göre Amasya Sarayı olduğunu belirtmekle beraber, yine Topkapı Sarayı biçimlerinin kullanıldığını Arz odasının betimlendiğini açıklar. Revak ve kapı için Bab-üs Saade, havuz için de Topkapı Sarayı'ndan farklılaştırma çabası olarak açıklama yapar.

Atıl (1986): Amasya, sarayda bir köşk.

Ek 3 Haremdeki plan düzlemleri ve birim mekanların ana omurgaya göre tanımlanması

Plan düzlemlerinin tanımlanması

Ana omurganın tespitinden birim mekan tanımlarına geçmeden önce, plan düzlemlerinin belirlenmesini gereklidir. Topkapı sarayı hakkında daha önce yapılmış olan yayınlarda, harem bölümü genellikle iki plan düzlemi ile ifade edilmektedir. (Eldem ve Akozan, 1982; Eyüboğlu, 1986) Ancak çok sayıdaki asma kat göz önüne alındığında, omurganın halkaları ile ilişkinin dört ayrı plan düzlemi ile değerlendirilmesi gerekmiştir. Haremin girişlerinden biri olan 'büyük biniş'. (Eyüboğlu, 1986) isimli rampa; omurganın bulunduğu 'a' plan düzleminin altında kalmasına rağmen, haremın saray dışı ile bağını doğrudan sağladığı için bu plan düzleminde ifade edilmiştir. 'Büyük biniş' ile ilişkili birim mekanlar, omurgaya göre (-) veya (--) olarak tanımlanmıştır.



Plan düzlemi	Mekan tanımı içinde ifadesi	Harem kesiti açısından tanımı
A	Zemin	Temel bağ elemanının bulunduğu kat
B	(+)	bir asma kat
C	(++), (+)(+)	İki asma kat; bir tam kat
D	(+++), (++)(+), (+) (++)	Üç asma kat, bir tam kat+bir asma kat

Şekil Ek 3.1 Haremdeki düzlemlerin belirlenmesi

Bu doğrultuda tüm gözlem yapılan birim mekanlar yeniden tanımlanmıştır. Bu tanımlamada mekanların fiziksel yapıları yada işlevlerine göre sınıflama etkin olmamıştır. Her birim mekanın omurga ile en kısa yoldan nasıl iletişim kurduğu temel anahtardır. Böylelikle birim mekanlar ortak bir yaklaşım ile isimlendirilmiş ve bu isim aracılığı ile temel bağ elemanı ile ilişkisi gözlenebilir hale gelmiştir. Bu nedenle tanımlamalarda bu ilişkinin de açık olarak belirtilmesi gerekmiştir.

Örneğin, M2(++) olarak tanımlanan bir mekan omurganın halkalarından 'M' ile oldukça yakın ilişkidir. Halka ile arasında sadece bir birim mekan vardır. Üstelik halkanın bulunduğu 'a' düzleminin iki kat üzerinde 'c' düzleminde bulunur. 'düzlemi' içinde bulunmaktadır. Arada hiçbir başka birim mekan olmadan kurulan bu bağ gizli bir merdiven ile sağlanır ve bu durum tanımlama sırasında da ifade bulur.

Ek 3'ün devamı: Haremdeki plan düzlemleri ve birim mekanların ana omurgaya göre tanımlanması

Bir birim mekanın, gerek omurga ile doğrudan ilişkisinde gerekse de plan düzlemleri arasında başka bir mekana ihtiyaç duymaması, onu ulaşılabilirlik derecesinde ön sıralara çekerken gizlilik derecesini de arttırabildiği yukarıdaki örnekte izlenmektedir. Dolayısıyla burada yapılan tanımlamalar, birçok bilgiyi de beraberinde aktarabilmektedir.

Ulaşılabilirliği yüksek bir mekan, Sultan'a ait ve gerektiğinde hızlı yada gizli bir şekilde terk edilebilir bir alan olma durumunu ifade ederken; aksine birim mekanın servis amaçlı yada servis görevlileri için kullanılan bir alan olduğunu da gösterebilmektedir.

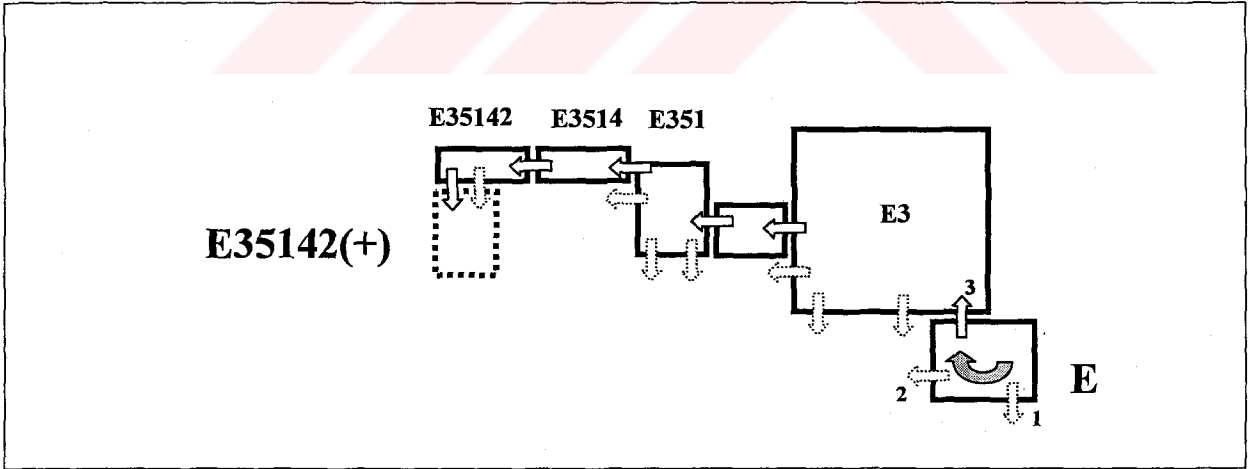
'Birim mekan'lara kod numarası verilmesi

Aşağıda E35142(+0) kodlu birim mekanın plan düzlemi üzerinde nasıl tanımlandığı şematik olarak açıklanmıştır. Bir mekanın tanımlanmasındaki adımlar şu şekilde sıralanabilir.

omurganın halkaları ile bağın tespiti: omurganın birden fazla halkası ile bağ kuran birim mekanlarda, omurganın halkalarıyla ilişkide en kısa yolun seçilmesi tanımlamadaki temel yaklaşımı oluşturur.

halka ile mekan arasındaki diğer bağların tespiti: birim mekana gelene kadar geçilen tüm mekanlar ile ilişkinin belirlendiği adımdır. Her mekandaki geçitler 'A halkası' yönünden başlamak üzere saatin ters yönünde numaralanır. Tanımlanacak mekana ulaşım için kullanılan geçitlerin numaraları tanım içinde belirtilir.

plan düzlemleri arasında ilişkinin ifadesi: Birim mekana ulaşana kadar plan düzlemleri arasında bir bağ kuruluyorsa, bu durum (+) (++) gibi kurulan kat ifadesine uygun işaret ile tanımlama içinde ifade edilir.



Şekil Ek 3.2 Bir birim mekanın ana omurgaya bağlı kodlanması

Ek 3'ün devamı: Haremdeki plan düzlemleri

A plan düzlemi

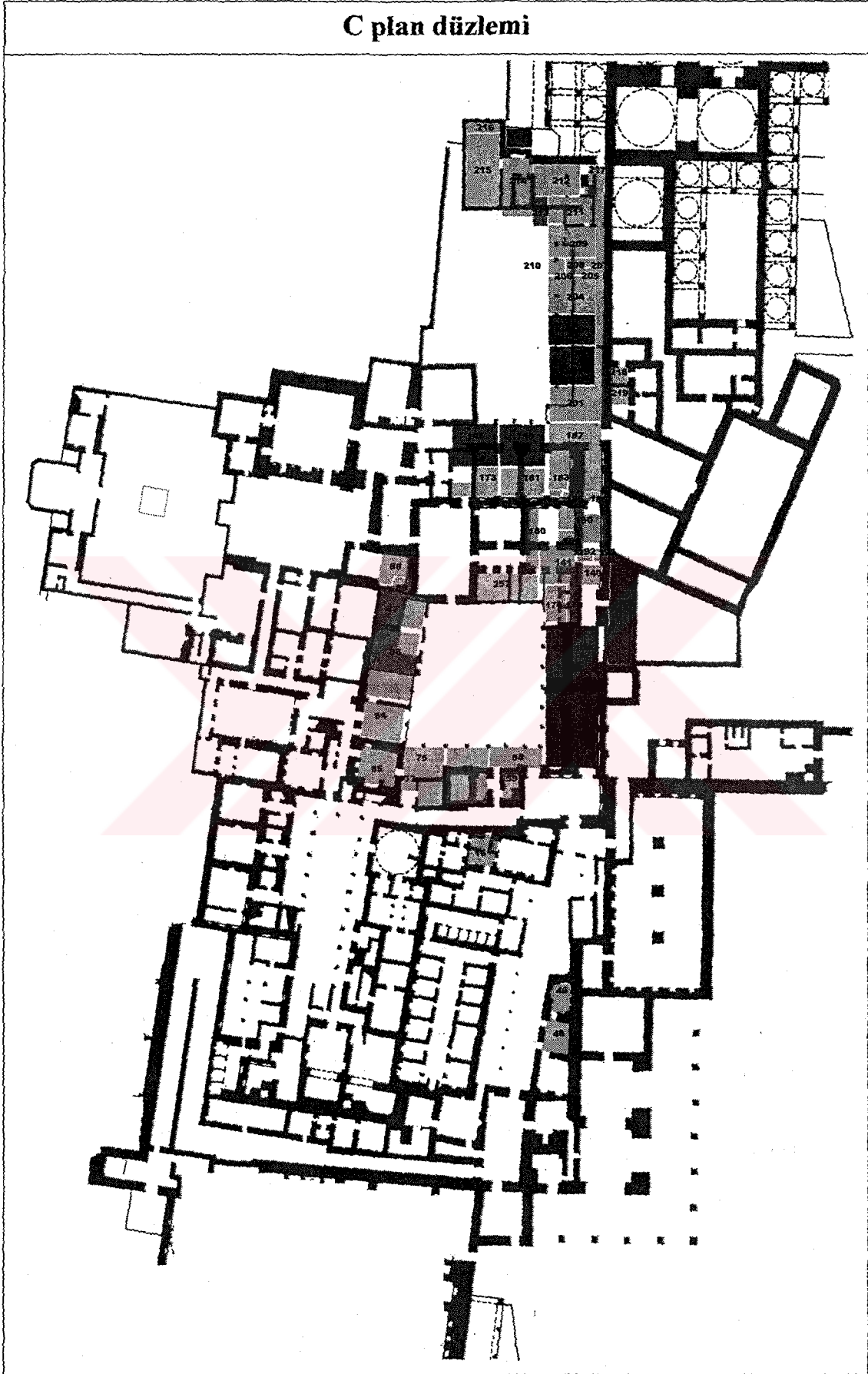


Ek 3'ün devamı: Haremdeki plan düzlemleri

B plan düzlemi

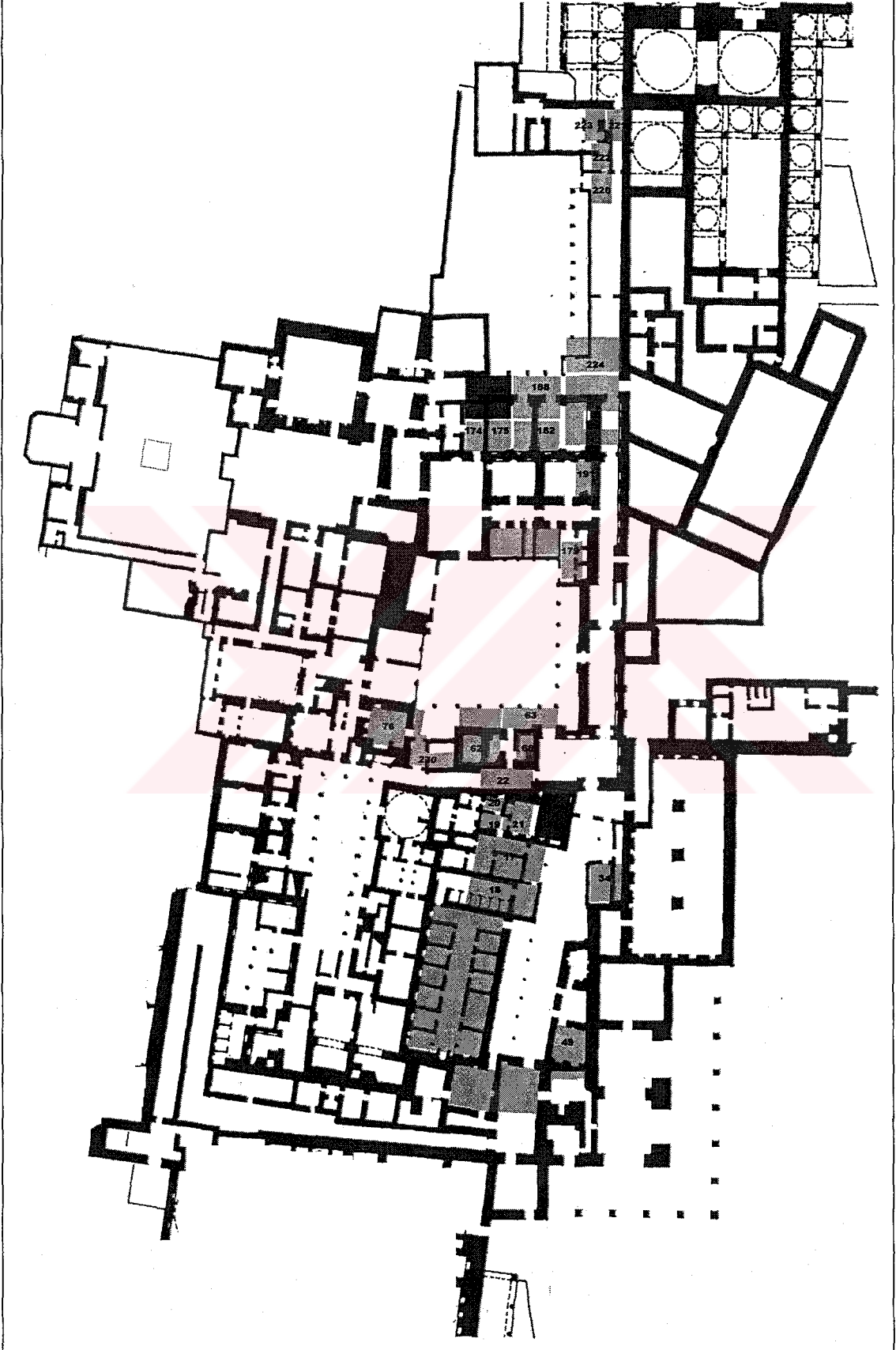


Ek 3'ün devamı: Haremdeki plan düzlemleri



Ek 3'ün devamı: Haremdeki plan düzlemleri

D plan düzlemi



Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri**Katalog kayıt no: 1 Mekan Kodu : A****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler**

Geçitler

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G06-201-2	1
G06-213-2	1

Delikler

Kapalı gözler

Saklama

saklama anlatım kalıbı	Adet
S04-301-20	4
S04-331-20	2

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar sıvalı, sıvasız
Tavan sıvalı
Zemin çakıl, kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik 0 Selvi içerik 0 Dini içerik 0 Manzara içerik

Örtü

Örtü form kubbe

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
3	Allahümme ya müfettihi-ul ebvab Eftahlana hayr-ül bab

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma yok Kot farkı döşeme kot farkı
Su yok Düşey Bölücü yok

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:B**Katalog kayıt no: 2 Mekan Kodu : B****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G08-402-2	1
G06-112-2	1
G09-102-2	1
G09-412-2	1
G04-205-2	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D02-411-30	2
D03-711-x1	2
D06-681-x1	2
D02-411-31	1
D02-411-32	3

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S02-3?1-20	2

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	çini (parçalı-bordürlü)
Tavan	sıvalı
Zemin	çakıl, kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	4 Selvi içerik	2 Dini içerik	8 Manzara içerik
--------------	----------------	---------------	------------------

Pano (boy**Örtü**

Örtü form	düz, manastır tonozu
-----------	----------------------

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
5	Beyit+methiye Cihan fatihi Konstantiniye yi aldıkta bu sarayı bastanbasa mamur etmistir. Çok yıllar padisahlar bu gezide neseli yaşamislardir. Allahim onların herbirinin kalbini nurla doldur. Sultan İbrahim'in oğlu Mehmet devri gelince ki padisahlar içinde mücadele ile şöreti olanidir. Bu kudretli padisah harbe himmet etti ve saltanat yeri ondan uzak kaldı. Padisahdan uzak kalma atesine dayanamayip, canavar gibi, icini atesle mahzun etti. Padisahın istegi tekrar kagir olarak insasi idi, mühendisler bu ise himmet ettiler...Devletine dua edip Zeki tarihini dedim, sarayı himmetiyle Sultan Mehmet mamur eyledi.
2	Kale Aleyhüsselam adl-ı saate hayr-i min ibadet seb'in sennet.

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:B

Kullanım yeri	İçerik
2	La ilahe illallah Muhammeden Resulallah.(1077-1666)
2	Innallahe ye'murkum en tevedduva el'emanati ila ehliha
2	Ve iza hakemtum beynennas en tahkumuva bil'adl Innallahe na'ma yu'zirkum bihi innallahe kane semia basira (1078-1667)
6	Beyit+methiye Sultan Ibrahim Hanin oğlu Mehmet zamanında Saray-ı Humayun esasından tumunun bina olunması hakkında Padişah fermânı çıkmış olduğundan Allaha şukur güzel gayretleri ile tamamı mamur olmuştur.
7	Asere-i Mubessire
7	Allah ve Muhammed, çevre banîta Ali, Ömer, Osman. Ebubekir

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:B

Kullanım yeri	İçerik
7	Allah ve Muhammed; çevre banтта Allahın isimleri
7	Ya Allah, Ya errahman
7	Hasan, Hüseyin
7	Allah ve Muhammed, çevre banтта aşere-ü mübessire isimleri
7	Allah ve Muhammed; çevre banтта Allahın isimleri
7	Hasan, Hüseyin

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma yok Kot farkı örtü kot farkı, banko, set
Su şadırvan Düşey Bölücü giriş-kemer

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:C**Katalog kayıt no: 51 Mekan Kodu : C****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G07-102-2	1
G05-422-2	1
G05-412-2	1
G05-412-1	1
G21-482-2	1
G22-082-0	1
G11-081-0	1
G23-382-2	1
G03-811-2	1
G05-312-2	2

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D02-221-30	7
D02-231-30	1
D02-261-30	3
D02-211-30	3
D02-421-30	1
D02-251-31	3
D02-211-31	9
D02-231-31	1
D02-421-31	2
D02-421-31	8
D02-231-32	2
D02-221-32	2
D02-271-32	3
D04-281-32	2
D02-211-32	4
D02-251-32	1
D02-411-32	1
D02-421-32	1
D03-711-x3	7
D02-211-33	2
D06-681-31	1
D06-681-33	1
D08-111-x	4

Kapalı gözler**Saklama****Yüzey üzeri işaretler****Doku**

Duvar	sıvalı, sıvasız, çini (parçalı-bordürlü)
Tavan	sıvalı, kalem işi, malakari
Zemin	çakıl, kesme taş, mermer

Pano (çini)

Çiçek içerik	4 Selvi içerik	0 Dini içerik
--------------	----------------	---------------

Pano (boy)

3 Manzara içerik

Örtü

Örtü form	Kubbe, fenerli kubbe, manastır, açık, düz, saçak
-----------	--

Yazı

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:C

Kullanım yeri	İçerik
2	Makane Muhammed aba ehad min ricalikum ila ahire
7	Allah ve Muhammed, çevre banтта aşere-ü mübessire isimleri
7	Ya Allah, Ya errahman
7	Asere-i Mubessire
6	
6	Kaside-i Bürde
2	Bismillah errahman errahim ve bih-i sikata
2	Innema el mu'minin uhuve faslihuva beyne uhvakum
2	Allahumme ecneni minennar ve udhulul cennete ma-al ibrar
2	Selam-i aleykum tabbatum fedhuluha halidin
2	Ya eyyühellezine âmenû lâ tedhulû büyütennebiyyi illa en yû'zene leküm
2	Ya mufettih-ul ebvab eftahlena hayr-elbab
2	Ya mufettih-ul ebvab eftahlena hayr-elbab ya hafiyul eltaf neccina mimma nuhaf
2	Bismillah errahman errahim
8	Vakıf, tarihi 1232 - 1816, Mahmud II, Sultan Mustafa IV tuğrası.
8	Vakıf, tarihi 1222 - 1807, Mustafa IV.
8	Vakıf, tarihi 1275 - 1858, Abdülmecid.
8	Vakıf, tarihi 1265 - 1848, Abdülmecid.
8	Vakıf, tarihi 1231 - 1815, Mahmud II tuğrası.
8	Vakıf, Sultan Mustafa tuğrası 1222 - 1807

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma yok Kot farkı döşeme kot farkı, örtü kot farkı
Su bilgi yok Düşey Bölücü kolon, kiriş-kemer

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:D**Katalog kayıt no: 52 Mekan Kodu : D****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G22-082-0	1
G07-202-2	1
G05-212-2	1
G11-081-0	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D02-211-32	2
D12-011-x	12

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S04-301-20	1
S04-301-21	1

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı, sıvasız, çini (parçalı-bordürlü)
Tavan	sıvalı, malakari
Zemin	çakıl, kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	2	Selvi içerik	1	Dini içerik	0	Manzara içerik
--------------	---	--------------	---	-------------	---	----------------

Örtü

Örtü form	ışıklıklı manastır tonozu
-----------	---------------------------

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
2	
2	La ilahe illallah Muhammeden Resulallah
2	Şefa'at ya resul allah şefa'at ya habib allah

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma	yok	Kot farkı	asma kat, set
Su	yok	Düşey Bölücü	kiriş-kemer

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:E**Katalog kayıt no: 54 Mekan Kodu : E****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G07-211-2	2
G07-111-2	1
G07-311-2	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D12-011-x	45

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S03-010-00	4

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı, sıvasız
Tavan	sıvalı
Zemin	çakıl, kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içerik
--------------	---	--------------	---	-------------	---	----------------

Örtü

Örtü form	düz, ışıklıklı manastır tonozu
-----------	--------------------------------

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
2	Zal el sultan zillullah...?
2	Allahumme Ya mufettih-ul ebvab eftahlena hayr-elbab
2	Bismillah errahman errahim
2	Salam-i aleykum tabbatum fedhuluha halidin

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma	yok	Kot farkı	örtü kot farkı, banko, set
Su	yok	Düşey Bölücü	yok

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:F**Katalog kayıt no: 67 Mekan Kodu : F****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G07-311-1	1
G07-112-2	1
G07-412-2	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D02-301-31	3
D12-011-x	32

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S03-011-00	4

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı
Tavan	sıvalı
Zemin	kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içerik
--------------	---	--------------	---	-------------	---	----------------

Pano (boy**Örtü**

Örtü form	düz, ışıklıklı manastır tonozu
-----------	--------------------------------

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
2	
2	İnnema el mu'minin uhuve faslihuva beyne uhvakum

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma	yok	Kot farkı	örtü kot farkı, set
Su	yok	Düşey Bölücü	kirış-kemer

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:G**Katalog kayıt no: 68 Mekan Kodu : G****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G01-311-2	1
G03-311-2	1
G10-311-2	1
G03-3?1-2	1
G03-401-21	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D02-311-x1	2
D02-2?1-32	1
D03-011-00	1
D12-011-x	54
D12-011-x	16

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S01-011-00	6

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı
Tavan	sıvalı
Zemin	kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içer
--------------	---	--------------	---	-------------	---	--------------

Örtü

Örtü form	düz, ışıklıklı manastır tonozu-2
-----------	----------------------------------

Yazı**Yüzeyden dışarı işaretler**

Isıtma	yok	Kot farkı	örtü kot farkı, asma kat
Su	yok	Düşey Bölücü	kiriş-kemer, duvar, parapet

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:H**Katalog kayıt no: 69 Mekan Kodu : H****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G11-311-2	1
G10-311-2	1

Delikler**Kapalı gözler****Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S03-011-00	3

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı
Tavan	sıvalı
Zemin	kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içer
--------------	---	--------------	---	-------------	---	--------------

Pano (boy**Örtü**

Örtü form	düz
-----------	-----

Yazı**Yüzeyden dışarı işaretler**

Isıtma	yok	Kot farkı	set(oturma kotu)
Su	yok	Düşey Bölücü	yok

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:J**Katalog kayıt no: 260 Mekan Kodu : J****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G01-301-2	1
G05-422-2	1
G05-242-2	1
G02-411-2	1
G05-411-2	1
G11-411-2	3
G03-001-0	3
G16-881-2	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D12-011-x	16
D02-211-30	2
D02-211-31	2
D02-421-31	1

Kapalı gözler**Saklama**

saklama anlatım kalıbı	Adet
S01-021-0	2

Yüzey üzeri işaretler**Doku**

Duvar	sıvalı, çini (parçalı-bordürlü)
Tavan	sıvalı, malakari
Zemin	kesme taş

Pano (çini)

Çiçek içerik	5 Selvi içerik	1 Dini içerik
--------------	----------------	---------------

Pano (boy)

1 Manzara içer

Örtü

Örtü form	düz, ışıklı manastır tonozu
-----------	-----------------------------

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
2	Fallah-ü hayr-ün hâfızâ..(uhuve rahman errahimin)
2	Selam-i aleyküm ketebe rabbüküm alâ nefsihirrahmete

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma	yok	Kot farkı	örtü kot farkı, asma kat
Su	Çeşme	Düşey Bölücü	kiriş-kemer

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:K**Katalog kayıt no: 129 Mekan Kodu : K****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G14-386-2	1
G	1
G03-381-1	2

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D04-481-30	6
D06-781-x1	1
D06-781-x1	6

Kapalı gözler**Saklama****Yüzey üzeri işaretler****Doku**

Duvar çini (parçalı-bordürlü)
Tavan sıvalı, ahşap kaplama (çıtalı)
Zemin kesme taş

Pano (çini)**Pano (boy**

Çiçek içerik 0 Selvi içerik 0 Dini içerik 0 Manzara içerik

Örtü

Örtü form düz

Yazı

Kullanım yeri	İçerik
2	Şefa'at ya resul allah şefa'at ya habib allah
6	

Yüzeyden dışarı işaretler

Isıtma yok Kot farkı döşeme kot farkı, örtü kot farkı
Su yok Düşey Bölücü yok

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:L**Katalog kayıt no: 130 Mekan Kodu : L****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G01-381-1	1
G14-381-1	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D12-011-x	9

Kapalı gözler**Saklama****Yüzey üzeri işaretler****Doku**

Duvar	sıvalı
Tavan	sıvalı
Zemin	ahşap(hasır-halı)

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içerik	0
--------------	---	--------------	---	-------------	---	----------------	---

Örtü

Örtü form	ışıklıklı tonoz
-----------	-----------------

Yazı**Yüzeyden dışarı işaretler**

Isıtma	yok	Kot farkı	yok
Su	yok	Düşey Bölücü	yok

Ek 4: Omurga halkalarını oluşturan birim mekanların katalog bilgileri:M**Katalog kayıt no: 131 Mekan Kodu : M****Yüzeyden içeri işaretler****Açık gözler****Geçitler**

Geçit anlatım kalıbı	Adet
G14-381-1	1
G03-322-2	1
G01-311-2	1

Delikler

Delik anlatım kalıbı	Adet
D12-011-x	9

Kapalı gözler**Saklama****Yüzey üzeri işaretler****Doku**

Duvar	sıvalı
Tavan	sıvalı
Zemin	ahşap(hasır-halı)

Pano (çini)

Çiçek içerik	0	Selvi içerik	0	Dini içerik	0	Manzara içerik
--------------	---	--------------	---	-------------	---	----------------

Pano (boy**Örtü**

Örtü form	düz, ışıklıklı tonoz
-----------	----------------------

Yazı**Yüzeyden dışarı işaretler**

Isıtma	yok	Kot farkı	örtü kot farkı
Su	yok	Düşey Bölücü	yok

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	13.03.1972	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1985-1988	Suadiye Lisesi- İstanbul
Lisans	1988-1993	Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	1993-1995	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı
Doktora	1996-2004	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

Çalıştığı kurum (lar)

1993-2001	Kurucu, mimar Proje Dizayn Mimarlık.
1995-1997	YTÜ Mimarlık Fakültesi Araştırma Görevlisi.
2001-Devam ediyor	Bağımsız araştırmacı-mimar.