

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Tülün Değirmenci

İktidar Oyunları *ve* Resimli Kitaplar

II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri



KitapYAYINEVİ



İKTİDAR OYUNLARI VE RESİMLİ KİTAPLAR: II. OSMAN DEVRİNDE DEĞİŞEN GÜÇ SİMGELERİ / TULÜN DEĞİRMENÇİ

© 2012, TULÜN DEĞİRMENÇİ

© 2012, KİTAP YAYINEVİ LTD.

TANITIM İÇİN YAPILACAK KISA ALINTILAR DIŞINDA HİÇBİR YÖNTEMLE ÇOĞALTILAMAZ

DÜZELTİ

FEVZİ GÖLOĞLU, GÖKHAN GENÇAY

KİTAP TASARIMI

YETKİN BAŞARIR, BEK

KAPAK

DİLEK ÇETİNKAYA

TASARIM DANIŞMANLIĞI

BEK

BASKI VE CİLT

MAS MATBAACILIK A.Ş.

KÂĞİTHANE BİNASI

HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3

34408 KÂĞİTHANE-İSTANBUL

SERTİFİKA NO: 12055

T: (0212) 294 10 00 F: (0212) 294 90 80

E: INFO@MASMAT.COM.TR

1. BASIM

OCAK 2012, İSTANBUL

ISBN 978-605-105-055-3

YAYIN YÖNETMENİ

ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.

KÂĞİTHANE BİNASI

HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3/1-A

34408 KÂĞİTHANE-İSTANBUL

SERTİFİKA NO: 12348

T: (0212) 294 65 55 F: (0212) 294 65 56

E: KİTAP@KITAPYAYINEVI.COM

W: WWW.KITAPYAYINEVI.COM

İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar

II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri

TÜLÜN DEĞİRMENCİ



KitapYAYINEVİ

Tüm hayatını çocuklarına adayan
Neriman ve Muhtar Değirmenci'ye,
Minnet ve sevgiyle....

TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde 2001-2007 yılları arasında hazırladığım doktora tezine dayanan bu çalışma pek çok kurum ve kişinin destek ve yardımları sonucunda ortaya çıktı.

Türkiye Bilimler Akademisi, Türk Amerikan İlmi Araştırmalar Derneği, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Birimi ve Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Merkezi'nin maddi katkıları olmaksızın bu çalışma için elzem olan yurt dışı araştırmalarını yapmak, gerekli resim ve metin kopyalarını müze ve kütüphanelerden sağlamak olanaksızdı.

Kuşkusuz bu çalışma boyunca en önemli uğrak yerlerim kütüphaneler ve arşivlerdi. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi, Köprülü Kütüphanesi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve İstanbul Müftülüğü, Londra British Library, Paris Bibliothèque Nationale de France, New York Public Library, Staatsbibliothek zu Berlin, Viyana Österreichische Nationalbibliothek, Oxford Bodleian Library çalışanlarına minnettarım.

Bu çalışmanın tarihsel bağlamının oluşmasında California Üniversitesi, Tarih Bölümü'nde Baki Tezcan'la geçirdiğim akademik yıl belirleyici oldu. Baki Tezcan hem yazdıklarıyla hem de birebir çalışmalarımız sırasında ki tartışmalarla bu çalışmanın pek çok eksenini belirledi. Şimdiye kadar yazdıklarıyla beni İslam resim sanatı alanında doktora yapmaya teşvik eden Filiz Çağman, Zeren Tanındı, Günsel Renda akademik hayatımın her aşamasında bilgi, deneyim ve sevgileriyle bana yol gösterdiler. Faruk Tabak (*Ruhu şâd olsun*) hem kendime hem de yaptığım işe inanmamı sağlayarak çalışmamı yayınlatmamı sağladı. Oktay Özel büyük bir sabırla yazdıklarımı okuyarak yeni öneriler getirdi, çalışma şevkimi artırdı ve akademik hayatımın her safhasında yardımını ve desteğini esirgemedi. Fatma Kutlar eski metinlerde imdadına yetişti. Zeynep Yürekli-Görkay sadece akademik yardımla yetinmeyip Oxford'da kaldığım aylarda evinin kapılarını açtı. Yorgos Dedes benim için hep yeni dünyalara aralanmış bir kapı oldu. Her birine tek tek minnet borçluyum.

Uzun yıllar süren sıkıntılı çalışma süreci arkadaşlarımdan sevgisi, dostluğu ve yardımları ile kolaylaştı. Oğuzhan Tan ve Bahattin Yaman Arapça tercümelerde ve Osmanlıca okumalarımnda yardımlarını esirgemedi.

Günhan Börekçi bitmek bilmeyen sorularıma cevaplar verdi, yeni kaynaklar önerdi, yazdıklarımı okudu, beni birçok hatadan kurtardı. Murat Kocaaslan daima Hızır gibi imdadıma yetişti. Ahmet Aslantürk İstanbul'daki tüm kütüphane işlerimi hiç yüksünmeden yaptı, Osmanlıca okumalarımı kontrol etti. Buket Coşkuner moral desteği yanında İstanbul seyahatlerimde evinin kapılarını açtı. Fahriye Bayram metni okuyarak, pek çok sıkıntıyı benimle paylaştı. Zeynep Çelik-Atbaş hem bir arkadaş hem de kütüphaneci olarak yardımlarını esirgemedi. Tüm arkadaşlarıma ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bu çalışmanın bir kitap haline dönüşmesi benim için bir düştten ibaretti. Bu düşü Kitap Yayınevi yayın yönetmeni ve bu kitabın editörü Çağatay Anadolu gerçeğe dönüştürdü. Ona ve metne emeği geçen tüm yayınevi çalışanlarına minnet ve şükranlarımı sunmak benim için bir zevktir.

İslam resim sanatının büyülu dünyasıyla ilk kez tanışmam bundan tam on beş yıl öncesiydi. Hocamız Serpil Bağcı şimdiye dek bildiğiniz resimleri unutun, sizi yeni bir yolculuğa çıkarıyorum diye başlamıştı dersine. Lisans öğrencisiyken tanıştığım bu büyülu dünyanın, kitapların arasına gizlenmiş minik “cin”lere benzeyen resimlerin, “gerçekten” yaşamış bireyler tarafından yapılan “gerçek kişiler” olduğunu bize öğreten, böylece baktığımız tüm sanat eserlerinde “insan izini” görmemizi sağlayarak heyecanımızı ve sevgimizi artıran Serpil Bağcı'nın açtığı kapı benimle birlikte pek çok öğrencisinin yoluna ışık tuttu. Altı yıl süren bu zor ve sıkıntılı tez süreci ve sonrasındaki iki yıllık yeniden yazım süresi, hocam Serpil Bağcı'nın eşsiz rehberliği ile keyifli, heyecanlı bir serüvene dönüştü. Sağ olun Hocam...

Ailemin sevgisi ve desteği olmaksızın her şeyi olduğu gibi bu çalışmayı da yapabilmem olanaksızdı. Dünyanın her yerinde, her zaman kendimi güvende hissetmemi sağlayan annem ve babam, Neriman ve Muhtar Değirmenci'ye, en iyi arkadaşlarım, canımın diğer yarıları kardeşlerim, Tülay Değirmenci Yapılcan ve Sezai Değirmenci'ye, bana üçüncü bir kardeş olan Serkan Yapılcan ve hayatımıza neşe ve tazelik getiren ailemizin minik üyesi Elife minnet borçluyum.

TÜLÜN DEĞİRMENCİ

Mayıs 2009

İÇİNDEKİLER

Giriş 7

I- SIYASİ SAHNE VE AKTÖRLER 19

II. OSMAN TAHTA ÇIKIYOR 30

SARAYIN YENİ GÜÇ MERKEZİ: DARÜSSAADE AĞASI 37

ÖNCÜ BİR KARA AĞA: HABEŞİ MEHMED 40

2- OSMANLI SARAYINDA YENİ BİR KİTAP HAMİSİ: DARÜSSAADE AĞASI EL-HAC MUSTAFA 59

SARAYDA İLK YILLAR 60

SULTANIN BEĞENİSİ, AĞANIN SANATÇISI: I. AHMED, MUSTAFA AĞA, KALENDER PAŞA 73

KUDRETİN DORUĞU, SARAY GÜNLERİNİN SONU 79

3- SULTANIN KİTABI: ŞEHNÂME-i TÜRKİ 87

ŞEHNÂME VE OSMANLILAR 87

OSMANLI SULTANLARININ TÜRKÇE ŞEHNÂMELERİ 90

ŞEHNÂME VE II. OSMAN: MEDHÎ'NİN ŞEHNÂME-i TÜRKİ'si 99

II. OSMAN'IN SARAYININ ALTERNATİF ŞEHNAMECİSİ: MEDDAH MEDHÎ 102

MEDHÎ'NİN ŞEHNÂME TERCÜMESİ 110

ŞEHNÂME BAŞLIYOR: ADEM VE HAVVA'NIN HİKÂYESİ 116

HUŞENG ŞAH VE II. OSMAN 119

ZAHHÂK VE II. OSMAN 120

FERİDÜN VE II. OSMAN 121

SÖZDEN İMGEME 122

İMGENİN GÜCÜ, SİYÂVUŞ'UN KANI 131

İMGEDEN TARİHİ OKUMAK: İKTİDARIN ÇATIŞMA ALANI OLARAK RESİM 134

4. ŞAİR, AÇALAR VE KİTAPLAR: NADİRİ'NİN RESİMLİ DİVÂN'I VE ŞEHNÂME'Sİ 145

OSMANLI SARAYINDA ŞAİR BİR BÜROKRAT: MEHMED BİN ABDÜLGANİ (NADİRİ) 145

ŞAİRLERİN DOSTU GAZANFER AĞA 149

KASİDELERE NAKŞEDİLEN TARİH: DİVÂN-I NÂDİRİ 153

III. MURAD BAYRAM NAMAZINA GİDERKEN 154

III. MEHMED HAÇOVA SAVAŞINI KAYBETMEK ÜZERE 156

NADİRİ, SULTAN'DAN İŞ İSTİYOR 159

SULTAN AHMED EDİRNE'DE 160

ŞEYHÜLİSLAM MUSTAFA EFENDİ'NİN EVİ 162

GAZANFER AÇA'NIN MEDRESESİ 163

ALİ AÇA'NIN ZAFERİ 164

PERDE KAPANIYOR: SON RESİMLİ OSMANLI TARİHİ 171

ŞEHNÂME-İ NÂDİR'İN PAŞALARI 231

KAHRAMAN SULTAN İMGESİNE YENİDEN DÖNÜŞ: ŞEHNÂME-İ NÂDİR'İN SULTANI 245

ŞEHNÂME-İ NÂDİR'İN KARA AÇASI 264

5- OSMAN'IN SARAYINDAN ULEMAYA SESLENİŞ: TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNİYE 281

ÂLİMLER VE SULTANLAR: TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNİYE'NİN PADİŞAH PORTRERLERİ 285

TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNİYE'NİN ÂLİMLERİ 294

16. YÜZYILDAN 17. YÜZYILA ATILAN BİR KÖPRÜ:

TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNİYE'NİN "SONSÖZÜ" VE TAKDİM TASVİRİ 298

TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNİYE'NİN NAKKAŞI 309

6- ÖLÜMÜNÜN ARDINDAN OSMAN: KISSAHANLARIN DİLİNDE KISA BİR ÖMÜR 321

KISALTMA LİSTESİ 337

KAYNAKÇA 339

DİZİN 352

GİRİŞ

Umberto Eco, *Somon Balığıyla Yolculuk* adlı kitabında, günümüz dünyasında insanların medyadan tanıdığı, yani imgesiyle bildiği kişileri gerçek yaşamda gördüklerinde, elle işaret ederek yahut da onların duyabileceği şekilde konuşarak bireylerin gerçekliğini yok saydıklarını, onları imge yerine koyduklarını mizahi bir dilde anlatır.¹ Bu kitabın konusu olan resimler de tıpkı Eco'nun sözünü ettiği ünlülere benzerler. Bizler de 21. yüzyıldan bakan izleyiciler olarak bu resimler hakkında 'uluorta' konuşuruz. Tasvir edilen kişilerin gerçekten yaşamış, var olmuş bireyler olduğunu unutuveririz. İslam resim sanatı kendine özgü anlatım diliyle bu algılamadan nasibini fazlasıyla alır. Batılı bir görsel dünyayla terbiye edilmiş göze 'gerçekçi' gelmeyen minyatürler çoğu zaman kitapları süsleyen renkli desenlerden öteye gidemezler. Osmanlı sultanı II. Osman devrinde (sal. 1618-22) üretilmiş bir grup resimli elyazmasını konu alan bu kitap, tasvirlerdeki bireyleri sadece imge olmaktan çıkarma ve resimli kitapları çağının birer görgü tanığına dönüştürme denemesidir. Kuşkusuz her denemede olduğu gibi eksiklikler barındırır ve eleştiriye açıktır.

Sultan II. Osman'ın tahta geçtiği yıl, olasılıkla 23 Şubat 1618'den hemen sonra, III. Murad (sal. 1574-1595) devrinden beri sarayda çeşitli kitaplar yazan, tevârih-hânlık² ve kıssa-perdâzlık³ yapan Meddâh Medhî, dönemin darüssaade ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın (ö. 1624) tavsiyesi üzerine sultanın huzuruna kabul edilir. Medhî'nin bu buluşmayla ilgili olarak naklettiği bilgilere göre, Sultan Osman bir kitap yazdırmak istediğini Mustafa Ağa'ya söylediğinde, darüssaade ağası sultana Medhî'den bahseder. Mustafa Ağa'nın bu tavsiyesi ve de aracılığıyla II. Osman'ın huzuruna çıkan Medhî, sultana ne tür bir kitap yazmasını emrettiğini sorduktan sonra yazılmak üzere üç de kitap önerir. Medhî'nin sultana tavsiye ettiği eserler, *Dâsitân-ı Hamza*, *Süleymânnâme-i Kebîr* ve *Şehnâme-i Firdevsî*'dir. Medhî bu teklifte bulunurken bir yandan da içinden fal tutar: Medhî'ye göre, sultanın yapacağı seçim onun kişiliğini yansıtacak ve eğer II. Osman bu üç eser içinden *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçerse, bu tercih genç hükümdarın âlemi bilmeye merakı ve adaletli olmaya niyeti olduğunun işareti olacaktır.

Neticede, Sultan Osman, Medhî'den *Şehnâme*'yi Türki dile tercüme etmesini, ama bu tercümenin bir özet olmasını, karşılığında ise yazarın her dileğinin gerçekleşeceğini söyler. Bu cevaptan sonra Medhî *Şehnâme-i Türki* diye anılacak olan eserini yazmaya başlar.⁴

Medhî'nin II. Osman için yaptığı *Şehnâme* tercümesinin girişinde yer alan bu anekdot gerçekten Sultan Osman'la Medhî arasında geçti mi? Ya da Medhî'nin aktardığı bu konuşma yazarın/mütercimmin bir kurgusu mu? Bu soruların cevaplarını vermek şimdilik mümkün olmamakla birlikte, bu çalışmanın ana problematikleri ve sorgulamaları açısından çok da önemli değildir. Kurgu ya da gerçek, esas olarak Medhî'nin böyle bir anlatıma yer vermesi, Sultan Osman'ın yazılmak ve resimlenmek üzere *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçmesinin sıradan bir tercih olmadığını vurgular. Biraz daha açarsak, bu diyalogdan anlaşılan sultanın resimletmek üzere seçtiği eserle izleyeceği siyaset arasında doğrudan kurulan bağdır. Bu hikâye, Osmanlı sarayında⁵ resimli kitaba sahip olmanın anlamının sadece kitap sevgisi ve merakıyla açıklanamayacağını, resimli bir kitabın diğer kitaplardan farklı ve özel bir anlama sahip olduğunu düşündürür. Resimli kitap hamisinin imgesini, siyasi söylemini, vermek istediği mesajları ileten bir araçtır, en azından II. Osman'ın sarayında.

Osmanlı sarayında resimli bir kitabın yüklendiği anlamları kavramak için bunların hazırlanma süreçleri, bu sürece katılan/katkı sağlayan saraylıların kimlikleri ve saraydaki konumları önem kazanır. Bu nedenle de, Sultan Osman için hazırlanan resimli kitap projesinin –burada proje olarak kastedilen resimlenmek üzere eserin seçilmesi, uygun mütercimmin bulunması, sultanın tüm işi onaylamasıdır– yürütücüsü el-Hac Mustafa Ağa'nın Sultan Osman'la ilişkisi ve saraydaki siyasi konumu, resimli kitabın doğru okunması için önemli bir ipucu olur. Her ne kadar Mustafa Ağa bu projede önemli bir rol üstlense de sultanın ilgi, merak ve beğenisi her zaman esas belirleyicidir. Bu nedenle de resimli kitapları anlamaya çalışırken tarafların rollerinin iyi değerlendirilmesi, her ne kadar saraylılar, araçlar ya da yürütücüler olarak işin önemli bir kısmını yüklenseler de herkesin biricik hamisi sultanın rolünün hep akılda tutulması elzemdir.

Bu kitabın temel amaçlarından biri, 17. yüzyıl başında Osmanlı sarayında gelişen yeni güç dengeleri ve ilişkiler ağında resimli kitapların oynadıkları rolü ve bu role paralel olarak değişen içerik ve resim programlarını, bu programa sultanın ve diğer saraylıların katkısını irdelemektir. Bu amaçla, 1618-1622 yılları arasında II. Osman'ın sarayında hazırlanmış resimli kitaplar 'örnekleme alanı' olarak seçildi. Bu seçimin başlıca nedeni, II. Osman'ın dört yıl süren kısa saltanat devrinin Osmanlı resim sanatının özgün örneklerinin üretildiği bir dönem olmasıydı. Bu özgünlük eserlerin niceliğinden çok çeşitliliğinden ve tüm bu çeşitliliğe rağmen birleştikleri kimi ortaklıklardan kaynaklanır.

Bu kitabın ana malzemesini oluşturan resimli kitaplar bu çalışmayla ilk kez tanıtılan ve şimdiye dek hiç bilinmeyen eserler değildir. Bu eserler Osmanlı resim sanatı üzerine şimdiye kadar yapılmış pek çok çalışmada –bahsedilen yayınlara ilerleyen bölümlerde yeri geldikçe değinilecektir– tanıtılır, ya da resimlerinden örneklerle birlikte Osmanlı resimli kitap tarihinin belirli bir tarih diliminde üretilmiş eserleri olarak genel kronolojinin bir parçası halinde verilir. Bazı genel yayınlarda ise üretildikleri tarihi bağlamla olan ilişkileriyle değerlendirilmekle birlikte, kapsamlı monografik yayınlara şimdiye kadar konu olmamışlardır. Kimi makalelerde ise bu dönemde çalışan sanatçılar bağlamında ele alınan eserlerin daha çok üslubu ve sanatçıların kimliği üzerine odaklanılır. Tüm bu çalışmalar önemli bir bilgi alanı sağlamakla birlikte, II. Osman'ın sarayında üretilmiş resimli kitapların içinden çıktığı tarihi bağlamla olan ilişkisini ve bu ilişkiyle şekillenen var olma nedenlerini anlamak için yetersizdir.

Resimli kitapların içinden çıktıkları ortamla ilişkisini anlamak için resimlerin ve metinlerin çok yönlü 'okunmaları' gereklidir. Bu tür bir yöntem için, resmedilen bireylerin dünyasıyla tasvirler arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamak, resimlerdeki figürleri sadece birer isim olmaktan çıkarak ete ve kana büründürmek, Cornell Fleischer'in isabetli tanımlamasında olduğu gibi, "yumuşak" kanıtları tıpkı yumuşak dokular gibi katı yapının arasına yerleştirmek gerekir.⁶ Resimli kitapları ancak bu tür bir yaklaşım ve analiz sonunda tek başına edebi bir beğeni veya resim sanatına merakın ürünleri olmaktan çıkarak, bu eserlerin üretildikleri tarihi bağlam içinde-

ki anlamlarına yaklaşabiliriz. Bu tür bir çalışmanın yapılabilmesi ise disiplinlerarası bir yöntemi zorunlu kılar. Resimleri çözümlemek üzere tek başına tasvirlerle eşlik eden metni okumak, sadece ‘görünürde’ olanı anlamaya yettiğinden, imgenin ardındaki anlamları daha geniş bir biçimde çözümlemek için devrin diğer yazın ürünleri, özellikle de tarih metinleri, en az resimli kitapların kendileri kadar önem kazanır.

Bu nedenle de bu çalışmada, irdelenen resimli kitapları yaptıran hamilerin ve kitaplarda portreleriyle karşımıza çıkan saraylıların Osmanlı sarayındaki kariyerleri, kurdukları ve içinde bulundukları ilişki ağları ve politik tavırları ortaya konularak görünen imgenin ardındaki ‘gizli’ mesajlar çözülmeye çalışıldı. Bu tür bir okuma için seçilen dönemin, yani II. Osman devrinin, dört yıl gibi kısa bir süre olması, hamilerin ve tasvirlerdeki bireylerin öykülerini detaylı bir şekilde irdelemeyi kolaylaştırdı. Ancak, kitapta irdelenen her bir resimli elyazmasının üretim süreci ve bu sürece katılan saraylıların Osmanlı intisap sistemi içindeki farklılaşan rolleri, bu eserlerin tarihi bağlamları içinde ‘doğru’ okunabilmesi için farklı yöntemlerin kullanılmasını kaçınılmaz hale getirdi. Bu nedenle, her kitabın irdelenmesinde kullanılacak yöntemi, eserin içinde üretildiği ortamın özel koşulları belirledi.

Çalışmanın ana bölümlerine gelince, “Siyasi Sahne ve Aktörler” bölümünde kronolojik bir siyasi tarih özeti yerine resimli kitapların üretilmesinde belirleyici etkiye sahip olduğu düşünülen bazı siyasi gelişmeler, dönem kaynakları, bu konuda yapılmış genel ve II. Osman devrine odaklanan çağdaş çalışmalardan derlenen bilgilerle tartışıldı.

Bu gelişmelerden ilki II. Osman’ın tahttan indirilip öldürülmesi olayıydı. “*Hâile-i Osmâniyye*” yi aktaran Osmanlı kronik yazarlarının bu olayı sunuş biçimi kitabın kahramanlarının kendi devirlerinde ‘görülme’ biçimlerini yansıtıyordu. II. Osman’ın öldürülmesine neden olan olaylardan dolayı çevresindeki saraylıların suçlanması dönem kayıtlarında bu kişilerin ayrıntılı betimlerine yol açmıştı. Bu kişilerin dönem kaynaklarında yaşanan siyasi krizden dolayı suçlanmaları her ne kadar ilk bakışta negatif bir bakışın ürünü olsa da, yani bu anlatımlarda Sultan II. Osman’ın yakınındaki saraylılar suçlanarak öne çıksa da, bu kayıtlar aynı zamanda sulta-

nın etrafını saran ‘uydu’ güçlerin kazandığı siyasi gücü yansıtıyordu. Sultanı kuşatan ve onun gücünü paylaşmak isteyen iktidar/siyaset arenasında var olan grupların, hiziplerin çekişmeleri ise resimli kitapların üretim biçimlerini belirleyen başlıca unsurlardan biriydi.

II. Osman’ı ve beraberindekileri bu hazin sona götüren sürecin nedenleri, yani Osman’ın izlediği politikaların sebepleri bu olayla bağlantılı olarak çağdaş çalışmalardan derlenen bilgilerle kısaca tartışıldı. Bu tartışma II. Osman’ın sarayının izlediği politikaların dünyada var olan siyasi konjonktürle bağlantısı hakkında ipucu verdi. Bu geniş tartışma, kitabın konusunu aştığından, kuşkusuz bu bölümde sadece kimi tarihçilerin konuyla ilgili temel görüşlerine yer verildi.

II. Osman için hazırlanan resimli kitapların, özellikle de Medhî’nin II. Osman için yaptığı *Şehnâme* tercümesinin resimli nüshalarının hazırlanmasında en etkili olay sultanın tahta çıkma biçimi idi. II. Osman’ın cülusu sadece bu kitabın ana malzemesi olan resimli *Şehnâme*’nin varlık sebebi değildi, aynı zamanda Osmanlı veraset geleneği için de önemli bir dönüm noktasıydı. Bu sebeple de bu konu, yine dönem kroniklerinden aktarımlar ve çağdaş tarihçilerin konuyla ilgili çalışmaları eşliğinde kısaca tartışıldı.

Şehnâme-i Türki projesinin başlıca sorumlusu, yürütücüsü el-Hac Mustafa Ağa’nın saray siyasetindeki etkisinin ve II. Osman için resimli bir kitap projesinin sorumlusu olarak oynadığı rolün belirlenmesi, dönemi anlamının en önemli yoluydu. Bu rol Mustafa Ağa’nın icadı değildi; III. Murad’ın darüssaade ağası Habeşi Mehmed Ağa’yla (ö. 1590) başlayan dinamik bir sürecin doruk noktasıydı belki de. Bu sebeple, sarayda yeni ve etkin bir güç olarak darüssaade ağasının güçlenişi, bu dinamiğin kurucu figürü Habeşi Mehmed Ağa’nın hayatı ve sanat hamiliği çerçevesinde tartışıldı. Bu tartışma bir yandan Mustafa Ağa’nın rolünü berraklaştırırken diğer yandan da onun yaptığı işlerin özgünlüğünü ve bu özgünlüğün II. Osman’la bağlantısını gözler önüne serdi. Bu tartışma, Mehmed Ağa’yla başlayıp II. Osman devrinde Mustafa Ağa’yla devam eden bu yeni sürecin devamlılığını somutlaştıran bir hayat hikâyesiyle sona erdi. Bu hikâye ten rengine ‘rağmen’ Osmanlı ulemasının en prestijli görevine atanarak bir nevi ‘âlimlerin siyah incisi’ olan Sünbül lakaplı Habeşi Ali Efendi idi. Ali

Efendi'nin kuşaktan kuşağa tüm darüssaade ağaları tarafından korunup kollanması bu grubun kurumsal gücünü somutlaştıran en iyi örnektir.

İkinci bölüm, kitabın ana kahramanlarından biri olan el-Hac Mustafa Ağa'ya ayrıldı. I. Ahmed ve II. Osman'ın darüssaade ağası olan Mustafa Ağa'nın kariyer hikâyesi, onu önemli bir sanat hamisine dönüştüren siyasi kudretinin nedenleri ve sonuçları tartışıldı. Mustafa Ağa'nın gücünün hem nedeni hem de sonucu olan taraftar kitlesi, bu grup arasında yer alan sanatçılarla işbirliği bu tartışmanın ana eksenini oluşturdu. Bu bağlamda ağanın siyasi kudretinin başladığı I. Ahmed devrinde dönemin devlet adamı ve aynı zamanda da vassale* sanatçısı olan Kalender Paşa'yla (ö. 1616) işbirliği ve bu işbirliğinin sonucunda ortaya çıkan resimli kitaplar ayrı bir başlık altında değerlendirildi. Kalender Paşa'nın Mustafa Ağa vasıtasıyla I. Ahmed için iş yapmaya başlaması, Osmanlı sarayında hami-mahmi ilişkilerinin niteliğini ve Mustafa Ağa'nın II. Osman devrinde sürececek olan hamiliğini değerlendirmek bakımından önemliydi.

Üçüncü bölümde ise Sultan II. Osman'ın doğrudan isteği üzerine hazırlandığını kesin olarak bildiğimiz, dolayısıyla da 'sultani imgenin' sunumu olarak tasarlanan *Şehnâme-i Türki* tartışıldı. II. Osman için Medhî mahlaslı meddah, şair ve yazara yeniden tercüme ettirilen ve sultan ve Mustafa Ağa için resimli nüshaları hazırlatılan bu yeni çevirinin kendinden önceki dönemlerde yapılan *Şehnâme* çevrileriyle ilişkisini ve özgünlüğünü anlamak için *Şehnâme*'nin Osmanlı sarayındaki yolculuğu ve Firdevsî'nin (934-1020) metninin algılanma biçimi ayrı başlıklar altında tartışıldı. Bu kısa bölüm Medhî'nin tercümesinin özgünlüğünü anlamak için önemli veriler sağladı.

Bir sonraki alt başlıkta Mustafa Ağa vasıtasıyla Sultan Osman için tercüme yapmak üzere görevlendirilen Medhî'nin kimliği, yazdığı, tercüme ettiği eserlerin niteliği ve bağlı olduğu edebi gelenekle II. Osman'ın kişisel zevkleri arasındaki ilişki tartışıldı. Bir meddah olarak Medhî'nin sultani bir projede görevlendirilmesinin olası anlamları üzerinde duruldu.

* Etrafındaki boşluk kısmı zamanla yıpranmış olan sayfaların yazılı yerlerini, ortasında bir pencere açılmış yeni bir kâğıda yapıştırmak suretiyle yapılan yazma eser tamiri usulü.

Bu bölümün dördüncü kısmı Medhî'nin tercümesinin metin analizine ayrıldı. Bu analizde, Medhî'nin Firdevsî'nin *Şehnâme*'sine eklediği giriş bölümü özellikle önem taşıdı. Giriş bölümünde vurgulanan konuların, II. Osman'ın veraset sorunu ve Mustafa Ağa'nın bu olaydaki rolüyle bağlantısı, metnin devamında Medhî'nin bilinen *Şehnâme* hikâyelerine yaptığı müdahaleler ve bu değiştirmelerin devrin siyasi konjonktürü içindeki olası anlamları üzerine kimi öneriler getirildi. Bu tartışmanın ana kaygısı, Medhî'nin tercümesindeki değiştirmelerle devrin politik meseleleri arasındaki bağ olduğundan, sadece özgün hikâyeler ve tasvirler üzerinde duruldu, Firdevsî'nin anlatımıyla paralel hikâyeler ve bu öykülere eşlik eden tasvirler gözardı edildi.

Bu bölümünün sonunda, *Şehnâme*'nin giriş bölümüne eşlik eden tasvirlerin ikonografik çözümlemesi yapılarak metindeki vurguların ve güdülen kaygının görsel dille ifadesi ve bu ifadenin Osmanlı resim geleneğiyle bağlantısı ve özgünlüğü tartışıldı. Sultan ve ağa için yapılan nüshalar-daki ikonografik fark, bu kaygıları daha da belirgin kıldı. Bu bölüm, Mustafa Ağa'nın II. Osman'ı 'sultan yapan' bir saraylı olarak tasvirlerdeki belirgin portresiyle bu resimlerin tamamlanmasının hemen ardından ani bir kararla Mısır'a sürülmesi arasındaki olası bağlantıların sorgulanmasıyla sona erdi. Bu tartışmada, II. Osman için hazırlanan iki ciltlik takımın St. Petersburg Üniversitesi kütüphanesinde bulunan ikinci cildine ulaşmak için yapılan tüm yazışmalar sonuçsuz kaldığından, bu nüsha zorunlu olarak değerlendirme dışında bırakıldı.

Kitabın dördüncü bölümü, bu dönemin bir diğer resimli kitabı *Şehnâme-i Nâdirî*'ye (TSMK, H. 1124) ayrıldı. *Şehnâme-i Nâdirî* hem II. Osman dönemi olaylarının anlatıldığı yegâne resimli tarih, hem de bu geleneğin Osmanlı resim sanatındaki son örneği olmasıyla bu çalışmanın sorgulamaları bakımından oldukça önemli bir yere sahipti. Ancak *Şehnâme-i Nâdirî*'nin metninde ya da devrin diğer kaynaklarında eserin hamisi ve resimlenme süreciyle ilgili bilginin olmayışı, *Şehnâme-i Nâdirî*'yi anlamak üzere eserle ilgili iki kesin veriden, yani şair Ganizâde Nadirî'nin (1572-1627) kimliği ve de resimlerin ikonografisinden yola çıkmayı zorunlu kıldı.

Bu nedenle de, bu bölümün başında Nadirî'nin mesleki yolculuğu ve Osmanlı sarayında kurduğu ilişki ağları irdelendi. Bu bölümde sunulan bilgiler *Şehnâme-i Nâdirî*'de yer alan tasvirlerin kahramanlarını ve bu kişilerin Nadirî'yle ilişkilerini anlamak üzere önemli ipuçları sundu. Nadirî'nin 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sarayının en önemli politik güçlerinden biri olan Babüssaade Ağası Gazanfer Ağa'yla (ö. 1603) ilişkisi, şairin içinde bulunduğu ve üyesi olduğu çevreyi belirlemeye yardım etti. Bu bağlamda, Nadirî'nin resimlenen ilk metni olan ve I. Ahmed devrine tarihlenen *Divân*'ı (TSMK, H. 889) ve bu eserin resimlenme süreci *Şehnâme-i Nâdirî*'nin tarihi bağlamını ve resimlenme sürecini anlamayı kolaylaştırdı. Bu nedenle de, kronolojik olarak bu kitabın kapsamına girmeyen *Divân*'ın resimlenme süreci ve ikonografisi ayrıntılı olarak irdelendi.

Nadirî'nin *Divân*'ında yer alan kasidelerine eşlik eden tasvirlerin tarih resimleme geleneği içinde yer alması, bir sonraki eseri *Şehnâme-i Nâdirî* ile bu eser arasındaki yakınlığı gözler önüne serdi. Adına kasideler yazılan ve eserde portreleri bulunan her bir saraylının Nadirî'yle ilişkisi, *Şehnâme-i Nâdirî*'ye, betimlenen bireylerle şair arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak bakma fikrine götürdü. Nadirî'nin kişisel ilişkilerinin *Divân*'ın ikonografik programını belirleyen en önemli etken olarak karşımıza çıkması, onun sadece eserleri yazan bir şair olmadığını, doğrudan resimleme sürecinde de karar veren kişilerden biri olduğunu düşündürdü. Tüm bu veriler ışığında *Şehnâme-i Nâdirî*'ye bakıldığında, eserin resimlenme süreciyle ilgili bilinmezler yerini pek çok öneri ve tahmine bıraktı.

Nadirî'nin resimleme sürecine katkısı ve şairin Osmanlı intisap sistemi içindeki konumuyla eserleri arasındaki bağ netleşince, *Şehnâme-i Nâdirî*'de başarıları anlatılan her saraylı ve bu saraylıların Nadirî'yle ilişkisi önem kazandı. Bu yüzden, burada, eserde tasviri bulunan pek çok birey ayrı başlıklar altında irdelendi. Bu bölümde verilen ayrıntılı hayat hikâyeleri bu çalışma kapsamında kimi zaman gereksiz bir detay gibi gözükse de, tasvir edilen bireylerin şairle doğrudan ya da dolaylı ilişkileri ve Nadirî'nin resmedilen kişilerden beklentileri, resimlerin var olma nedenleri hakkında pek çok ipucu sundu.

Bu bölümde ayrı bir başlık altında tartışılan bir diğer konu ise, II. Osman'ın tasvirleriydi. Bu tasvirler II. Osman'ın kendi devrinde yazılmış

ve resimlenmiş bir tarih metninde oluşan imgesini anlamak için oldukça önemlidir. II. Osman'ın suretlerinin Osmanlı tarih resimleme geleneğiyle bağlantısı ve bu gelenekten ayrılan özgün yanları, 17. yüzyıl başında sultani imgenin değişimini ve bu geleneğin her sultana göre yeniden biçimlenmesini gözler önüne serdi. Bu tartışmada tarihçilerin Osmanlı sultanının yüz yıllar içinde değişen imgesiyle ilgili saptamaları ve görüşleri, II. Osman'ın resimlere ve Nadirî'nin metnine yansıyan imgesini anlamak üzere önemli bir çıkış noktası oluşturdu. Bu irdelemede devrin diğer yazın ürünleri ve bu eserlerde yansıyan Osman'ın kaygıları, *Şehnâme-i Nâdirî*'yi daha geniş bir bağlam içinde değerlendirebilmeyi mümkün kıldı.

Kitaptaki sureti ayrı bir başlık altında tartışılan bir diğer kişi de Darüssaade Ağası Süleyman Ağa (ö. 1622) idi. Süleyman Ağa'nın *Şehnâme-i Nâdirî*'de, II. Osman'ın betimlendiği her resminde sultana eşlik etmesi saray siyasetindeki etkin rolüyle ilgili olmalıydı. Ancak Süleyman Ağa'nın portresiyle *Şehnâme-i Nâdirî*'nin ana kahramanlarından biri olması ağanın bu kitabın resimlenmesinde bir rolünün bulunup bulunmadığı sorusunu da beraberinde getirdi.

Beşinci bölümün konusu olan *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* ise bu dönemde üretilen tüm eserlerden farklıydı; hem yazarı hem de hamisi ve nakkaşı bilinen bir eserdі. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin sonunda yer alan, eserin kimin için resimlendiğini ve resimlenme sürecini anlatan hatime bölümü sadece II. Osman döneminin değil, Osmanlı resim sanatının eşsiz belgelerinden biridir.

16. yüzyıl ortalarında yazılmış bir ulema biyografisinin, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin, II. Osman devrinde resimlenmek üzere seçilmesinin nedenleri bu bölümün ana sorusuydu. Üstelik II. Osman dönemine kadar eserin zeyillerinin yapılmasına rağmen, resimlenmek üzere 16. yüzyıl ortalarında yapılan ilk tercüme kullanılmıştı. Bu durum, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin II. Osman'ın sarayında resimli bir nüshasının hazırlanmasının arkasında eserin içeriğine duyulan ilgiden çok daha fazlasının olduğunu, 16. yüzyılda yapılan ilk tercümeye birtakım simgesel anlamlar yüklediği için özellikle tercih edildiğini düşündürür. Bu tartışmanın amacı, 16. yüzyılda yazılmış bir ulema biyografisinin yazıldıktan yıllar sonra, II. Osman'ın sarayında ikinci vezir

Hadım Gürcü Mehmed Paşa (ö. 1626) tarafından resimletilmesinin devrin siyasasındaki olası anlamlarını anlamaktı. Bu tür bir okuma için eserin metninin içeriği, tasvirlerinin ikonografisi ve hamisinin kimliğinden yola çıkıldı. Metin değerlendirilmesinde, hem orijinal çevirinin ana vurgusu hem de 16. yüzyılda yapılan tercümeyle resimli nüshada eklenen sonsöz bölümü ayrı olarak tartışıldı. Daha sonra metindeki vurgunun anlatılan hikâyelere eşlik eden resimlerle görsel dile aktarılması değerlendirilerek tasvirlerin ikonografik analizi yapıldı. Bu bölümün sonunda, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin metninden ve ikonografisinden çıkan sonuçlarla Vezir Mehmed Paşa'nın bu türde daha önce bir örneği olmayan bir eseri tercih etmesinin olası nedeni, devrin siyasi yapısı içinde irdelenerek eserin 17. yüzyıl başı Osmanlı sarayındaki algılanma biçimi tartışıldı. Bu bölüm, eserin ressamı Nakşî Bey'in kimliği ve üslubu üzerinde durularak sona erdi.

Kitabın son bölümü ise II. Osman'ın, ölümünden sonraki sözlü, yazılı ve görsel imgesine ayrıldı. Bu kısa bölümde, hikâye dinlemeye meraklı genç bir sultanın, II. Osman'ın Osmanlı toplumunun hafızasında derin izler bırakan katli sonucunda bir sultandan çok, genç bir kahramana dönüşümü üzerinde duruldu. II. Osman'ın kendi kulları tarafından öldürülmesini anlatan, sözlü gelenekte dilden dile dolaşan ve yazılı gelenekte tekrarlanan ağıtlar ve adeta Osman'ın bu ağıtlara eşlik eden 'mahzun' suretleri üzerine kimi öneriler getirildi.

Sadece dört yıl içinde Osmanlı sarayı ve/veya saraylılarının istekleri doğrultusunda hazırlanan resimli kitapların içerik ve üslup açısından çeşitliliğinin ve bu çeşitliliğin olası nedenlerinin tartışıldığı bu çalışma, resimli kitapların hamilerinin politik kaygılarıyla anlam kazandığını, resimli elyazmalarının adeta politik bir 'savaşın' silahları olarak kullanıldığını düşündürür. Saraylı bürokratlar arasındaki mücadele ve bu çekişmede resimli kitapların kullanılması dört yıl gibi kısa sürede yoğun bir resimli kitap üretiminin de nedenlerinden biri olmalıydı. II. Osman devrini izleyen yıllarda sarayın doğrudan hamiliğinde benzer yoğunlukta başka bir dönem yaşanmayacak olması da II. Osman'ın resimli kitaplara olan kişisel merakının bir neticesi olmalıydı. II. Osman'ın bu ilgisi olasılıkla sultan nezdinde makbul olmayı uman saraylıların bu üretime katılmasını sağlamıştı. Osmanlı sarayında sul-

tanı kuşatan, yani sultanın iktidar arenasındaki gücünü paylaşan saraylıların siyasi kaygıları kendileri için yaptırdıkları, ya da sultan için yapılmasında aracı oldukları resimli kitapların ikonografisine de yansiyordu. Ancak saraylıların bu etkisine rağmen, resimli kitabın içeriğinin ve resim programının başlıca belirleyicisi Osmanlı sultanın ilgi ve meraklarıydı.

Osmanlı dünyasında resimli kitapların iktidar arenasında politik ‘silah’ olarak kullanılması II. Osman’ın sarayına özgü bir kullanım biçimi değildi, ancak bu dönemde bu kadar belirgin bir şekilde görünür olması ve resimlerden okunabilmesi, erken modern çağ Osmanlı sarayının parçalı görüntüsünün bir sonucu olmalıydı. Sultanı çevreleyen ve onun gücünü farklı bir şekilde paylaşma mücadelesi veren saraylıların varlığı, bu tablonun ortaya çıkmasını sağlayan başlıca nedenler arasındaydı. Bu mücadelenin her dönemde yeni bir biçim alması, dört yıl gibi kısa bir sürede yapılan resimli kitapların her birinde farklı bir siyasi kaygıya ait izlerin görülmesini sağladı. Böylece ilk bakışta Osmanlı resim geleneği içinde görülebilecek eserlerin anlamları değişti ve bu değişim Osmanlı tasvir sanatının en belirleyici özelliği olan ‘gelenek’ kavramını yeniden düşünmeyi gerekli kıldı. Nitekim, bu irdeleme gösterdi ki, II. Osman’ın sarayında hazırlanan her resimli kitap bir yandan eskiyi yaşatmayı sürdürürken, diğer yandan da içinden çıktığı bağlamın özgül koşullarıyla gelişen bir tazelikte yeniden yaratılıyordu. Böylece ‘gelenek’ her seferinde yeniden üretildi. Bu kısacık tarihsel kesitin bu denli farklı ve/veya yeni kültürel tutumları barındırması, bu sorgulamanın haklılığının en güçlü kanıtlarından biridir.

NOTLAR

- 1 Umberto Eco, *Somon Balığıyla Yolculuk*, çev. İlknur Özdemir, (İstanbul: Can Yayınları, 1998), s. 48-50.
- 2 Tarih okuyucusu.
- 3 Hikâye anlatıcısı.
- 4 Medhî, *Şehnâme-i Türki*, PBNF, Suppl. Turc 326, y. 3b-4b, (Bundan sonra ŞEHNÂME I); bir diğer nüsha UUL, O. Celsing 1, (Bundan sonra ŞEHNÂME II).
- 5 Bu çalışmada “saray” kelimesiyle kurumsal bir yapı ve işleyiş kastedilir.
- 6 Cornell H. Fleischer, *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*, çev. Ayla Ortaç, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993), s. 3.

SİYASİ SAHNE VE AKTÖRLER

Osmanlı tarihinde 19 Mayıs 1622’de ilk kez bir Osmanlı sultanı kendi kulları tarafından öldürülür. Henüz on sekiz yaşındaki II. Osman’ın öldürülmesinin nedenleri, bu olayın sonucunda oluşan tarihyazımı sorunları ya da olayın anlamlandırılması siyasi tarih çalışmalarının ilgi alanına girer.¹ Bu kitabın tartışması ve ana sorusu bakımından önemli olan ise bu trajik olayın ardından oluşan tarihyazımında hadisenin kahramanlarının sunulma biçimleridir. Çünkü bu olay, diğer padişahlardan farklı olarak II. Osman devrinin ayrıntılı sorgulamasına neden olur. Kuşkusuz bu sorgulama, olayın suçlusunu bulma girişimleri ne ölçüde nesnel tarihyazımın ürünü olarak değerlendirilebilir sorusu tartışılır. Ancak II. Osman’ın kendi devrinde oluşan/oluşturulan görsel sunumunun ve imgesinin yaratılmasındaki nesnellik de benzer bir tutumun ürünü olduğundan, yani II. Osman’ın sunulan imgesi de bugün ‘gerçeği’ yansıtmadığından bu çalışmanın tartıştığı konu bakımından bu gerçeklik ve nesnellik sorunu önemini kaybeder. II. Osman’ın dört yıl süren saltanatı boyunca uyguladığı politikaların, sultanın ve etrafındaki-lerin sorgulanmasına yol açan bu hazine olayın ardından yazılan metinler Osman’ı ve çevresini daha yakından tanımamızı sağlar; dolayısıyla da resimleri çözümlemeyi kolaylaştırır. Bu bölümde ilk olarak günümüze ulaşan metinlerden devrin, dolayısıyla da bu kitabın kahramanlarıyla tanışacağız. Ardından, kurduğumuz sahnenin baş aktörleri, yani darüssaade ağalarının yeni bir güç odağı ve dolayısıyla da sanat hamisi olarak yükselişleri ve bu dinamiğin kurucu figürü olan ve ardılları için model oluşturan III. Murad’ın darüssaade ağası Habeşî Mehmed Ağa’nın siyasi gücü ve sanat hamiliği tartışılacak. Bu tartışma, II. Osman’ın darüssaade ağası ve sultan için hazırlanan resimli Türkçe Şehname projesinin ‘yürütücüsü’ el-Hac Mustafa Ağa’nın devrinin kültür politikalarını yönlendirme rolünün ‘gelenekle’ bağlantısını ve özgünlüğünü anlamayı kolaylaştıracak.

II. Osman'ın öldürölme olayının Osmanlı toplumunun hafızasındaki etkisi Sultan IV. Murad (sal. 1623-1640) devrinde hazırlanmış bir albümde yer alan II. Osman'ın portresinde izlenebilir (Resim 1, s. 175).² Oldukça küçük boyutuyla (11 x 16,8 cm) daha çok meddahların yanında taşındığı ve anlattıkları hikâyelere eşlik eden resimleri gösteren bir albüm olarak kullanıldığı anlaşılan eserin içinde, Osmanlı sultanlarının, saraylılarının ve şehirliilerinin portreleri veya Rüstem'le Akvân Dev'in mücadelesi gibi edebi eserlerin popüler konularını betimleyen tasvirler yer alır. Tasvirlerin yanlarına bazılarında gelişigüzel olarak, bazılarında ise madalyonlar içinde betimlenen kişinin ahvalı, adeta kitabın sahibi için hazırlanmış bir hatırlatma notu biçiminde yazılır. Albümün son resmi ise dilimli oval bir şemse içinde yer alan II. Osman portresidir. İnce bıyığı, 17. yüzyılın ikinci yarısı modasına uygun sarığıyla II. Osman'ın geleneksel suretlerine benzemeyen tasvirin hemen üzerine not edilmiş olan II. Osman'ın adı, cölus ve vefat tarihi portreyi tanımlamamızı sağlar. Resmin arka sayfasında ise diğer tasvirlerden farklı olarak II. Osman'ın öldürölme olayı albüm içindeki diğer anlatımlara kıyasla uzun, mensur bir metin olarak yer alır.³ Tasvirin hem üslup özelliğı hem de metnin biraz sonra üzerinde durulacak içeriğı, eserin saray dışında üretildiğini ve kullanıldığını gösterir.

II. Osman bu portresinde yalnız değildir; sağ yanında silahdarı, sol tarafında ise bir yeniçeri ve bostancı sultana eşlik ederler. Sultanın tam arkasında ise siyah sakalsız yüzüyle bir kara ağa, adeta II. Osman'ın 'arkasındaki güç' olarak portrede yerini alır. II. Osman'ın ölümünün ardından, arkasında kara ağasıyla birlikte, karşısında duran siyah uzun sakallı yeniçeriye bir şeyler anlatırken betimlenmesi, sadece nakkaşın imgeleminin zenginliğinin bir yansıması değildi kuşkusuz. Osmanlı hanedan tarihinin anlaşılması en zor ve trajik hikâyesinin kahramanıydı II. Osman. "Hâile-i Osmâniyye" ya da "Vak'â-i Sultan Osman" gibi tanımlamalarla Osmanlı tarihlerinde yerini alan bu olayda ilk kez bir Osmanlı sultanı ayaklananlarca öldürölür. Ölümünün ardından, henüz olay hafızalarda iken, olasılıkla saraya uzak bir nakkaşın elinden çıkan resimde de olaya karışan tüm aktörlerin portreleri yer alır. Yeniçeri ve sipahi tayfası ya da kaynaklardaki ifadeyle "kul sınıfı" tarafından çıkarılan isyanda öldürölülen II. Osman'ın başına

gelen bu hazin olay, kimi 17. yüzyıl kroniklerinde geçirtilirken,⁴ kimilerinde bütün ayrıntılarıyla kaydedilir. Bu anlatılardan yola çıkan modern tarihçiler, II. Osman'ın öldürülmesini ve bu olayı aktaran 17. yüzyıl metinlerini tarihyazımının öznel dinamikleri içinde analiz ederler. Bu çalışmalar tarihi yazanlarla, yazılan metinler arasındaki karmaşık ilişkiyi gözler önüne serer. Anlatıların birbirinden küçük farklarla ayrılması ve bu farkların yazarın kimliğiyle ilintisi her tarihçinin olayı kendi içinde bulunduğu sosyal sınıfın dünya görüşünü ve bu grupların kişisel beklentilerini yansıtacak şekilde ele aldığını gösterir.⁵ İlerleyen satırlarda değinilecek Osmanlı yazarları, II. Osman'ın öldürülmesine genç bir hükümdarın tecrübesizlikle alınmış kararları ve etrafındaki 'kötü' yöneticilerin kışkırtmalarının sebep olduğunu söylerken, sistem içinde yer almayan ve bu olayın sunumundan çok da etkilenmeyecek yazarların, "Hâile-i Osmâniyye"yi anlatım biçimleri Osmanlı tarihçilerinin 'yanlı' bakış açısını daha da netleştirir. Örneğin, muhtemelen bu dönemde İstanbul'da bulunmuş Yahudi bir yazar tarafından İbranice olarak yazılan, 1622-1624 yılındaki olayların anlatıldığı eserde, II. Osman genç, yetenekli ve cesur bir padişah olarak gösterilir. Baki Tezcan, II. Osman'ın yapmaya çalıştığı değişikliklerden kişisel olarak etkilenmeyecek yabancı bir yazarın Osman'a karşı bu olumlu tavrına dikkat çeker.⁶

Ancak, bu kitabın ana sorgulamaları bakımından tarihçilerin tutumlarının nedenlerinden çok, yukarıda da belirtildiği gibi, bu metinlerdeki anlatımların devrin görsel diline yansımaları önem taşır. "Hâile-i Osmâniyye"nin sunumunda ya da dönemi 'eleştiren' diğer metinlerde olayın ve bu dönemde baş gösteren karmaşanın başlıca suçluları olarak gösterilen 17. yüzyıl saraylıları bu kitapta irdelenecek resimli elyazmalarının ana kahramanları olarak karşımıza çıkarlar. Hünkârın hane halkını oluşturan bu saraylılar, sadece resimlerde betimlenen bireyler değil, aynı zamanda kitapları hazırlatan ya da bu süreçte aracı olan hamilerdir. Bu nedenle de tarih metinleri, bu metinlere yansıyan devrin siyasi yapısı ve bu yapı içindeki mücadeleler, çekişmeler resimli kitapların kahramanlarını tanımak ve bu eserlerin var olma nedenlerini anlamak üzere önemli veriler sunarlar.

Bu kaynaklardan biri, Tûğî mahlaslı Hüseyin bin Sefer adlı bir yeniçeri tarafından yazılan ve tamamıyla Sultan II. Osman'ın öldürülmesi olayı-

na ayrılan *Târîh-i Tûgî*'dir.⁷ Tûgî'nin metninin günümüze ulaşan çok sayıda kopyası, eserin yazıldıktan kısa bir süre sonra ünlenerek çok fazla okunduğunu gösterir. Metnin kimi nüshaları yazılı eser niteliğinde iken, kimileri okunmaktan çok söylenmek üzere yazılmışa benzer. Tûgî'nin metninde doğrudan dinleyiciye yönelen ve onların tepkilerini görmek amacıyla söylenmiş sözler, eserin sözlü gelenek içinde kullanıldığına işaret eder. İsyanın başlıca sorumlularından kul sınıfına mensup Tûgî, II. Osman'ın öldürülmesiyle sonuçlanan ayaklanmayı içinde bulunduğu sınıfın bakış açısıyla sunarak yeniçeriler için haklı sebepler sunar ve onları aklamaya çalışır.⁸ Tûgî, metninde 1621 yılında Lehistan (bugünkü Ukrayna) üzerine düzenlenen Hotin Seferi sırasında, sultanın yanındakilerin kışkırtmalarıyla askere kötü davrandığını, sefer dönüşünde yenilgiden sorumlu tuttuğu yeniçerileri ortadan kaldırmayı ve Mısır ve Suriye'den toplayacağı paralı askerlerle yeni bir ordu kurmayı planladığını, çıkan isyanın başlıca sebebi olan sultanın hacca gitme planının ise bu iş için bahane olduğunu bir bir anlatır.

Olayın bir başka görgü tanığı Bostanzâde Yahya Efendi (ö. 1639), 1624 yılında yazdığı *Fî Beyân-ı Vak'â-i Sultân 'Osmân* adlı eserinde, tıpkı Tûgî gibi II. Osman'ın etrafında bulunan yöneticileri "Hâile-i Osmâniyye"nin başlıca sorumluları olarak gösterir.⁹ Yahya Efendi'nin suçladığı kişilerin başında padişah hocası Ömer Efendi gelir. Önemli bir vasfı olmadığı halde Ömer Efendi'nin Osman'ın cülusundan sonra daha da güç kazanarak ulemanın önüne geçmesinden şikâyet eder. Yahya Efendi'nin en büyük sorunu Ömer Efendi'nin vezirlere ve ulemaya düşmanca tavrıdır.¹⁰ Köklü bir ulema ailesinin üyesi Bostanzâde'nin, Ömer Efendi'nin varlığından rahatsız olması kuşkusuz kişisel çıkarlarıyla ilgili olmalıydı. İstanbul'un en üst düzeydeki medreselerinde sürdürdüğü kariyerinin Ömer Efendi'nin etkin olduğu yıllarda kesintiye uğraması, Yahya Efendi'nin Ömer'e düşmanlığını ve ulemayı savunan tavrını açıklar. Nitekim Yahya Efendi 1614 yılından, Sultan Osman'ın öldürüldüğü 1622'ye kadar hiçbir resmi görev alamaz.¹¹

Tûgî de tıpkı Yahya Efendi gibi II. Osman'ın 'yanlış' politikalarının sorumlularından biri olarak Ömer Efendi'yi göstermekle birlikte, Ömer Efendi'nin üzerine onun kadar gitmez. Tûgî'ye göre, Ömer Efendi'nin sultanı Mekke'ye götürme çabasının esas amacı başkaydı. Ömer Efendi, Kara-

baş lakabıyla bilinen kardeşi Mekke kadısı Abdurrahman'ın düşmanı olan Mekke şerifinden intikam almak için sultanı hacca götürmek ister.¹² Tûgî'nin suçladığı kişilerden bir diğeri Şubat/Mart 1619 yılından II. Osman'ın öldürülmesine kadar sultanın darüssaade ağası ve en yakın danışmanı olan Süleyman Ağa'dır. Yazar, Süleyman Ağa'nın sultana gece ve gündüz yoldaş olduğunu, Mısır'ın cündisini (atlı asker) methederek yeniçeri ve sipahileri kötülediğini, böylece padişahı kul sınıfından soğuttuğunu söyler. Tûgî'ye göre, II. Osman "rûy-ı siyâh"ın (kara yüzlünün) hilesine uyarak hac bahanesiyle Anadolu ve Mısır'a giderek asker toplamaya karar verir.¹³

Süleyman Ağa, Yahya Efendi'nin listesinde ikinci sırada suçlanan kişidir. Tarihçiye göre, Süleyman Ağa, Ömer Efendi'yle işbirliği yaparak padişahı yanlış kararlar almaya sevk eder. Yahya Efendi'nin Süleyman Ağa'yı "âteş-zen-i kurb-ı sultânî" (sultanın çakmağı) olarak tanımlaması aralarındaki yakınlığı gösterir. Padişahın en yakınında yer alan Süleyman Ağa, II. Osman'ın siyasetinin perde arkasındaki kişi olarak sunulur. Tûgî'nin metninde anılmayan bir diğer 'suçlu' ise Yahya Efendi'nin bakış açısını daha da somutlaştırır. Bu kişi, "utanç verici ten rengine" rağmen ulemanın erişebileceği en itibarlı mevkilere ulaşan, Anadolu ve Rumeli kazaskeri Sünbül'dür. Yahya Efendi'nin adını anmadan lakabıyla andığı bu kişi devrin ünlü alimi ve bürokratı Ali bin Abdurrauf el-Habeşî'dir. Sünbül'ün yaptığı kanunsuz işleri saymak mümkün değil, diyen Yahya Efendi'nin, kendisinin atanmasını umduğu görevlere bir siyahinin getirilmesini hazmedemediği düşünülebilir.¹⁴ Yahya Efendi'nin Ali bin Abdurrauf'un adını söylemeye gerek duymadan Sünbül diye bahsetmesi de küçümseyici bakış açısını gösterir.¹⁵

II. Osman devrinde meydana gelen bu alışılmadık olayın sorumlusu olarak Süleyman Ağa'nın gösterildiği bir diğer eser ise bir 18. yüzyıl kaynağıdır. Derviş Abdullah adlı bir teberdâr tarafından yazılan *Risâle-i Teberdâriye fi Ahvâl-i Aga-yı Dârüssaade* adlı bu kitabın yazılış amacı kara hadımları suçlamak olmasına ve yazarın belirgin bir şekilde ortaya çıkan 'yanlı' ve hatta bu gruba karşı 'nefret' dolu bakış açısına rağmen, metin halk arasındaki hikâyeleri, söylenceleri iletmesi bakımından ilgi çekicidir.¹⁶ İleride üzerinde ayrıntıyla durulacak eserin Osmanlılara ayrılmış bölümü, Sultan I. Ahmed'in ölümü, I. Mustafa'nın cülusu ile başlayarak II. Osman dönemi

olaylarıyla devam eder. Bu bölümün tartışması bakımından önemli bir nokta ise, kitabın başlangıcı olarak I. Mustafa ve II. Osman döneminin seçilmesidir. Daha da önemlisi ise, I. Mustafa'nın "hile" ile tahttan indirilmesinin ve II. Osman'ın cülusunun ve sonrasında sultanı ölüme götüren sürecin başlıca sorumlusu/suçlusu olarak Süleyman Ağa'nın gösterilmesidir. Bir başka deyişle, yazar tarafından belirgin bir şekilde suçlanan kara hadımların ilk temsilcisi olarak Süleyman Ağa'nın seçilmesidir. Oysa Sultan II. Osman'ın tahta çıkmasının asıl aktörü Darüssaade Ağası Süleyman Ağa değil, ilerleyen bölümlerde tanışacağımız el-Hac Mustafa Ağa'dır. Yazarın, Süleyman Ağa'yı henüz siyasi sahneye çıkmadığı bir dönemin olayları için bile suçlamasının nedeni, II. Osman'ın öldürülmesinin Osmanlı halkının zihninde canlı kalması ve bu işyanda II. Osman'la birlikte Süleyman Ağa'nın da öldürülmesi olmalıdır. Böylece Süleyman Ağa'nın 'kötü' imgesi, kızlar ağası denince akla ilk gelen isim olmasına yol açmış, Süleyman Ağa belirli bir kişi, tarihi birey olarak değil de, adeta içinde bulunduğu grubu ve bu grubun 'kötülüklerini' simgeleyen temsili bir imgeye dönüşmüştü. Tıpkı, yukarıda değinilen Osman'ın portresinde arkasında duran 'anonim' kara ağa gibi.

II. Osman'ın öldürülmesinin hemen ardından yazılan bu metinlerde ve daha sonra üzerinde durulacak dönemin diğer kroniklerinde, II. Osman'ın yakınında bulunan saraylıların özellikle de darüssaade ağalarının suçlanmaları ve yeniçerilerle yaşanan sorunlar, sultanın ölümünden yıllar sonra yapılan albüm resminde görsel yansımaları bulur. Bu resim II. Osman'ın ölümünü aktaran anlatıların halk arasındaki popülerliğini ve sultanın yaşayan imgesini sunar. Albümdeki grup portresi adeta Tûğî'nin yıllarca okunarak, söylenerek, dinlenerek kulaktan kulağa yayılan anlatımının tasviridir. Nitekim resmin hemen arkasında yer alan metin de bu anlatımların halk arasındaki yaygın bir başka örneğidir ve olasılıkla bu anlatımın kaynağı da Tûğî'nin metnidir. Bu hikâyede de kul sınıfı belirgin bir şekilde aklanmaya çalışılır ve II. Osman'ın öldürülmesi için meşru bir zemin yaratılır, tıpkı Tûğî'nin anlatımında olduğu gibi.

Albümdeki hikâye, Hotin Seferi öncesinden başlar. II. Osman etrafında bulunanların "kâfir" memleketlerden elde edilecek ganimet hayalleri-

ne kanarak Hotin ve Moskof üzerine bir sefer düzenlemeye karar verir. Hikâyenin devamında II. Osman, sadrazamı ve baltacılar kethüdası da olan Yemişçi Hasan Paşa'ya (ö. 1603) sefer emri verir. Yemişçi Hasan Paşa hikâyenin 'kötü' kahramanı olarak sonunda Osman'la birlikte öldürülür.¹⁷ 1603 yılında boğdurularak öldürülen Yemişçi Hasan Paşa'nın II. Osman'ın sadrazamı olmadığı malumdur. Ancak, kimi zaman metinlerdeki hatalar da anlamayı kolaylaştıracak ipuçları sunar. II. Osman'ın veziri olarak Yemişçi Hasan Paşa'nın gösterilmesi, amaç II. Osman'ın katlini haklı çıkarmak olduğuna göre, en azından bu vezirin halk arasında kötü tanınan biri olduğunu ima eder.

I. Ahmed devri sadrazamlarından Yemişçi Hasan Paşa dönemin etkin devlet adamları arasındaydı. Hasan Paşa'nın kul sınıfı içinde bilinen biri olmasının nedeni ise 1603 yılında Atmeydanı'nda yaşananlar olmalı. 1603 yılında Belgrad'da seferde olan Hasan Paşa kendisine karşı bir komplo hazırlandığı haberini alınca gizlice İstanbul'a döner ve bu işte parmağı olan sipahilerin ayaklanmasını kanlı bir şekilde bastırır.¹⁸ Bu olaylar Yemişçi Hasan Paşa'nın İstanbul halkı arasında tanınan biri olmasına neden olmuş olmalıdır. Daha da ilginç olanı ise Yemişçi Hasan Paşa'nın II. Osman devrinde geçen ve mirasyedilik, serserilik gibi temalar etrafında gelişen bir meddah hikâyesinin de kahramanlarından biri olmasıdır. "Konevî Derviş Halik Ammisidir" isimli bu hikâyede Yemişçi Hasan Paşa ilk önce bostancı başı iken sonra tıpkı bizim hikâyemizde olduğu gibi II. Osman'ın veziri olur.¹⁹ Bu hikâye Yemişçi Hasan Paşa'nın meddah hikâyelerinin kahramanlarından biri olduğunu gösterir ve olasılıkla bir meddah mecmuası olan bu albümde karşımıza çıkmasını da anlamlı kılar.

Metnin devamını irdelemeyi bir başka çalışmaya bırakarak konumuz olan resme dönecek olursak, tasvirde, yukarıda da belirtildiği gibi, II. Osman, darüssaade ağası, yeniçeri ve bostancıbaşıyla betimlenir.²⁰ II. Osman'ı ölümünün müsebbibleri olarak görülen kişilerle gösteren bu grup portresi ve de portreye eşlik eden anlatım sultanın hikâyesinin popüler kültürdeki etkisini, sözlü edebiyatla ve imgeler yoluyla yaşayan gücünü gösterir.

Bu grup portresi, yaşanan siyasi gelişmeler, bu gelişmelerin resmi ve popüler tarihteki anlatımı ile tasvir sanatı arasındaki çok yönlü ve karma-

şik ilişkiyi gösteren iyi bir örnektir. Ancak, “Hâile-i Osmâniyye”nin sorumlusu olarak metinlerde ve resimlerde karşımıza çıkan kahramanlar, sadece bu albüm resminin değil, II. Osman devrinde hazırlanan resimli kitapların da kahramanlarıdır. Bu alışılmadık, bir o kadar da anlaşılması zor hikâyeye II. Osman’ı ve beraberindeki saraylıları götüren siyasi sürecin anlaşılması, kitapları kendi tarihi bağlamları içinde değerlendirebilmek için oldukça önemlidir. II. Osman’ın öldürülmesiyle sonuçlanan bu ‘karmaşa’ döneminden padişahın yakınındaki saraylıların sorumlu tutulması, 17. yüzyıl başında Osmanlı sarayının değişen yapısının bir sonucu olmalıdır. Sultanın verdiği kararların aslında yakınındaki saraylılara ait olduğunun bütün dönem kaynaklarında ağızbirliği edilmişçesine tekrarı, 17. yüzyıl başında bu grupların kazandığı gücü gösterir. Her biri önemli güç odakları haline gelen saraylılar sultanın gücünü paylaşmaya başlarlar. Kuşkusuz bu gruplar homojen bir yapıya sahip değildir. İleride tek tek karşımıza çıkacak bu saraylıların kişisel çıkarları için kolaylıkla saf değiştirdikleri görülecektir. Sultan ve etrafındaki ‘uyduların’ aralarındaki güç mücadeleleri resimli kitapların türlerini, ikonografilerini ve üretim biçimlerini belirler. Yaşanan siyasi karmaşa ve güç odakları arasındaki mücadele resimli kitaplardan okunabilir bir hale gelir ve bu parçalı görüntü, üretilen resimli kitapların çeşitlenmesini sağlar.

16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı, Osmanlı saray bürokrasisinin, ekonomik ve askeri sisteminin yeniden yapılandığı bir dönemdir. 16. yüzyıl ortalarından, yani Kanuni Sultan Süleyman devrinden (sal. 1520-1566) itibaren gelişen değişim sürecinin görünür sonuçları, dönemin yazarları ve çağdaş tarihçilerin pek çoğu tarafından “Osmanlı gerileme süreci” olarak basitçe tanımlanırken, son dönem tarih çalışmaları bu değişim sürecini farklı açılardan değerlendirir.²¹ Linda Darling, 17. yüzyıl Osmanlı tarihini merkezi feodal yapıdan, merkezi olmayan, daha az otokratik bir devlet yapısına geçiş olarak tanımlar.²² Bu çalışmalar, II. Osman’ın ya da Osmanlı sarayının izlediği politikaları yukarıda kimi örnekleri verilen 17. yüzyıl tarihçilerinin ima ettiği gibi genç ve tecrübesiz bir sultanın acemilikle verdiği yanlış kararlar olmaktan çıkararak dönemin siyasi ve ekonomik gereklerinin bir sonucu yapar.

17. yüzyıl bütün dünyada “krizler çağı” olarak adlandırılır. Avrupa ve Asya’nın pek çok bölgesinde baş gösteren nüfus artışı, iklim soğuması, ayaklanmalar, salgın hastalıklar küresel bir kriz yaşanmasına neden olur.²³ Osmanlı İmparatorluğu da bu küresel bunalımdan nasibini alan ülkelerden biridir.²⁴ 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında, bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu’nda da nüfus artışı ve üretim arasında önemli bir dengesizlik belirir, hızla çoğalan nüfusa karşın üretim artmaz. Bu nüfus artışı dünyanın en kalabalık şehirlerinden biri haline gelen İstanbul’la sınırlı kalmayarak, Akdeniz bölgesine doğru büyük bir nüfus kayması yaşanır.²⁵ İstanbul başta olmak üzere şehirlerdeki büyüme suç oranlarını artırır.²⁶ Bunun yanı sıra yönetimin en önemli sorunlarından biri artan nüfusun yiyecek ihtiyacını karşılamak olur.²⁷

Kimi araştırmacılar ise bu krizi farklı nedenlere bağlayarak Osmanlı İmparatorluğu’nun 16. yüzyılda büyüyen Atlantik ekonomisine dahil olmaması sonucunda fiyatların yükselerek ekonomik sistemin gerilediğini düşünürler.²⁸ Bütün bu dengesizlikler Anadolu’da Celali adı verilen sosyal ayaklanmaların başlaması için sebepler oluşturur.²⁹

Osmanlı topraklarında yaşanan bu sosyal değişim askeri alana da yansır. 17. yüzyıl başında, Osmanlı idari ve askeri sisteminin adeta belkemiğini oluşturan tımar sisteminin yerini paralı askerler/sekbanlar alır.³⁰ Anadolu’da bekâr gençlerden oluşan yeni bir grup, sekbanlık için önemli bir insan kaynağı haline gelir ve köylerinden ayrılarak başıboş gezen bu gençler yerel güçlerin etrafında ‘kapıkulu’ olarak toplanmaya başlarlar.³¹ Askeri sistemde meydana gelen bu ‘bozulma,’ dönemin Osmanlı aydınlarının yazdıkları eserlere de önemli sorunsallardan biri olarak yansır. 16. yüzyıl sonunda ünlü Osmanlı aydını Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) tarafından yazılan *Nushatü’s-selâtin*’le başlatılan Osmanlı nasihatname geleneği 17. yüzyıl boyunca sürer, dönemin aydınları da devlette meydana gelen çözülme olgusuna ilişkin somut gözlem ve çare tekliflerini dillendirirler.³² Reayanın, yani vergi ödeyen sınıfın, ‘kul’ sınıfı arasına girmesi bu dönemde yazılmış nasihatname türündeki eserlerde sıklıkla eleştirilen en önemli konudur.

Halil İnalcık, askeri alanda meydana gelen bu değişime daha farklı bir açıdan bakarak, ateşli silah taşıyan sekbanların uzun yıllar süren Habs-

burg savaşlarından doğan asker ihtiyacından kaynaklandığını ileri sürer. İncalcık'a göre, modern savaşın gerekleri Osmanlıları ateşli silah taşıyan sekbanları kiralamaya sevk eder. Orta Anadolu, Bosna ve Arnavutluk'ta yaşayan topraksız köylüler için bu uygulama yeni bir yaşam biçimi anlamına geldiğinden memnuniyetle karşılanır. Bu grupların savaşlarda kullanılması aynı zamanda devlet bütçesi için ekonomik bir çözüm oluşturur, böylece vergi ödeyen reaya sınıfı askeri sisteme girer.³³

Baki Tezcan ise sekbanların askeri bir gereklilikten değil, para ekonomisinin neticesinde, yerel yöneticiler arasındaki mücadeleler sonucu ortaya çıktığını düşünür. Tezcan'a göre, sekban kiralayan yerel güçler para ekonomisiyle yükselen yeni politik liderlerdir. Sekbanların ilkönce para ekonomisinin hızla geliştiği Suriye'de ortaya çıkması da bunu gösterir. Tezcan, İncalcık'ın söylediklerine paralel olarak, ordudaki sayı artışının uzun süren savaş yıllarında meydana geldiğini söylemekle birlikte, kayıtlı bulunan pek çok yeniçerinin savaşlara katılmadıklarına dikkat çeker. Dahası bu sayısal çoğalma sadece yeniçeri sınıfında görülmez, bu dönemde devletin maaş ödenen bütün birimlerinde artış yaşanır. Tezcan'a göre, bu durum iç politikanın dinamikleri ve büyüyen para ekonomisi içinde değerlendirilmelidir.³⁴

17. yüzyıl başında gelişen bu yeni düzen, yeni sınıfların oluşmasına neden olarak toplumun yapısını da temelden değiştirir. Anadolu'da başıboş gezen gençleri "sekban yazarak" etraflarında toplayan yerel yöneticiler bu sayede önemli bir güç elde ederler. Osmanlı tarihlerinde Celali ayaklanmalarını başlatan kişi olarak sunulan Sivas yöneticisi Karayazıcı Halim (ö. 1602) bunlardan biridir. Karayazıcı Halim, Osmanlı yöneticisi iken isyan ederek kendine "Halim Şâh-ı muzaffer badâ" yazılı bir mühür yaptırır, emirlerini tıpkı bir Osmanlı sultanı gibi nişancısına yazdırır. Dahası, eski bir Osmanlı yöneticisi olan Hüseyin Paşa'yı kendine vezir yaparak tıpkı yeniçeriler gibi askeri birlikler oluşturur, soyunun 'eski şahlara' bağlandığını iddia eder.³⁵ Karayazıcı Halim 17. yüzyılın ilk yarısı için sıra dışı bir karakter değildir. Bu dönemde Anadolu'nun pek çok bölgesinde buna benzer yerel güçler ortaya çıkar. Balıkesir yöneticisi İlyas Paşa sekban toplayarak Manisa'yı işgal eder, daha sonra önemli bir kitap sanatı hamisi olarak

karşımıza çıkacak vezir Hafız Ahmed Paşa (ö. 1632) ve Şeyhülislam Yahya Efendi (1561-1644) gibi güçlü kişilerin desteğini sağlar.³⁶ İlyas Paşa'nın geceleri *Şehnâme* ve *Tîmûrnâme* okutarak padişahlık hayalleri kurduğu söylenir.³⁷ Yeni oluşan yerel güç odaklarının elde ettikleri nüfuzun okudukları kitapların türüyle ilişkilendirilmesi, kitaplara sadece sarayda değil, saray dışında da farklı anlamların yüklendiğini gösterir.

Osmanlı ülkesinde yaşanan sıkıntılar çağdaşı diğer imparatorlukların karşılaştıkları zorluklardan farklı değildir.³⁸ Tüm bunlar, Osman'ın izlediği siyasetin tamamen özgün olmadığını göstermekle birlikte, beraberinde Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşananları daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirmeyi gerekli kılar. Yukarıda da değinildiği gibi, II. Osman'ın 1622'de, Hotin Seferi'nin hemen akabinde, hac bahanesiyle Anadolu ve Suriye'de bulunan gençleri toplayarak ateşli silahlar kullanabilen, hareket kabiliyeti yüksek yeni bir ordu kurma düşüncesi, genç sultanın öldürülmesiyle sonuçlanan isyanın başlıca nedeni olarak görülür. Osman'ın bu niyetini ispat eden herhangi bir arşiv kaydı olmamasına rağmen, gerek dönem kaynakları gerekse modern çalışmalar sultanın asıl amacının bu olduğunda hemfikirdirler.³⁹ Sultan Osman'ın bu niyeti, tüm bu siyasi bileşenler içinde düşünüldüğünde, dönem tarihçilerinin eleştirilerinde olduğu gibi tecrübesizlik değil, çağının gereklerine uygun bir politika olarak görülebilir.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, başta da belirtildiği gibi II. Osman, bilinçsiz bir siyaset izleyen ya da dönem kaynaklarının ifadeleriyle tecrübesizliğinin ve bilgisiz yöneticilerinin kurbanı genç bir padişah olarak değil, aksine Osmanlı Devleti'nin yapısını temelden değiştirecek kimi yenilikleri yapmaya niyetli 'reformist' bir sultan olarak karşımıza çıkar.⁴⁰ Bütün bu siyasi ve sosyal gelişmeler, tahta çıktığında II. Osman'a 'sultan' rolünü yeniden tanımlaması için bir alt yapı oluşturur. Bu nedenle II. Osman'ın uygulamaya çalıştığı mutlakiyetçi politikalar kendi çağının bir gereği olarak görülür ve II. Osman'ın, tahta çıkışının hemen akabinde, ileride üzerinde durulacak olan saraydaki yeni atamaları, genç sultanın siyasal otoritesini sağlamlaştırma çabasının bir sonucu olarak kabul edilir.⁴¹ II. Osman'ın izlediği siyaseti ve kültür politikasını belirleyen ya da yönlendiren en önem-

li olay ise tahtı amcası Sultan I. Mustafa'dan devralma biçimidir. II. Osman'ın cülusunda yaşanan siyasi olaylar dönemin politikasına yön verdiği gibi, hazırlattığı resimli kitabın seçimini, bu işte aracı olan saraylının kimliğini ve tasvirlerinin ikonografisini de belirler.

II. Osman'ın cülusunun mimarı olan ve Osmanlı sarayındaki hikâyesine ileriki bölümlerde değinilecek olan Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa, sadece 17. yüzyıl başı Osmanlı tarihinin en önemli siyasilerinden biri değil, iyi bir kitap dostudur aynı zamanda. II. Osman'ın doğrudan isteği üzerine Mustafa Ağa vasıtasıyla, Osman'ın tahta çıktığı yıl Türkçeye yeniden tercüme edilen ve resimlenen, sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak irdelenen *Şehnâme-i Türkî*'nin önsöz bölümünü ve bu bölümü tasvir eden takdim tasvirinin ikonografisini anlamak için II. Osman'ın cülusunun ve bu olayda Mustafa Ağa'nın oynadığı rolün anlaşılması gerekir.

II. OSMAN TAHTA ÇIKIYOR

24 Kasım 1617'de Sultan Ahmed'in ölümüyle birlikte, Osmanlı hanedan tarihinde ilk kez, ölen padişahın oğlu yerine, kardeşi Mustafa tahta geçer. Bu veraset değişimini anlatan yazılı kayıtlara bakıldığında her tarihçinin bu olayı, temsil ettiği grubun bakış açısından yansıttığı görülmekle birlikte, tüm anlatımların ortak noktası bu uygulamanın devlet işleyişinin doğal bir sonucuymuş gibi gösterilmesi olur. Bu tarihçilerden biri olan Hasan Beyzâde'ye (ö. 1636) göre Sultan Ahmed'in ölümü üzerine Osmanlı sarayında bulunan ulema ve devlet ricali Ahmed'in kardeşi Mustafa'yı tahta geçirmeye karar verirler. Hasan Beyzâde olaylara daha 'eleştirel' gözle bakan bir tarihçi olarak, tahtın şehzadeye değil de ailenin en büyük üyesine geçişini yüzyıllar süren bir geleneğin sona ermesi olarak göstermek yerine alışılagelmiş bir uygulama gibi sunar. Tarihçi, Ahmed'in ölümünün ertesi günü sultanın kardeşi ve şehzadelerin en büyüğü Mustafa'nın tahta çıkmasına karar verildiğini, Şeyhülislam Esad Efendi'nin (1570-1625) Mustafa'nın akli yetersizliğinin zamanla düzeleceğine dair herkesi ikna ettiğini söyler.⁴²

Dönemin bir diğer tarihçisi İbrahim Peçevi (1574-1649?) de benzer bir tutum sergileyerek Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın Şehzade

Mustafa'nın akli dengesinin yerinde olmadığını belirterek bu olayı engellemek istediğini ancak, Şeyhülislam Esad Efendi ve Sadrazam Sofu Mehmed Paşa'nın yetişkin biri varken bir çocuğun tahta geçmesinin uygun olmadığını ileri sürerek Mustafa Ağa'nın isteğini geri çevirdiğini söyler. Sofu Mehmed Paşa ve Esad Efendi'ye göre, Mustafa kimseyle görüşürülmediği için anormal davranışlarda bulunmaktadır ve halk içine çıkarsa iyileşecektir.⁴³ Naîmâ (1655-1716) ise Beyzâde'nin anlatımını nakleder ve II. Osman'ın yaşının küçük olmasından dolayı Esad Efendi ve Mehmed Paşa'nın kararıyla Mustafa'nın tahta geçtiğini söyler.⁴⁴

II. Osman'ın çevresinde yer alan yazarlardan biri olan Mehmed bin Mehmed er-Rûmî (ö. 1640) ise *Târih*'inde Osman yerine Mustafa'nın tahta çıkmasının geleneğe aykırı olduğunu belirterek tepkisini açık bir şekilde dile getirir. Tarihçinin bu tutumunda kuşkusuz içinde bulunduğu grubun ya da sahip olduğu hamilerin dünya görüşleri etkili olmuş olmalı. Nitekim Mehmed'in bir başka eseri *Nuhbetü't-tevârih*'i⁴⁵ ilk olarak II. Osman için yazması, tarihçinin sultanla yakın olduğunu düşündürür. Yukarıda değinilen tarihçiler, Esad Efendi'nin ve etrafındakilerin sergilediği tutumu haklı bulurken, Mehmed bin Mehmed bu uygulamanın 'geleneğe' aykırılığını ifade ederek 'hatalı' kararından dolayı şeyhülislamı açıkça suçlar.⁴⁶

Avrupalı yazarların eserlerinde ise Ahmed'in ölümü üzerine II. Osman yerine I. Mustafa'nın tahta çıkışı çok da olağan karşılanmaz ve bu veraset değişiminin Osmanlı geleneğine aykırılığı şaşkınlıkla vurgulanır. Richard Knolles (ö. 1610)'un yazdığı ve daha sonra farklı yazarlar tarafından genişletilen Osmanlılar hakkında yazılmış ilk İngilizce tarihte, I. Ahmed'in ve II. Osman'ın cülusundan sonra geleneğe aykırı bir şekilde Mustafa'nın hayatta kalması üzerinde durulur.⁴⁷ Eserde anlatılan bazı hikâyeler Mustafa'nın I. Ahmed devrinde hayatta kalmasının nedenleri hakkında ipucu verir. I. Ahmed tahta çıktıktan birkaç ay sonra frengi olur. Sultanın ölmesinden korkan paşalar Ahmed'in ölümü durumunda Mustafa'yı tahta çıkarmayı düşünürler. Ahmed iyileşince de, yerine geçebilecek bir çocuğu olmadığından Mustafa'yı öldürmezler.⁴⁸

Bu tartışmalar içinde tahta çıkan Mustafa birkaç gün sonra devletin ileri gelenleri tarafından Eyüp Sultan Türbesi'ne ziyarete götürülür. Sultan

Mustafa burada Osmanlı geleneğine göre kılıç kuşanır ve daha sonra atalarının “mübarek türbelerini” ziyaret eder, kentin fukarasına sadaka dağıtır. Ama daha bu ilk günden itibaren yeni padişahın garip davranışları halkın dikkatini çeker. Daha sonraki günlerde ise Sultan Mustafa’nın anormal davranışları giderek artar, bazen kayığa binip denize açılır bazen de başını bir yana sallayarak ata binip gider. Cebine doldurduğu altın ve akçeleri denizdeki kuşlara ve balıklara atar, yollarda rastladığı sefillere dağıtır. Hatta huzuruna çıkan vezirlerin sarığını iterek başını açar.⁴⁹

Dönem tarihçilerinin kimilerinin Mustafa’nın tahta çıkışını sorgulamadan devletin sıradan bir işleyişi gibi gösterme tutumu, üç ay sonra Mustafa’nın tahttan indirilerek yerine Osman’ın geçmesi olayında da devam eder, ikinci veraset değişimi de benzer bir şekilde anlatımlarda yerini alır. Tarihçilerin kayıtlarına göre, I. Mustafa’nın olağandışı davranışları bir süre sonra herkesin canına tak eder ve yine II. Osman yerine Mustafa’nın geçmesi gibi, ‘doğal’ bir şekilde Mustafa’nın yerine de Osman geçer.

Mustafa’nın yerine Osman’ın geçmesini alışılmış bir durum olarak sunan tarihçilerden Beyzâde, Mustafa’nın deliliği üzerine devlet adamlarının Şehzade Osman’ı tahta çıkarmaya karar verdiklerini nakleder.⁵⁰ Peçevî’ye göre de, Sultan Mustafa’nın aşırı davranışları üzerine Darüssaade Ağası Mustafa Ağa, bu durum böyle giderse devletin hazinesi boşalır, sonra bunun telafisi olmaz diyerek şeyhülislama, sadrazama ve diğer büyüklere haber gönderir. Ulufe verileceği bahanesiyle asker, şeyhülislam ve ulema padişahın divanında toplanır, 26 Şubat 1618’de el-Hac Mustafa Ağa, Sultan Mustafa’nın bulunduğu odanın kapısını üzerine kapar ve Osman’ı öteki kapıdan çıkartarak tahta oturtur. Biat töreninin ertesi günü geleneğe uyarak devlet adamları ve sultan, Eyüp Sultan’ın Türbesi’ni ziyarete giderler, burada genç sultan kılıç kuşanır ve atalarının türbelerini ziyaret eder.⁵¹

Peçevî’nin anlatımından Osman’ın tahta çıkışında Mustafa Ağa’nın oynadığı rol açıkça anlaşılacakla birlikte, bundan dolayı darüssaade ağası çok da suçlanmaz. Olaylara Peçevî gibi bakmayan Beyzâde’nin yukarıda değinilen ifadelerinden tarihçinin bu sıra dışı uygulamayı da tıpkı Osman’ın yerine Mustafa’nın geçmesinde olduğu gibi ‘sıradan’ gösterme çabası açık-

ça anlaşılmakla birlikte, tarihçi ilerleyen satırlarda bu duruma duyduğu tepkiyi saklayamaz. Beyzâde bu veraset değişiminin suçlusu olarak gösterdiği Darüssaade Ağası Mustafa'yı suçlarken, hem 17. yüzyıl Osmanlı aydınının kara ağalara eleştirel bakışını hem de bu değişimden duyduğu rahatsızlığı yansıtır. Beyzâde'ye göre, Mustafa Ağa, I. Ahmed devrinde gördüğü itibarı kaybedince Mustafa'nın deliliğini gün yüzüne çıkarır ve vaziyet böyle giderse devlet hazinesi boşalır diyerek ortalığı karıştırır.⁵² Naîmâ da Beyzâde'nin anlatımını aynen nakleder.⁵³

Mustafa Ağa'nın II. Osman'ı tahta çıkarırken işbirliği yaptığı saraylıların başında Güzelce Ali Paşa (ö. 1621) gelir. Osmanlı kaynakları bu konuda suskunken, Fransız elçisi Baron de Sancy'nin anlatımını aktaran Baki Tezcan, Ali Paşa'nın II. Osman'ın cülusunda oynadığı rolü ortaya çıkarır.⁵⁴

II. Osman'ın olağandışı cülusu ve yaşanan karmaşa genç sultanın kısa süren saltanatında izleyeceği siyaseti de belirler. Bu durum Genç Osman'ın hâkimiyetinin meşruluğuyla ilgili sorunlar yaratmış gibi görünür. Nitekim, II. Osman'ın divan kâtiplerinden Mehmed bin Mehmed er-Rûmî'nin *Nuhbetü't-tevârih* adlı dünya tarihinin, II. Osman için 1619 yılında hazırlanan ilk nüshasında, I. Mustafa'nın üç ay süren saltanatı yok sayılarak I. Ahmed'in ölümünün ardından tahtın 'yasal varisi' II. Osman başa geçmiş gibi gösterilir.⁵⁵ Eserde yer alan, içlerinde Osmanlı sultanları ve şehzadelerinin isimlerinin yazıldığı silsilename biçiminde birbirine bağlanan madalyonlarla oluşturulan soy kütüğünde ilginç bir ayrıntı hemen dikkati çeker; burada Mustafa'nın isminin olması gereken madalyonun boş bırakıldığı görülür. Sultan III. Mehmed'in (sal. 1595-1603) isminin yazılı olduğu madalyona üç madalyon daha bağlanır. Bunlardan diğerlerine oranla daha büyük olan ortadaki madalyonun içinde Sultan I. Ahmed'in ismi yer alır. İki yandaki daha küçük madalyonlardan birinde Sultan Mahmud yazarken, III. Mehmed'in hayatta kalan bir diğer şehzadesi Mustafa'nın isminin olması gereken diğer madalyonun içinin boş kalması, II. Osman'ın izlediği politik tavrın dönemin tarih yazımına bir yansımaları olarak düşünülür.⁵⁶

Mehmed bin Mehmed'in bu tutumunu, aynı devrin şair ve bürokrati Ganizâde Nadirî tarafından yazılan ve resimli bir nüshası hazırlanan

Hotin Seferi'nin anlatıldığı *Şehnâme-i Nâdirî*'de de görmek mümkündür.⁵⁷ Nadirî eserine I. Ahmed'in saltanatının son yıllarıyla başlar, anlatımın devamında Mehmed bin Mehmed gibi Mustafa'nın tahta çıkışını tamamen yok saymaz ancak, ismini anmadan I. Mustafa'nın saltanatını sabaha karşı bir an görünen beyazlığa benzetir ve II. Osman'ın cülusunun "gerçek aydınlık" olduğunu söyler.⁵⁸

Sultan II. Osman'ın bu rahatsızlığının metinlerdeki bir başka yansıması ise cülusundan hemen sonra Avrupa krallarına yazdığı mektuplarda görülür.⁵⁹ Avrupa kaynaklarında ayrıntıyla bahsedilen bu olay şöyle gelişir: Sultan I. Mustafa'nın üç aylık saltanatı süresince o esnada İstanbul'da görev yapan Fransız elçisine yapılan kötü muameleden dolayı Fransa Kralı XIII. Louis (1610-1643), II. Osman'a babasının ölümünden dolayı başsağlığı dileyen ve cülusunu kutlayan bir mektup yazmaz ve elçisine yapılan hürmetsizlik düzeltilene kadar da bunu yapmayacağını bildirir. Kralın tepkisi üzerine, II. Osman'ı tahta çıkaran "veziriazam" ve "müftü" sultana bir elçi ve mektup yollayarak durumu düzeltmesini, ülkenin birlik ve bütünlük içinde olduğunu göstermesini salık verirler. II. Osman'ın Fransa'ya gönderdiği elçi, sultanın yazdığı mektubu iletir, sözlü olarak olanları aktarır ve elçinin başına gelenlerden dolayı özür diler. II. Osman mektubunda, amcası Mustafa'nın tahta geçmesinin haksızlığını vurgulayarak kendini tahtın doğal varisi olarak sunar. Osman, Osmanlı devlet geleneğinde tahtın babadan oğula geçtiğini belirterek başına gelenlerin sıra dışılığından şikâyet eder. Osmanlı elçisi Fransa'dan sonra İngiltere'ye geçerek benzer bir mektubu İngiliz kralına da sunar.⁶⁰ Osman'ın mektubundaki vurgu, elçinin başına gelenlerden duyulan üzüntüden çok Osman'ın tahta çıkış biçiminin açıklanmasınadır ve Osmanlı sarayının esas kaygısını gösterir.

II. Osman'ın benzer kaygıları, tahta geçtiği sırada Kızılbaş sorununu halletmek üzere görevlendirilen Veziriazam Halil Paşa (ö. 1629) ordu-suyla Diyarbakır'da kışlarken, paşaya gönderdiği mektupta da izlenir. II. Osman, Halil Paşa'ya yazdığı mektubunda cülusunu haber verirken, Osmanlılar'ın kadim tarihinden bu yana Kanun gereğince, taht babadan oğula geçerken, Sultan Ahmed'in ölümüyle bu geleneğin bozularak kendisinden birkaç yaş büyük olduğu için amcası Mustafa'ya verildiğini, ancak

amcasının “kendi rızası” ile saltanattan el çekerek uzlet köşesine çekildiğini, böylece hakkın yerini bularak devlet adamlarının da onayıyla tahtın kendisine verildiğini söyler.⁶¹ Sultan II. Osman’ın vezirine yazdığı hatt-ı hümayununda tıpkı Fransa ve İngiltere krallarına gönderdiği mektuptaki gibi açıklama ihtiyacı duyması ve yapılan haksızlığı vurgulaması, genç sultanın bu durumdan duyduğu rahatsızlığı yansıtır. Bu endişe ise daha önce de belirtildiği gibi *Şehnâme-i Türki*’nin hem metninde yapılan değişikliklerde hem de takdim tasvirlerinde karşımıza çıkar. *Şehnâme*’yi II. Osman için tercüme ettiren ve resimleten el-Hac Mustafa Ağa’nın bu projede oynadığı rol ve kitabın içeriğine ve tasvirlerine yansıyan kaygıları, ağanın yukarıda bahsedilen tarihçilere ve saraydaki rakiplerine bir cevap niteliğindedir.

Osmanlı veraset geleneğindeki bu önemli değişim kuşkusuz modern tarihçilerin ilgi alanlarından birini oluşturur. Bu sıra dışı uygulamayı devrin siyasi güç dengeleri içinde değerlendiren tarihçilerden Leslie Peirce, ekberiye geçişin temel nedenini hükümdar seçicilerin değişmesine bağlar. Tarihçiye göre, bu olağandışı uygulama askeri/idari ve dini hiyerarşinin önde gelen üyelerinin ve başkentteki askeri birliklerin gücünün artmasının sonucudur. Bu gruplar, Türk-Moğol geleneğinin eski bir uzantısı olarak her zaman tahta kimin geçeceği konusunda etkili olmuşlardı. Kardeş katlinin ortadan kalkmasıyla sarayda şehzadelerin hayatta kalmaları bu grubun politik çıkarlarına uygun düşer. Şehzadeler açık bir güce sahip olmasalar da rakip hiziplerin çevrelerinde toplanacağı güç odakları oluştururlar.⁶² Sultan Ahmed’in tahta çıktıktan sonra kardeşi Mustafa’yı öldürmemesi, daha doğrusu öldürememesi Osmanlı sarayındaki bu hiziplerin güçlerini gösterir.⁶³

Tahta çıkma mücadelesi Osmanlı veraset sistemindeki bu değişikliklerle yeni bir biçim kazanır. Eyaletlerde ordularıyla savaş kazanarak başa geçen şehzadelerin yerini sarayda kalarak mücadele eden varisler ve onları destekleyen saraylılar alır. Tahta çıkma mücadelesinin İstanbul’la sınırlı kalması, sarayda yer alan devlet adamlarına yeni bir güç kazandırır. Bir diğer önemli değişim ise, bu mücadelenin yeni sultanın tahta çıkmasıyla sona ermeyişidir. Sultanın zayıfladığı anda yerine geçirilebilecek alternatiflerin bulunması Osmanlı sultanlığını ‘dokunulmaz’ bir kurum olmaktan çıkarır. Sultanı değiştirebilme olanağı saraydaki grupların güç oyununda

bir araç halini alır. Bu gruplar harem sakinleri, ulema, askerler ve devlet adamlarıdır. Yeni gelişen bu siyasi tablo, politik karmaşaların yaşanmasına uygun bir ortam sağlar.⁶⁴

Mustafa'yı öldürmeyerek sarayda alternatif bir sultan bulundurma-
nın yönetici sınıfın çıkarlarına uygun düştüğü görüşündeki tarihçilerden
Baki Tezcan'a göre, bunlar arasında en önemlisi 16. yüzyıl sonuna kadar
gücünün doruğuna ulaşan vezirlerdir. Fatih Sultan Mehmed (sal. 1444-46
ve 1451-81) devşirme sistemini oluşturarak Anadolu'daki soylu ailelerin güç
kazanmasını önlemek ister, fethedilen bölgelerdeki soyluların yerini devşir-
me sistemiyle sarayın kulları alır. 16. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı
sultanları, sarayda yetiştirilen ve hiçbir ailevi bağı olmadığı varsayılan dev-
şirmeleri önemli yönetim birimlerine yerleştirerek merkezîyetçiliği güçlen-
dirmeye çalışırlar. Ancak zamanla kendi etkinlik çevrelerini oluşturan bu
devşirme yöneticiler önemli güç merkezleri haline gelirler.⁶⁵ Nitekim yapı-
lan araştırmalar, bir süre sonra bu sistemin işlemediğini, küçük yaşta dev-
şirilen bu çocukların planlandığı gibi bütün ailevi bağlarını unutmadıkları-
nı, anadillerini kullandıklarını, ayrıca aileleriyle ilişkilerini sürdürdüklerini
gösterir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise sarayda kendi güç çevrelerini oluşturu-
rlar, aynı yöreden devşirilen vezirler birbirini kayırmaya başlarlar. 17.
yüzyıl başında Osmanlı ülkesinde yaşayan şair Veysi'nin (1561-1628), 1620
yılında yazdığı bir şiirinde Bosna ve Arnavut kökenli yöneticilerin oluşturu-
duğu bu ortamdan yakınması bu sorunu yansıtır.⁶⁶

Sarayda alternatif bir sultan olarak Mustafa'nın varlığından kazanç
sağlayan bir diğer önemli güç odağı da ulema sınıfıdır. Tezcan, dönem kay-
naklarını inceleyerek bu dönemde ulema sınıfına giren kişilerin büyük
çoğunluğunun aynı aileye mensup kişiler olduğunu ortaya koyar. 16. yüz-
yıldan beri Osmanlı bürokrasisinde büyük nüfuzu olan Hoca Sâdeddin'in
(1536-1599) oğlu, dönemin ünlü şeyhülislamı Esad Efendi'dir ve 1615'ten
1622'ye kadar müftülük yapar. 16. yüzyıl sonundan beri güçlenen ulema
sınıfı sarayda sultana bir alternatif bulundurarak onun gücünü sınırlar. II.
Osman'ın Hotin Seferi'ne gitmeden önce kardeşi Mehmed'i öldürmek için
istediği fetvaya, Esad Efendi'nin olumsuz yanıt vermesi, şeyhülislamın
sahip olduğu gücü ve yetkiyi göstermesi bakımından ilgi çekicidir.⁶⁷ II.

Osman için resimlenen kitaplardan biri olan *Tercüme-i Şâkaikü'n-nu'mâniye* saraydaki bu gerginliğin bir yansıması olmalıdır. İlerleyen bölümlerde, ulema ve vezirler arasındaki gerginliğin bu eserin metnine ve resimlerinin ikonografisine yansıma biçimi tartışılacaktır.

Esad Efendi ve Sultan Osman arasındaki gerilim saraydaki güç mücadelesinin en görünür halidir. II. Osman bir yandan ulemanın gücünü kırmaya çalışırken diğer taraftan da 'mutlakîyetçi' politikalarını hayata geçirmek için kendi güç dengelerini kurmaya koyulur. Bu mücadelede Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa ve Ali Paşa II. Osman'ın en önemli destekçisi olurlar.⁶⁸ Saltanatının ilk yılında Mustafa Ağa, ardından da Süleyman Ağa, II. Osman'ın en yakın siyasi danışmanları olarak devrin siyasi gelişmelerini belirleyen kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Başta da değinildiği gibi Osman'ın izlediği politikaları eleştiren dönem kaynaklarının suçlu listesinin başında Süleyman Ağa'nın yer alması ve çıkan isyanda sultanla birlikte öldürülmesi, ağanın politik gücünü açıkça gösterir. II. Osman'ın sarayda güç paylaşımı için harem tepesindeki darüssaade ağasını seçmesi bu dönemde başlayan bir politika değil, III. Murad devrinde başlayan bir sürecin devamıydı.

SARAYIN YENİ GÜÇ MERKEZİ: DARÜSSAADE AĞASI

II. Osman 'sultan' rolünü yeniden belirlerken ve kendine yandaş ararken III. Murad devrinden itibaren benimsenen bir politikayı izleyerek güç ortağı olarak darüssaade ağalarını seçer.⁶⁹ Tezcan, Mustafa'nın tahta geçmesinin ulemanın, tahttan indirilerek yerine II. Osman'ın tahta çıkarılmasını da sultanlık kurumun bir zaferi olarak görülebileceğini ileri sürer. I. Mustafa'nın tahta çıkmasında etkin rol oynayan Esad Efendi ulemayı temsil ederken, Mustafa Ağa –her ne kadar kendi çıkarları için uğraşsa da– sarayı simgeler. Yani III. Murad'ın başlattığı ve ardıllarınca sürdürülen sarayı güç merkezi yapma isteği, araştırmacıya göre bu dönemde meyvesini vermeye başlar ve bu politikanın ilk olarak benimsendiği III. Murad devri, Osmanlı siyasetinin yön değiştirdiği önemli dönemlerden biri olur. Vezirlerin artan gücünün farkına varan III. Murad, bu gücü tekrar sultanda toplamak ve sarayı yeniden güç merkezi haline getirmek için ilkönce Sokollu Mehmed Paşa'nın (1505-1579) taraftarlarını devlet yönetiminden uzaklaştı-

rır. Vezirlerin gücünü kontrol altına alan sultan, buna karşın sarayda yeni bir güç merkezi yaratmak ister ve kendine yandaş olarak haremın tepesindeki kızlar ağasını seçer.⁷⁰

14. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayında var olduğu düşünülen darüssaade ağalarının siyasi sahnede daha önceleri III. Murad devrindeki kadar etkin olmadıkları görülür.⁷¹ Bu döneme kadar kızlar ağalığı ak hadımağalara verilirken, 1574-75'te gerçekleşen kurumsal bir değişiklikle kara ağalar hünkâr ailesinin en önemli görevlisi olarak ak ağaların gücünü elde ederler.⁷² Mehmed Ağa'dan sonra bu görev bir ara yine ak hadımağalara geçse de 1594 yılından itibaren tekrar ve sürekli olarak kara ağalara verilir.⁷³ Darüssaade ağası bu dönemde sadece haremın idaresini ele geçirmekle kalmaz, gücünü artıracak çeşitli imtiyazlara da kavuşur. III. Murad döneminden itibaren saraydaki baltacılar darüssaade ağasının hizmetine verilir, sadrazamla padişah arasındaki yazışmaları sağlayan darüssaade ağası istediği zaman sultanla görüşebilme ayrıcalığına kavuşur. Bu dönemde darüssaade ağalarının gücünü artıran bir diğer görev ise Haremeyn-i Şerifeyn ve selâtin vakıflarının kontrolünü ele geçirmeleridir.⁷⁴ Suraiya Faroqhi, kızlar ağasının padişah ve özel kişiler tarafından kurulmuş vakıfların denetimini ele geçirmesiyle bu grubun kazandığı güce dikkat çeker. Tarihçiye göre bu yetki, kızlar ağasının sahip olduğu siyasal gücün maddi temelini oluşturur.⁷⁵

Sarayların ya da zengin konaklarının harem bölümünde hadım görevlilerin çalışması Osmanlılara özgü bir gelenek değildi. Daha önceki İslam saraylarında da hadım görevlilerin kullanılması yaygın bir uygulamaydı.⁷⁶ Cinsel güçlerinin kontrol altına alınması, hadımağalarını ailenin mahremiyetiyle dışarısı arasında özel bir konuma yerleştirir. 14. yüzyıl Arap edebiyatçılarından Alâeddin el-Guzûlî, *Kitâb-ı matâli' al-budûr fî manâzîl al-surûr* adlı eserinde kendine ideal bir ev inşa eder. Yazar, bu hayali evi yaratırken 14. yüzyıl Kahire'sindeki zengin evlerinden esinlenmiş olmalıydı. El-Guzûlî'nin bu ev tasarımında hadım görevliler için ayırdığı bölüm dikkat çekicidir. Hadımlar, evi dış dünyaya bağlayan ana kapıyla özel hayatın geçtiği bölüm arasında yaşarlar. Yani özel alanla dışarısı arasında bir bağlantı yeridir burası.⁷⁷ Topkapı Sarayı'nda hadımağalara ayrılan koğuşların yeri ve bu hadımların padişah ailesiyle saraylılar arasında yer alan konumları Guzû-

lî'nin mekân tasarımıyla büyük bir benzerlik gösterir. Kara ağaların Topkapı Sarayı'ndaki daireleri ikinci avludaki Divânthane'yle Cariyeler Taşlığı arasındaki avluda yer alır. Hadımağaların mekânları, haremün güney ucundaki ikinci avluya açılan girişten, Valide Sultan Taşlığı çevresinde toplanmış haremün asıl odalarına açılan kuzeydeki kapıya kadar uzanır. Şehzadelerin okulları da bu bölümde yer alır.⁷⁸ Bu mimari biçimlenme ağaların saray politikasında oynadıkları rolle şekillenir. Nitekim darüssaade ağalarının hem harem sakinleri hem de geleceğin sultanları şehzadeler üzerindeki etkisi, yaşadıkları mekânın konumundan da kaynaklanır. Darüssaade ağalarının şehzadelerin eğitiminde önemli bir rol oynamaları, yani geleceğin sultanlarıyla erken başlayan ilişkileri, elde ettikleri gücün önemli nedenlerinden biri olmalıydı. I. Ahmed'in cülusunun hemen ardından Mustafa Ağa'yı tekrar saraya çağırmasında, henüz şehzade iken ağayı tanıması ve çocukluğundan beri güvendiği birini etrafında görme isteği etkili olmuş olmalıdır.

Darüssaade ağalarının esas gücünü borçlu olduğu kişiler ise 17. yüzyılda güçlenen valide sultanlardır. Haremden sorumlu kızlar ağasıyla haremün sultanı validenin işbirliği her iki grubun da etkisini ve gücünü artırır. Osmanlı sarayındaki ilk güçlü Habeşi olan Mehmed Ağa'nın Sultan III. Murad'la kurduğu yakın ilişkide harem sakini olmasının önemli bir payı vardır. Mehmed Ağa, haremden sadece sultanla değil, III. Murad'ın hasekisi Safiye Sultan, valide Nurbanu Sultan ve hatta kızı Ayşe Sultan'la da güçlü ilişkiler kurar. Mehmed Ağa'nın haremden kurduğu dostluklar dışarıdaki ilişkileri için de zemin oluşturur. Ayşe Sultan'ın ileriki yıllarda vezir olacak Rüstem Paşa'yla evlenmesi, Mehmed Ağa'nın geleceğin veziriyle yakınlaşmasını sağlar.⁷⁹ Haremün gücünden yararlanan bir diğer siyahi de el-Hac Mustafa Ağa idi. Mustafa Ağa'nın harem sakinleriyle kurduğu güçlü dostluk/ittifak sürgünden kurtulmasını sağlar. Ağa, I. Mustafa'nın tahta çıkmasıyla saraydan uzaklaştırılmak istenir, ancak valide sultanla dostluğu sayesinde sürgünden kurtulur. Beyzâde'ye göre, valide sultan Mustafa Ağa'nın tatlı diline ve gözyaşlarına kanar.⁸⁰ Tarihçinin bu ifadesi kızlar ağasını cinsiyet olarak kadınlara yaklaştırarak aralarındaki dayanışmayı gözler önüne serer.⁸¹ Sultan II. Osman'ın sarayında el-Hac Mustafa Ağa ve ardılı Süleyman Ağa'nın siyasi nüfuzu ve sultan üzerinde-

ki etkisi darüssaade ağalarının bu dönemde güçlerinin doruğuna eriştiklerini gösterir.

Kuşkusuz hem Mustafa Ağa hem de Süleyman Ağa elde ettikleri bu gücü, Osmanlı sarayındaki ilk güçlü Darüssaade Ağası Habeşî Mehmed Ağa'ya borçluydular. III. Murad devrinin darüssaade ağası olan Habeşî Mehmed Ağa bu ayrıcalıklardan yararlanan ya da bunları sağlayan ilk siyahi hadımağa olmakla kalmaz, aynı zamanda 16. yüzyıl sonunun en önemli kitap hamisidir. Bu bağlamda, aşağıda görüleceği gibi, hem saray siyasetindeki etkin rolü hem de eriştiği gücü sunum biçimi ve izlediği kültür siyasetiyle Habeşî Mehmed Ağa halefleri için bir model olur.

ÖNCÜ BİR KARA AĞA: HABEŞÎ MEHMED

Kara Ağalar hakkında 18. yüzyılda bir risale yazan Ahmed Resmî Efendi (1700-1783) biyografisine Habeşî Mehmed Ağa'yla başlar. Gülru Necipoğlu bu duruma dikkat çekerek Mehmed Ağa'nın ilk kara ağa olmasa da bu görevin Osmanlı sarayında önem kazanmasını sağlayan ilk güçlü siyahi ağa olduğunu söyler.⁸² Ahmed Resmî Efendi, Mehmed Ağa'nın gücü öyle bir noktaya geldi ki, yanındaki "çıraklarının" hepsi vezirlik payesine ulaştı diyerek böylece darüssaade ağalığı görevini de vezirlik makamının üzerine yerleştirir.⁸³

1574 yılında darüssaade ağası olan Mehmed Ağa, Sultan III. Murad'ın saltanatı boyunca bu görevini on yedi yıl sürdürür. Mehmed Ağa'nın Osmanlı sarayına geliş biçimini ise biyografisini veren Ahmed Resmî Efendi'den değil, ilginç bir kaynaktan, Ali bin Abdurrauf ya da bilinen adıyla Molla Ali'nin yazdığı *Râfi'ü'l-gubûş fi Fezâ'ili'l-hubûş* adlı eserinin sayfa kenarına yazılmış bir nottan öğreniriz. Aslında, Molla Ali metninde, tam da bu notun bulunduğu sayfada Mehmed Ağa'dan bahseder. Molla Ali'nin ifadesine göre, Osmanlı sarayına geldiğinde sarayda darüssaade ağası olan Mehmed bin Abdurrrahman el-Habeşî'nin yani Mehmed Ağa'nın himayesine girer. Daha sonra bu bölümü gören bir okur, Mehmed Ağa'nın ağzından dinlediği hikâyeyi sayfa kenarına not etmek ihtiyacı duymuş olmalı.⁸⁴ Bu notta, Mehmed Ağa'nın, kendi ağzından anlattığı hikâyesine göre, Habeşistan'da yaşayan "Âmhara" halkına mensup olduğu belirtilmektedir. Bun-

lar Hz. Muhammed zamanında Müslümanlığı kabul eden Habeşiler'dir.⁸⁵ Avrupalı bir tüccar Habeşistan'a gelir ve elindeki Frenk mallarını sattıktan sonra Avrupa'ya dönüşünde Mehmed'i ve yanındaki diğer iki "ağa"yı Habeşistan limanına getirir.⁸⁶ Bir hafta süren deniz yolculuğundan sonra Müslüman bir geminin saldırısına uğrarlar. Sabahtan ikindiye kadar yapılan savaşı Müslüman denizciler kazanır, Mehmed ve beraberindeki diğer iki ağa esir düşerler. Müslüman denizciye esir düşen üç Habeşi köle Mısır beylerbeyine sunulur, o da bunları Sultan Süleyman'ın sancak görevinde olan şehzadesine yollar –Tezcan'a göre burası Şehzade Selim'in Kütahya'daki sarayı olmalı. Selim'in sarayına gelen Mehmed'i, Türk Hüseyin Ağa adıyla meşhur, kapı ağası Hüseyin Ağa aklını ve zekâsını beğenerek kendisi için ayırır, diğer iki Habeşi'yi Selim'e sunar. Ancak bir süre sonra bilinmeyen bir nedenden ötürü Hüseyin Ağa'yla Selim'in arası açılır ve ağa idam edilerek mallarına el konulur.⁸⁷ Böylece Mehmed de Selim'in haremine katılır. İşte Osmanlı sarayının en ünlü darüssaade ağasının hikâyesi böyle başlar.

Ne yazık ki, Mehmed Ağa'nın Kütahya sarayında geçirdiği yıllara dair elimizde bilgi yoktur. Ancak Şehzade Selim'in Kütahya'daki sarayının çok sayıda âlimin toplandığı önemli bir bilim ve sanat merkezi olduğu bilinir.⁸⁸ Kimler yoktur ki Mehmed Ağa'nın getirildiği sarayda, ileride yaşam öyküsüne ayrıntılı olarak değinilecek Gazanfer Ağa, Gelibolulu Mustafa Âlî Kütahya sarayının meşhur sakinlerinden birkaçıdır. Osmanlı Devleti'ndeki 'bozulmadan' sürekli yakınan ve Osmanlı sarayındaki kızlar ağasının gücünden çok da hoşlanmayan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin, *Künhü'l-ahbâr*'da Mehmed Ağa'dan övgüyle bahsetmesi, olasılıkla ağayla Kütahya sarayında başlayan tanışıklıklarından gelen bir yakınlıktan kaynaklanır.⁸⁹

Habeşi Mehmed Ağa Osmanlı sarayındaki güçlü siyasi konumunu, önemli bir sanat hamisi olarak da gösterir. Necipoğlu, Habeşi Mehmed Ağa'nın hamiliğinde inşa edilen mimari eserleri değerlendirir.⁹⁰ Necipoğlu'na göre, Mehmed Ağa inşa ettirdiği mimari eserlerle Osmanlı vezirlerini taklit ederek kendi gücünü artırır.

Ahmed Resmî Efendi, Mehmed Ağa'nın banisi olduğu yapıların listesinde, Rumeli'ye geçişte, daha önce iskân edilmemiş bir bölge olan İsmail Geçidi'nde yer alan bir kale, İstanbul'da Çarşamba Pazarı mevkiinde yer

alan yapı topluluğunu sıralar.⁹¹ Mehmed Ağa'nın yaptırdığı hayratlar ayrıca iki vakfiyeyle de kaydedilir.⁹²

Necipoğlu tarafından saptanan bu kayıtlardaki yapı türlerine bakıldığında, Mehmed Ağa'nın özellikle su mimarisine önem verdiği görülür. Mehmed Ağa bütün su projelerini koruması altındaki Mimar Davud'la birlikte yaptırır ve tüm vakıfları bu su yapılarının devamlılığını sağlamak üzere gerçekleştirir. Mehmed Ağa'nın İstanbul dışındaki eserleri ise İsmail Geçidi'ndedir ve buradan elde edilen gelirlerin hepsi Mekke, Medine ve Kudüs'teki fakirlere vakfedilir.⁹³

Mehmed Ağa'nın en önemli yapısı ise Çarşamba Pazarı'ndaki küçük külliyesidir. Mimar Davud tarafından 1584-85'te inşa edilen topluluktan günümüze sadece cami ve çifte hamam gelir. Caminin haremının güneydoğu köşesine ağanın türbesi eklenir ve Mehmed Ağa buraya gömülür. Caminin oktagonaldaken şeklindeki planı, Mimar Sinan'ın İstanbul'daki vezir yapıları için kullandığı bir plan şemasını tekrar eder. Necipoğlu'na göre, Mehmed Ağa'nın camisinin vezir yapılarına göre daha mütevazı mimarisi, ağanın Osmanlı sarayındaki daha düşük memuriyet seviyesini göstermekle birlikte, vezir yapılarında uygulanan plan şemasının Mehmed Ağa için de kullanılması ağanın oluşturmaya çalıştığı imgenin bir yansımasıdır.⁹⁴

Mehmed Ağa'nın kurduğu güçlü ilişki ağlarıyla sağladığı nüfuzunu borçlu olduğu en önemli kurum ise medresesiydi. Tezcan, Mehmed Ağa'nın 1582 yılında açtığı medresesine Şehzade Mehmed'in hocası olarak atanan Nevali Efendi'nin kardeşini müderris olarak atamasına dikkat çeker. Tezcan'a göre, Afrikalı bir hadımın medrese açabilmesi kadar önemli olan, şehzadenin hocasının kardeşini medresesine tayin edecek gücü bulmasıydı. Mehmed Ağa'nın medresesi, ileride kullanacağı ilişkiler ağını oluşturmaya başladığı bir kurum olur. Kurduğu medrese ve burada iş sağladığı âlimler daha sonra önemli bürokratik mevkilere atanarak Mehmed Ağa için hatırı sayılır bir güç çevresi oluşturur.⁹⁵ Aslında bu hikâye daha sonra tekrarlanacaktır, tek farkla, Mehmed Ağa'nın yerini bir diğer hadımağa olan Gazanfer Ağa'nın almasıyla. İleride yaşam öyküsüne ve hamiliğine değinecek olan Gazanfer Ağa'yla dönemin önemli sanat koruyucusu Mehmed

Ağa'nın hikâyelerindeki benzerlik ve kurdukları medreseyle kendilerine güçlü bir ilişki ağı oluşturma biçimleri erken modern Osmanlı dünyasında hami-mahmi ilişkilerinin oluşma ve gelişme biçimi hakkında ipuçları sunar. 16. yüzyıl sonundan 17. yüzyılın yaklaşık ilk çeyreğine kadarki dönemde sarayın yarattığı üç önemli ağanın (Habeşi Mehmed, Gazanfer ve el-Hac Mustafa) yaşam öykülerindeki, daha da önemlisi elde ettikleri gücü sunum biçimlerindeki benzerlikler bir yandan saraylıların öncüllerini kendilerine örnek aldıklarını düşündürürken, diğer yandan da Osmanlı sarayında elde edilen gücün ve bu gücün göstergesi olan hamiliğin yazılı kural-ları olmayan 'kurumsal' bir yapısı olduğunu gösterir.

Mehmed Ağa'nın mimari baniliğinde belirginleşen imgesi, bir diğer sanat üretimi olan resimli kitap hamiliğinde de benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Habeşi Mehmed Ağa'nın Osmanlı sarayındaki güçlü siyasi konumu, hazırlanmasına katkı sağladığı ya da doğrudan onun hamiliğinde hazırlanan resimli elyazmalarında da görsel olarak izlenebilir. Habeşi Mehmed Ağa'nın resim sanatı hamiliğine ilk değinen Zeren Tanındı, ağanın katkısıyla hazırlanan resimli kitapları değerlendirir.⁹⁶ Emine Fetvacı da 16. yüzyıl sonunda Osmanlı kitap resimlemeciliğinde hamiliğin değişimini incelediği çalışmasında, Mehmed Ağa'nın sanat hamiliğini ve hazırlattığı resimli yazmaları ayrı bir bölüm halinde tartışır.⁹⁷ Burada, Tanındı'nın ve Fetvacı'nın tespitlerinden kısaca söz etmek, bu kitabın ana tartışmalarından biri olan II. Osman döneminde gelişen/değişen resimli kitapları ve hamilerini anlamak bakımından önemlidir. Nitekim ileriki bölümlerde II. Osman'ın darüssaade ağası Mustafa Ağa'nın Habeşi Mehmed Ağa'nın izinden gittiği görülecektir.

Mehmed Ağa, hem sultan için hazırlattığı kitaplarla hem de koruması altına aldığı sanatçı ve yazarlarla döneminin kültür ve sanat politikalarını yönlendiren bir saraylıydı. Mehmed Ağa'nın katkısıyla hazırlanan ve III. Murad'ın 1574'teki cülusundan 1580 yılına kadar olan olayların anlatıldığı, 1581 tarihli *Şehinşehnâme*'nin birinci cildinde (İÜK, F. 1404) Habeşi Mehmed Ağa'nın betimlenme biçimi, ağanın Osmanlı sarayındaki etkin rolünü ve değişen güç dengesini açık bir şekilde yansıtır.⁹⁸ Eserde yer alan dört resimde Mehmed Ağa, Vezir Sokollu Mehmed Paşa'nın ölümünü araş-

tırırken betimlenir. Tanındı, Mehmed Ağa'nın sultan için hazırlanan resimli bir elyazmasının resim programında peş peşe karşımıza çıkmasına ilk kez dikkat çekerek bu durumun Mehmed Ağa'nın eserin resimlenme sürecindeki katkısını gösterdiğini düşünür.⁹⁹ Fetvacı ise ilk defa kara bir hadım-
ğanın Osmanlı görsel dilinin içine bu kadar baskın bir şekilde dahil edilmesi kadar, edilme biçiminin de önem taşıdığını vurgulayarak Sokollu gibi güçlü bir vezirin ölüm nedeninin kara bir ağa tarafından incelenmesini Osmanlı sarayında ağaların lehine değişen güç dengelerini yansıttığını düşünür. Bu tasvirlerde Mehmed Ağa, Sokollu cinayetini çözen bir 'yargıç' olarak sunulur. Fetvacı'ya göre bu ikonografik yorum, yani Sokollu'nun ölümünün sadrazam Sinan Paşa yerine Mehmed Ağa tarafından çözümlenmesi saraydaki gerginliklerin de bir yansımasıydı. Şöyle ki, Mehmed Ağa'nın en önemli destekçilerinden biri olan Nurbanu Sultan'la Sinan Paşa arasındaki gerilim, bu önemli görevin vezir yerine haremde Nurbanu Sultan'a yakın olan darüssaade ağasına verilmesinde önemli bir etken olmalı.¹⁰⁰ Mehmed Ağa'nın Çarşamba'daki camisinin mihrap önü çini tasarımıyla Nurbanu Sultan Camisi'nin mihrap önü çinileri arasındaki benzerlik, iki saraylının birbirine olan yakınlığını ve aynı grupta yer alan saraylıların ortak beğenilerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.¹⁰¹

Şehinşehnâme'de önemli portre olarak karşımıza çıkan Mehmed Ağa'nın hamiliği, hazırlanmasında katkıda bulunduğu bir başka resimli kitapta daha da belirginleşir. III. Murad'ın şehzadesi Mehmed için 1582 yılında düzenlediği sünnet şenlikleri saray nakkaşhanesinde resimli bir kitaba dönüştürülür (TSMK, H. 1344). Nakkaşhanenin en yoğun olduğu yıllarda, 1588'de tamamlanan ve içinde çok sayıda resim barındıran bu kitapta şenliklerin tüm ayrıntıları film şeridi gibi ilerleyen tasvirlerle anlatılır.

Habeşi Mehmed Ağa bu eserin yazımı için Rumeli, Hersek'teki Foça kasabasından İntizâmî adında, sarayda çok da bilinmeyen bir yazarı görevlendirir. Kitabın sonunda yer alan tasvirde (y. 431b-432a) İntizâmî'nin Habeşi Mehmed Ağa ve kitabın yazılmasına katkısı olan Zeyrek Ağa'yla görüşme anı betimlenir.¹⁰²

İntizâmî'nin Habeşi Mehmed Ağa'nın himayesinde çalışan bir sanatçı olduğunu söyleyen ve ağanın sarayda resmi şehnameci olan Seyyid

Lokman yerine az tanınan bir yazarı seçmesi üzerinde duran Fetvacı'ya göre, bu seçim Mehmed Ağa'nın III. Murad için yaratmaya çalıştığı imgeyle bağlantılı olmalıydı. Lokman, Sokollu Mehmed Paşa'nın hizmetinde çalışan bir sanatçı olarak ünlenmişti. Mehmed Ağa, Lokman yerine İntizâmî'yi seçerek bir anlamda farklılığını ortaya koyuyordu.¹⁰³

Bu kitabın tartışması bakımından önemli olan, hikâyemizin başkahrmanı el-Hac Mustafa Ağa'nın da II. Osman için hazırlattığı Türkçe şehname projesi için saraydaki şehnameci ya da bildik isimler yerine, çok fazla meşhur olmayan hatta temsil ettiği edebi gelenekle, yani meddahlıkla 'resmi' görevler için 'pek uygun olmayan' Medhî'yi seçmesiydi. Mustafa Ağa'yla Mehmed Ağa arasındaki bir diğer ortaklık da her ikisinin de sultan için hazırlattıkları resimli kitaptan bir nüsha da kendileri için yaptırmalarıydı.

III. Murad devrinin resmi şehnamecisi Seyyid Lokman tarafından Türkçe olarak yazılan ve Osmanlı sülalesini Adem'den başlayan İslam tarihi içine yerleştiren *Zübdetü't-tevârih*'in üç resimli nüshası hazırlanır.¹⁰⁴ Bu üç nüshadan biri dönemin sultanı III. Murad'a sunulmak üzere resimlenir (Tİ-EM No. 1973).¹⁰⁵ Diğer iki nüshadan biri 1586'da dönemin veziriazamı Siyavuş Paşa (TSMK, H. 1321), bir diğeri de Darüssaade Ağası Habeşî Mehmed Ağa için hazırlanır (DCBL, 414).¹⁰⁶ Adem'den 1583 yılı olaylarına kadar gelen bu tarih kitabında peygamberlerin, halifelerin ve imamların hayatlarına ilişkin çeşitli resimler ve son olarak da III. Murad'a kadarki Osmanlı sultanlarının portreleri yer alır. Bu resimli dünya tarihi için Kanuni devrinden beri süregelen 'büyük tarih' projesinin dönemin şartlarına uyarlanmasıdır denebilir. Nitekim Gülru Necipoğlu, *Zübdetü't-tevârih*'in Osmanlı hanedanını geniş bir İslam hâkimiyeti bağlamında sunarak bu tarih içindeki konumunu ve hükümdarlığın haklı sahibi olduğunu vurguladığını belirtir. Necipoğlu, bu resimli üç nüshanın hamilerini dikkate alarak kitapların devletin ileri gelenlerine ve önemli saray mensuplarına Osmanlı hanedanının tarihini ve İslam tarihi içindeki yerini öğretmek amacıyla kullanıldığını ileri sürer.¹⁰⁷ İleride değinilecek olan darüssaade ağaları Abbas (ö. 1671) ve Beşir Ağa'nın (ö. 1746) kütüphanelerinin devrin medrese müfredatıyla belirlenmesi, bu grubun Osmanlı sarayının eğitim politikasının bir temsilcisi olma misyonunun bu dönemden itibaren oluşmaya başladığını düşündürür.

Sultan için hazırlanan bir tarih kitabının aynı zamanda vezir ve darüssaade ağası için de birer nüshasının hazırlanması, devrin siyasi tablosuna yakışan bir tutumdur. Resimli *Zübdetü't-tevârih*'lerden özellikle darüssaade ağası için hazırlanan nüsha, Osmanlı sarayında kitap hamiliğinin değişen yüzünü göstermesi bakımından önemlidir. Sultan için hazırlanan bir eserden kendisine de bir kopya yaptıracak kadar kendini güçlü hisseden Mehmed Ağa'nın bu tutumu, dönemin siyasetindeki baskın kimliğiyle de örtüşür.

Mehmed Ağa'nın sultan ve veziri için hazırlanan bir resimli elyazmasına sahip olması başlı başına önemli bir nokta iken, III. Murad'a sunulan resimli nüshada sultanla birlikte tasvir edilmesi çok daha dikkat çekicidir. Nakkaş Osman tarafından yapıldığı anlaşılan resimlerde son portre doğal olarak kitabın sunulduğu III. Murad'a aittir (y. 88b, Resim 2, s. 176). Nakkaş Osman'ın *Şemailnâme*'de oluşturduğu kalıplara göre yapılan bu portrelerden III. Murad'ın tasviri farklı ikonografisiyle diğerlerinden ayrılır. Bütün padişahlar tek başlarına resimlenirken, III. Murad'ın sağ tarafında Hasodalı silahdar ve çuhadar ağalar, sol tarafında ise darüssaade ağası yer alır. Bu döneme kadar sultanların hemen yanı başında resmedilen kişiler genellikle vezirleridir. Siyasi sahnede güç dengelerinin değişimi hemen görsel alanda da kendini gösterir ve vezirlerin yerini darüssaade ağası alır.

Mehmed Ağa'nın ya da kara ağaların görsel kültürdeki etkileri sadece kendi himayelerinde hazırlanan kitaplarda görülmez. Hadımağaların saray çevresindeki etkin konumları, sultanın yaşamının dolayısıyla da sarayın konu edildiği eserlerde portreler olarak karşımıza çıkmalarını sağlar. Örneğin, III. Murad'ın saltanat yıllarının anlatıldığı *Şehinşehnâme*'nin ikinci cildinde (TSMK, B. 200) yer alan resimlerin konularına bakıldığında, kara ağaların saray siyasetindeki güçlü varlıklarının resim programına yansdığı açıkça görülür. 1580-84 yılları arasındaki olayların anlatıldığı Seyyid Lokman tarafından Farsça olarak kaleme alınan *Şehinşehnâme*'nin ikinci cildinin yazımı Kasım 1592'de tamamlanır. Ancak eserin resimlenmesi III. Murad devrinde bitirilemez ve kitap III. Mehmed'e sunulur.¹⁰⁸ İçinde 95 tasvirin bulunduğu elyazmasının resimlerinde kendileri doğrudan resmin

konusu olmasalar da kara ağaların resim programına dahil edilmesi, hadımağaların saray çevresinde gelişen olayların önemli aktörleri arasında olduklarını gösterir.

Örneğin, Vezir Mehmed Paşa'nın Şehzade Mehmed'e sünnet hediyelediğini sunduğu tasvirde (y. 82b-83a, Resim 3, s. 178-179) genç şehzade tahtında oturur.¹⁰⁹ Vezir Mehmed Paşa ise şehzadenin huzurunda, ayakta beklerken görülür. Ancak bu resmin en dikkat çekici figürleri şehzadenin etrafını kuşatan kara ağalardır. Sahnenin çeşitli yerlerine dağılmış olan yedi kara ağa, genç şehzadenin adeta ailesi gibi etrafını sarar. Bu resim, hadımağaların geleceğin sultanının hayatında ve onun eğitiminde doğrudan etkili olduklarını gözler önüne serer.

Habeşî Mehmed Ağa'nın Osmanlı sarayının kültür politikasına ve sanat üretimine yön veren hamiliği, III. Mehmed devrinde bir başka hadımağa tarafından sürdürülür. Dördüncü bölümde ayrıntılı olarak üzerinde durulacak olan Babüssaade Ağası Gazanfer Ağa, III. Mehmed devrinde yazılan ve resimlenen kitapların seçiminde, yazar ve nakkaşların sarayla ilişkilerinde tıpkı Sokollu Mehmed ve Habeşî Mehmed Ağa gibi kilit konumda olur. Gazanfer Ağa aracılığıyla Sultan III. Mehmed için resimlenen kitaplar, saraylı ağaların sultanın imgesine uygun eserleri yaptırmadaki maharetini bir kez daha gösterecektir.¹¹⁰ Aynı gelenek II. Osman devrinde Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa ile devam edecek ve Habeşî Mehmed Ağa'nın kültür politikaları ardıllarına model olacaktır. Habeşî Mehmed Ağa'dan başlayan bu dinamik sürecin en görünür olduğu konu Sünbül lakaplı Molla Ali'nin kariyer öyküsüdür. Molla Ali adeta Mehmed Ağa'nın emaneti olarak ardıllarınca korunur. Ali Efendi'nin kariyer hikâyesi, himaye zinciri Mehmed Ağa'yla başlayan ve diğer darüssaade ağalarınca devam ettirilen 'geleneğin' somutlaştığı bir örnek olur. Molla Ali'nin Osmanlı saray çevresindeki şahsına münhasır tarafı ise Afrika kökenli bir siyahi olarak Osmanlı ulema sınıfı içindeki alışılmamış yükselişiydi.¹¹¹

Molla Ali Efendi'yle ilgili bilgilerimiz başta Ekim 1612 tarihinde, Süleymaniye Medresesi müderrisi iken yazdığı kitabı *Râfi'ü'l-gubûş fî Fezâ'ili'l-hubûş'a* dayanır.¹¹² Ali Efendi kitabının başında Habeşistan'da doğduğunu, çocukluk zamanında İstanbul'a gelerek III. Murad'ın darüssaade

ağası Habeşî Mehmed'in hizmetine girdiğini söyler.¹¹³ Nev'izâde Atâî de (ö. 1635) Ali Efendi'nin önce dergâh-ı âlî çavuşlarından Aydınzâde'nin hizmetine verildiğini, daha sonra da Habeşî Mehmed Ağa'nın himayesine girdiğini aktarır.¹¹⁴ Mehmed bin Mehmed'in Ali Efendi'nin Osmanlı sarayına satın alma yoluyla geldiğini belirtmesi, pek çok Habeşî gibi Ali Efendi'nin de Mısır'daki esir pazarından satın alındığını düşündürür.

Ali Efendi'nin hikâyesi saraydaki diğer soydaşlarına benzemez. Ali Efendi'nin diğer siyahilerden farklı olarak ulema içindeki yükselişinin nedeni tam olarak bilinmemekle birlikte, Mehmed bin Mehmed, Ali'nin ilim tahsiline liyakati olduğunu, bu nedenle de darüssaade ağaları arasında bizim tayfamızdan kimse ulema zümresine dahil olmadı diyerek Ali'nin ilim gayretini desteklediklerini söyler. 16. yüzyıl sonu Osmanlı sarayının en güçlü simalarından olan Mehmed Ağa'nın desteğini arkasına alan Ali, ilkönce mantık ve Arapça tahsili alır. Bu temel eğitimden sonra devrin ünlü âlimlerinden, Valide Sultan Medresesi müderrisi Sun'ullah Efendi'nin, 1587 yılında ise bir diğer âlim Hoca Sâdeddin Efendi'nin öğrencisi olur.¹¹⁵

Bu iki önemli âlimden mülazım olan Ali Efendi, eğitiminin ardından İstanbul'un üst düzey medreselerindeki yolculuğuna başlar.¹¹⁶ Osmanlı ulemasında ten rengine rağmen en tepedeki Süleymaniye Medresesi'ne kadar yükselen Ali Efendi'nin yükselişi burada bitmez. Ekim-Kasım 1612'de Ganizâde Nadirî'nin yerine Galata kadısı, Nisan-Mayıs 1615'te de Bursa kadısı olur. Müderrislikten bürokrasiye geçişinde, tam da bu sırada tamamladığı kitabının payı olduğunu düşünmek mümkündür. Kara ağaların kökenine ilişkin yazılan bu eser, dönemin darüssaade ağası Mustafa Ağa'nın takdirini kazanmış olmalıdır. Bursa kadılığında bir yıl kalan Molla Ali'ye, Ağustos-Eylül 1618'de tekrar Galata kadılığı verilir. Kasım-Aralık 1618'te ise Molla Ali Edirne kadısıdır.¹¹⁷ Edirne kadılığı sırasında evi yağmalanan Molla Ali'nin derhal İstanbul'a gelerek devrin darüssaade ağası el-Hac Mustafa'dan yardım istemesi ve Mustafa Ağa'nın, padişahımız ve biz sağ oldukça malını, mülkünü ve mevkiini yeniden kazanırsın diyerek Ali Efendi'yi teselli etmesi, bu dayanışmanın en somut örneklerinden biridir.¹¹⁸

Molla Ali'nin, Sultan II. Osman'ın ve de tabii ki Süleyman Ağa'nın öldürülmesinin ardından içinde bulunduğu durumun Atâî'nin satırlarına

yansıması, Molla Ali'nin korumasız kalmasını çok güzel ifade eder. Atâî, II. Osman'ın öldürülmesini aniden başa gelen bir bela olarak görür ve Molla Ali'nin bu olaydan sonra rüzgârın salladığı bir sümbül gibi perişan olduğunu söyler.¹¹⁹

Bu hikâye Mehmed Ağa'dan Süleyman Ağa'ya kadar saraydaki ortak bir 'dostun' korunmasını ve bir ağadan diğerine emanet edilmesini gösterir. Molla Ali'nin hayat hikâyesi ağalar arasındaki dayanışmayı ve her alanda belirli bir kültür ve koruma politikasının takip edildiğini düşündürür. Tekrar, bu kitabın tartışmasının ana malzemesi olan resimli kitap üretimine dönersek, bu 'devam' her dönemde devrin kendi tarihi bağlamında yeniden üretilir. Bu üretimde her ne kadar saraylılar 'yürütücü' rolü üstlense de esas olan her zaman sultanın beğenisidir. Bu beğeni ilerleyen bölümlerde görüleceği gibi kimi zaman yaşanan siyasi sorunlarla, içinde bulunulan siyasi konjonktürle, kimi zaman da sadece sultanın kişisel ilgi, merak ve zevkleriyle şekillenir. Böylece 'devam eden gelenek' her seferinde yeniden üretilir ve kendi devrinin özgünlüğünü yaratır. Bu yeniden üretim I. Ahmed ve II. Osman devri kültür politikalarının mimarı ve bu kitabın da ana kahramanlarından biri olan el-Hac Mustafa Ağa'nın sultanları için her dönemde farklı türde eserler yaptırmasına neden olur. I. Ahmed için devrin vezirlerinden, aynı zamanda da mahir bir vassale sanatçısı olan Kalender Paşa'yla işbirliği içinde hazırlanan albümlerin yerini, II. Osman devrinde Meddah Medhî'yle ortaklaşa planladıkları şehname projesi alır. Kuşkusuz aynı zamanda diğer saraylılar da boş durmaz. Saraydaki konumlarına uygun resimli kitaplarla iktidar arenasındaki bu oyuna katılırlar.

NOTLAR

- 1 Bu olay iki önemli çalışmanın konusu olur: Gabriel Piterberg, *An Ottoman Tragedy: History and Historiography at Play*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003). Baki Tezcan, "Searching for Osman: A Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan Osman II (1618-1622)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Princeton: Princeton University, 2001), (Bundan sonra TEZCAN).
- 2 *Albüm*, PBNF, Turc 140, y. 20b, (Bundan sonra ALBÜM). Tarihsiz olan albümün girişinde yer alan ve devrin meşhur şairi Nef'i'nin Sultan IV. Murad için yazdığı kasideden alınan beyitler (y. 1b-4a) ve tasvirlerin üslubu eserin Sultan IV. Murad devrinde hazırlandığını düşündürür. Katalog bilgisi

- için, E. Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs*, I, (Paris: Bibliothèque Nationale, 1932-33), s. 57-58; *Vers l'Orient* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1983), s. 66.
- 3 ALBÜM, y. 21a-28b.
- 4 Ziya Yılmaz (Haz.) *Topçular Kâtibi 'Âbdu'l-kâdir (Kadri) Efendi Tarihi (Metin ve Tahlil)*, I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003), s.763, (Bundan sonra TOPÇULAR).
- 5 Gabriel Piterberg, "Speech Acts and Written Texts: A Reading of Seventeenth Century Ottoman Historiographic Episode," *Poetics Today*, 14/2, (Summer 1993), s. 387-418; a.g.y. *An Ottoman*, s. 71-132; Baki Tezcan, "The 1622 Military Rebellion in İstanbul: A Historiographical Journey," *The International Journal of Turkish Studies*, 8, (2002), s. 2-34.
- 6 TEZCAN, s. 25-33. Baki Tezcan'ın dikkat çektiği ve II. Osman dönemi tarih yazımı içinde değerlendirildiği bu kaynak için bkz. Aryeh Shmuelevitz, "MS Pococke No. 31 As a Source for the Events in İstanbul in the Years 1622-1624," *International Journal of Turkish Studies*, 3/2 (1985-6), s. 107-109.
- 7 Tûğî'nin metninin farklı zamanlarda istinsah edilmiş çok sayıda nüshası günümüze ulaşmıştır. Ancak bu metinler birbirinin birebir kopyası değildir. Farklı kopyaları ayrıntılı bir şekilde inceleyen Baki Tezcan, metinler arasındaki ayrılıkları ve bu farkların nedenlerini ortaya koyar. Tezcan'ın bulgularına göre, Sultan Osman'ın öldürülmesinin kul tayfası üzerinde yarattığı suçluluk hissi ve özellikle de Anadolu'da yenilerle karşı başlayan muhalif hareket, ki bunların en önemlisi Abaza Mehmed Paşa'nın (ö. 1634) Erzurum'da çıkardığı isyandır, bu olayın anlatımını etkilemiş ve zaman içinde Tûğî'nin metnine yapılan kimi ilave ve değişiklikler kul sınıfı aklanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle de tek ve 'doğru' bir Tûğî tarihinden bahsetmek mümkün değildir. Bkz. Baki Tezcan, "Tarih ile Tarih Yazımı İlişkisi Ekseninden 'Tûğî Tarihi' Metinleri Üzerinde Bir Deneme," *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi*, 7-9 Nisan 1999, (Konya, 2000), s. 663-675. Ancak bu çalışma bakımından metinler arasındaki farklar o denli önem taşımaz. Bu çalışmanın tartışması bakımından önemli olan, eserde sunulan 17. yüzyıl saraylılarının sunum biçimleridir. Bu nedenle de bu bölümde elde olan metinler kullanıldı: *Târih-i Tûğî*, VÖNB, Ms Flügel, 1044 (Bundan sonra TÛĞÎ VİYANA). Metnin özel bir kütüphanede bulunan nüshası günümüz Türkçesiyle yayınlandı: Mithat Sertoğlu, "Tuğî Tarihi," *Belleten*, XI/41-44, (1947), s. 489-514; Leiden'de bulunan bir diğer nüsha ise Fahir İz tarafından faksimile olarak neşredildi: Fahir İz, "Eski Düz Yazının Gelişimi, XVII. Yüzyılda Halk Dili ile Yazılmış bir Tarih Kitabı: Hüseyin Tûğî, Vak'a-i Sultan Osman Han," *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten*, (1967), s.119-64.
- 8 Baki Tezcan, Tûğî metninin nüshaları arasındaki farkı ve bu değiştirmelerin nedenlerini derinlemesine irdelediği ilk makalesinde metnin dil ve üslup özelliklerinden yola çıkarak okunmaktan çok söylenmek üzere yazılmış bir metin olabileceğini düşünür. Bkz. Tezcan, "Tarih," s. 670. Bu konudaki son çalışmasında ise bu tezini daha ileri götürerek, Tûğî'nin bir meddah olduğunu, metinde zaman içinde meydana gelen değişimlerin eserin meddahların dilinde, sözlü gelenek içinde yaşamasından kaynaklandığını tartışır. Tezcan makalesinde, Tûğî mahlasının "tuğ" kelimesiyle ilişkili olabileceğini, bunun da meddahların elinde taşıdıkları ve gösteri sırasında kullandıkları sopaya işaret ettiğini söyler. Bkz. Baki Tezcan, "The History of a "primary source": The Making of Tûghî's Chronicle on the Regicide of Osman II," *Bulletin of SOAS*, 72, 1 (2009), s. 41-62. Kâtip Çelebi'nin Tûğî'den "Tuğcu" olarak bahsetmesi Tezcan'ın tahminini destekler. Kâtip Çelebi, *Keşfü'l-zunûn, An Esâmi'l- Kütübe Ve'l-Fünûn*, 5 cilt, çev. Rüşti Balcı, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt

- Yayınları, 2007), s. 268. Gabriel Piterberg de II. Osman'ın öldürülmesi olayının tarihyazımı içindeki yolculuğunu irdelediği eserinde, metindeki ifadelerden yola çıkarak Tüğü'nin metninin sözlü gelenek içinde kullanıldığını belirtir. Bkz. Piterberg, *An Ottoman*, s. 74-88.
- 9 Eserin nüshaları: TSMK, R. 1305, SK, Halet Efendi 611, (Bundan sonra BOSTANZÂDE). Metin günümüz Türkçesiyle yayınlandı; Orhan Şaik Gökyay, "II. Sultan Osman'ın Şehadeti," *Atsız Armağanı*, İstanbul, 1976, s. 187-256; Betül Yazıcı, "Bostanzâde Yahya Efendi ve Vak'a-i Sultan Osman Han adlı Eseri," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1958/59.
- 10 BOSTANZÂDE, y. 4a-5a; Gökyay, "II. Sultan," s. 193-194.
- 11 Tezcan, "The 1622," s. 29-30. Bostanzâde Yahya Efendi'yle ilgili kısa bilgi için; Mustafa Çağrı, "Bostanzâde Yahyâ Efendi," *TDVİA*, 6, (1992), s. 311-313.
- 12 TÛĞÎ VİYANA, y. 4a-4b.
- 13 TÛĞÎ VİYANA, y. 3b-4a.
- 14 BOSTANZÂDE, y. 5b-6a; Gökyay, "II. Sultan," s. 195-196.
- 15 Baki Tezcan, Molla Ali'nin Osmanlı ilmiye sınıfı içindeki yükselişini anlattığı makalesinde "Sünbül" takma adının verilmesini devrin alimlerinin Ali Efendi'ye karşı küçümseyici ve alaycı bakış açısının bir sonucu olduğunu vurgular. Baki Tezcan, "Dispelling the Darkness: The Politics of 'Race' in the Early Seventeenth Century Ottoman Empire in the Light of the Life and Work of Mullah Ali," *Identity and Identity Formation in the Ottoman World: A Volume of Essays in Honor of Norman Itzkowitz*, ed. Baki Tezcan ve Karl Barbir, (Madison: University of Wisconsin Madison Center of Turkish Studies, 2007), s. 73-95.
- 16 Derviş Abdullah, *Risâle-i Teberdâriye fî Ahvâl-i Ağa-yı Dârüssaâde*, KK, II/233, (Bundan sonra RİSALE). Eserin yazarı ve içeriği Cengiz Orhonlu tarafından ayrıntılı olarak tanıtılır: Cengiz Orhonlu, "Derviş Abdullah'ın Darüssaade Ağaları Hakkında Bir Eseri: Risale-i Teberdâriye fî Ahvâl-i Aga-yı Dâru's-sa'ade," *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976), s. 225-249.
- 17 ALBÜM, y. 21a-28a.
- 18 Orhan Köprülü, "Hasan Paşa," *İA*, V, (Eskişehir: MEB, 1997), s. 330-334.
- 19 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1976), s. 131-132.
- 20 Bu elyazması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tülün Değirmenci, "An Illustrated *Mecmua*: The Commoners' Voice and the Iconography of the Court in Seventeenth-Century Ottoman Painting," *Ars Orientalis*, 41 (2012), (Baskıda).
- 21 Eunjeong Yi, 17. yüzyıl esnaf teşkilatları üzerine yazdığı eserinin girişinde bu tartışmaların özeti verir. Bkz. Eunjeong Yi, *Guild Dynamics in Seventeenth-Century İstanbul: Fluidity and Leverage*, (Leiden, Boston: Brill, 2004), s. 29. Bu konuda ayrıca bkz. D. Howard, "The Ottoman Historiography and the Literature of 'Decline' of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Journal of Asiatic Society*, 22, (1988), s. 52-77.
- 22 Linda Darling, *Revenue-Rising and Legitimacy*, (Leiden: E.J. Brill, 1996).
- 23 İklim değişimlerinin 17. yüzyılda Anadolu'da yaşanan düzensizliklere etkisi için bkz. William J. Griswold, "Climatic Change: A Possible Factor in the Social Unrest of Seventeenth Century Anatolia," *Humanist and Scholar: Essays in Honour of Andreas Tietze*, ed. H. Lowry-D. Quataert, (İstanbul, Washington: The Isis Press ve The Institute of Turkish Studies, 1993), s. 37-44.

- 24 Jack A. Goldstone, "East and West in the Seventeenth Century: Political Crises in Stuart England, Ottoman Turkey, and Ming China," *Comparative Studies in Society and History*, 30, (1988), s. 103-141.
- 25 Yi, Guild, s. 27. Ayrıca, 16-17. yüzyıllarda Osmanlı ülkesinde yaşanan demografik gelişmeler üzerine yapılan çağdaş çalışmaların yeniden değerlendirilmesi için bkz. Oktay Özel, "Population Changes in Ottoman Anatolia During the 16th and 17th Centuries: The "Demographic Crisis" Reconsidered," *International Journal of Middle East Studies*, 36, (2004), s. 183-205.
- 26 Rhoads Murphey, "Communal Living in Ottoman İstanbul: Searching for the Foundations of an Urban Tradition," *Studies in Ottoman Society and Culture, 16th-18th Centuries*, ed. R. Murphey, (Aldershot: Variorum, 2007), s. 117.
- 27 Suraiya Faroqhi, *Osmanlıda Kentler ve Kentliler: Kent Mekanında Ticaret, Zanaat ve Gıda Üretimi, 1550-1650*, çev. Neyyir Kalaycıoğlu, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993), s. 373.
- 28 Ömer Lütfi Barkan, "The Price Revolution of the Sixteenth Century: A Turning Point in the Economic History of the Near East," *International Journal of Middle East Studies*, VI, (1975), s. 3-28.
- 29 Bkz. William J. Griswold, *Anadolu'da Büyük İsyan, 1591-1611*, çev. Ülkün Tansel, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002). Griswold Celali isyanlarını tetikleyen en önemli etkenlerden biri olarak 1596 yılındaki Haçova Savaşından kaçan askerlerin Anadolu'daki yerel güçler etrafında toplanmasını gösterir. Bu savaşta Cigalazâde Sinan Paşa'nın zaferin hemen ardından yoklamada olmayan askerlerin "firari" olarak kabul edileceğini ve mal ve mülklerine el konarak idam edileceklerini söylemesi, bu askerlerin Celaliler etrafında toplanmasına yol açar. Firarilerin çoğunun savaşta deneyimli tımarlı sipahiler olması Celali güçlerine lojistik ve savaş taktiği konularında katkı sağlamış olmalıdır. Griswold, *Anadolu'da*, s. 14-17.
- 30 Halil İnalçık, "Military and Fiscal Transformation in the Ottoman Empire 1600-1700," *Archivum Ottomanicum*, 6, (1980), s. 283-338.
- 31 Mustafa Akdağ, *Celâli İsyanları (1550-1603)*, (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1963), s. 44-45.
- 32 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başındaki nasihatnameler ve bu eserlerin devrin siyasi ve sosyal tarihi içinde değerlendirmesi için bkz. Mehmet Öz, *Osmanlı'da "Çözülme" ve "Gelenekçi" Yorumları*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 1997).
- 33 İnalçık, "Military," s. 286-287.
- 34 TEZCAN, s. 215-218.
- 35 Baki Tezcan Osmanlı kroniklerine dayanarak Karayazıcı Halim'in bağımsız bir yönetici gibi davrandığını saptar (TEZCAN, s. 124). Bu görüşünü Selânikî'nin ifadeleriyle destekler. Bkz. Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî (971-1003/1563-1595)*, I-II, haz. Mehmet İpsirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999), s. 834, (Bundan sonra, SELÂNİKÎ). Celali isyanı üzerine yazdığı kitapta Karayazıcı Halim'e geniş yer veren Griswold ise Karayazıcı'nın kendini bağımsız bir hükümdar gibi gördüğünü düşündüren sonradan yazılmış Osmanlı kaynaklarının olmasına rağmen, ölümünden sonra hanedanlığını devralacak kökleşmiş bir ailesinin olmadığını söyler. Griswold, *Anadolu'da*, s. 26-27.
- 36 M. Çağatay Uluçay, *XVII. Asırda Saruhan'da Eşkiyalık ve Halk Hareketleri*, (İstanbul: CHP Manisa Halkevi Yayınları, 1944), s. 37-49.
- 37 Nejdî Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları, 36 Osmanlı Padişahı*, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2000), s. 272. Naimâ Mustafa Efendi, *Târîh-i Na'imâ, (Ravzatü'l Hüseyin Fi Hulâsati Ahbârî'l-Hâfıkayn)*,

- II, haz. Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007), s. 734-35, (Bundan sonra NAİMÂ).
- 38 17. yüzyılda Avrupa'da yaşanan siyasi krizler için bkz. Geoffrey Parker, *Europe in Crisis, 1594-1648*, (Oxford: Blackwell Publishers, 2001), s. 29-48.
- 39 TEZCAN, s. 221-228.
- 40 Burada reformist kelimesiyle kastedilen, Baki Tezcan'ın tezinin girişinde ayrıntılı olarak tartıştığı 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında modern tarih yazımında II. Osman'ın 17. yüzyılda gerici çevrelere karşı reform hareketlerini başlatan bir sultan olarak sunumundaki kullanımından farklıdır. Tezcan, aslında II. Osman'ın izlediği mutlakiyetçi politikalarla söylenenin aksine, yenilikçi değil gelenekçi olma yönünde bir siyaset izlediğini önemle vurgular. Bkz. TEZCAN, s. 13-23. Benim burada söylemek istediğim ise Osman'ın her ne şekilde olursa olsun var olan düzende yapmaya çalıştığı değişiklikten dolayı 'reformist' olarak kabul edilebileceğidir.
- 41 TEZCAN, s. 194-196.
- 42 Hasan Bey-zâde Ahmed Paşa, *Hasan Bey-zâde Târîhi*, II-III, haz. Şevki Nezihi Aykut, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004), s. 915-916 (Bundan sonra BEYZÂDE).
- 43 Peçevî İbrahim Efendi, *Peçevî Tarihi*, II, haz. Bekir Sıtkı Baykal, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982), s. 337, (Bundan sonra, PEÇEVÎ).
- 44 NAİMÂ, s. 440-441.
- 45 LBL, Or. 31, C. Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*, (London: British Museum, 1888), s. 30-33.
- 46 Mehmed bin Mehmed er-Rûmî, *Târîh*, SK, Lala İsmail Efendi 300, y. 8b, (Bundan sonra TARİH); Abdurrahman Sağırlı (Haz.), "Mehmed b. Mehmed er-Rûmî (Edirneli)'nin Nuhbetü't-Tevârih ve'l-Ahbâr'ı ve Târîh-i Âl-i Osman'ı (Metinleri-Tahlilleri)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2000), s. 13, (Bundan sonra SAĞIRLI).
- 47 Knolles'un eseri ilk olarak 1603 yılında basılır, 1610 yılının mart ayında, yazarın ölümünden üç ay önce genişletilir, ikinci baskısı yapılan eser 1621 yılında Edward Grimston (ö. 1640) tarafından 1609-20 yılları arasındaki olayları da kapsayacak bir şekilde yazılır. Sir Thomas Roe 1621-28 yılları arasında gelişen olayları ekleyerek eserin dördüncü baskısını, Thomas Nabbes (1605-41) ise 1637 yılına kadar gelişen olayları ekleyerek beşinci baskısını yaparlar. Eseri genişleten son yazar olan Paul Rycaut ise 1678-99 arasında meydana gelen olayları ekler. Bkz. Christine Woodhead, "The History of an Historie: Richard Konolles' General Historie of Turkes, 1603-1700," *Journal of Turkish Studies*, (Barbara Flemming Armağanı II), haz. Jan Schmidt, 26/1, (2002), s. 349-357. Richard Knolles, *The Turkish History from the Original of that Nation to the Growth of the Ottoman Empire with the Lives and Conquests of their Princes and Emperours*, (Londra, 1687-1700).
- 48 Knolles, *The Turkish*, s. 845.
- 49 PEÇEVÎ, s. 337.
- 50 Tezcan, Beyzâde'nin II. Osman'ın öldürülmesi olayını naklederken, Osman'ın yakınındaki kişilere olan düşmanca tavrının kendi kişisel çıkarlarıyla ilgili olduğunu düşünür. Tezcan, "The 1622," s. 32. BEYZÂDE, s. 917-919.
- 51 PEÇEVÎ, s. 338-339.
- 52 BEYZÂDE, s. 919.

- 53 NAİMA, s. 440.
- 54 TEZCAN, s. 172.
- 55 Mehmed bin Mehmed er-Rûmî, *Nuhbetü't-tevârih*, LBL, Or. 31, (Bundan sonra NUHBET). Mehmed bin Mehmed daha sonra eserini IV. Murad devrine kadar genişletmiştir (Rieu, *Catalogue*, s. 31).
- 56 NUHBET, y. 91a. Tezcan, s. 187.
- 57 Ganizâde Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1122, (Bundan sonra NÂDİRÎ) Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, I-II, (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961), s. 138.
- 58 TEZCAN, s. 187-188. Numan Külekçi, (Haz.) "Gani-zâde Nâdirî Hayâtı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Divânı ve Şeh-nâmesi'nin Tenkildi Metni," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1985), s. 326, (Bundan sonra KÜLEKÇİ).
- 59 TEZCAN, s. 187.
- 60 Robert Withers tarafından İngilizceye tercüme edilen mektubun metni için bkz. Samuel Purchas, *Purchas His Pilgrimes*, II, (Londra, 1625), s. 1612 (3. Edisyon); Knolles, *The Turkish*, s. 949-951; Andrew Gent Moore, *A Compendious History of The Turks: Containing an Exact Account of the Originall of that People; The Rise of the Othoman Family; and the Valiant Undertakings of the Christians Against them: With their Various Events*, (Londra, 1660), s. 718-719.
- 61 Vassî, *Gazânâme-i Halîl Paşa*, SK, Esad Efendi 2139, y. 108a-108b, (Bundan sonra VASFİ).
- 62 Leslie Peirce, *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükûmranlık ve Kadınlar*, çev. Ayşe Berktaş, (Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002), s. 136-137.
- 63 TEZCAN, s. 88-134.
- 64 Bu ilişkilerin kapsamlı tartışması için bkz. TEZCAN, s. 84-134. Kısa bir özet için bkz. Yi, *Guild*, s. 30.
- 65 TEZCAN, s. 146-154.
- 66 İbrahim Metin Kunt, "Ethnic- Regional (Cins) Solidarity in the Seventeenth-Century Ottoman Establishment," *International Journal of Middle East Studies*, 5, (1974), s. 233-239.
- 67 TEZCAN, s. 98-110.
- 68 TEZCAN, s. 166-174.
- 69 Tarihin herhangi bir kesitine bakarken kesin sınıflamalar yapmak mümkün değildir. Bu nedenle de bu dönemde meydana gelen olayları anlamaya çalışırken bazı kesin yargılar yerine, olayların nedenlerine ve sonuçlarına çok yönlü bakmak gerekir. Bu bağlamda 17. yüzyılın başında sarayın vezirlerin gücünü sınırlamaya yönelik bir tutum izlemesine rağmen bu kurumun tamamen önemini kaybettiğini söylemek mümkün değildir. Nitekim yüzyılın ortalarında vezirlik kurumu yeniden güç kazanır. Vezirlerin makamlarının saray dışına taşınması ve "kapı" sistemiyle devlet için çalışan bütün bürokratların vezirlere intisap eden kişilerden oluşması bunu gösterir. Vezirlerin 17. yüzyılın ikinci yarısında yeniden güç kazanmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Rifa'at Ali Abou-El Haj, "The Ottoman Vezir and Paşa Households 1683-1703: A Preliminary Report," *Journal of the American Oriental Society*, 94/4, (1974), s. 438-447.
- 70 TEZCAN, s. 155-166, 173-174.
- 71 A.g.e. s. 156-157.
- 72 Ülkü Altındağ, "Dârüssaâde," *TDVİA*, 9, (1994), s. 1-3; Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, (Cambridge, Mass: Mit Press,

- 1991), s. 161. 16. yüzyıl sonunda darüssaade ağalığı kurumunun güçlenmesi hakkında güncel bir çalışma için bkz. Yıldız Karakoç, "Palace Politics and the Rise of the Chief Black Eunuch in the Ottoman Empire," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2005).
- 73 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988), s. 173.
- 74 Çağatay Uluçay, *Harem*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001), s. 119-120.
- 75 Suraiya Faroqhi, "Krizler ve Değişim 1590-1699," *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, II, ed. Halil İnalcık ve Donald Quataert, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 2004), s. 686.
- 76 İslam çevrelerinde hadım görevlilerin kullanılması ve bunun nedenleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. David Ayalon, *Eunuchs, Caliphs and Sultans: A Study in Power Relationships*, (Jerusalem: The Magnes Press, 1999). Ayrıca bu geleneğin farklı kültürlerdeki uygulamaları için bkz. Serena Nanda, *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*, (Belmont: Wadsworth Pub. Co., 1999); Mary Anderson, *Hidden Power: The Palace Eunuchs of Imperial China*, (Buffalo NY: Prometheus, 1990).
- 77 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Shaun Marmon, *Eunuchs and Sacred Boundaries in Islamic Society*, (New York ve Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 3-9.
- 78 Sedat Hakkı Eldem-Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Tarihsiz), s. 83; Necipoğlu, *Architecture*, s. 180-181.
- 79 TEZCAN, s. 157-158.
- 80 BEYZÂDE, s. 919.
- 81 Bu konuya dikkatimi çeken Baki Tezcan'a teşekkür ederim.
- 82 Ahmed Resmî Efendi, *Hâlifetü'l-ru'esa ve Hâmetü'l-küberâ*, SK, Halet Efendi 597, y. 74a; eserin transkripsiyonu: Ahmed Resmî Efendi, *Hamiletü'l-Küberâ*, haz. Ahmet Nezihi Turan, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000), s. 45, (Bundan sonra HAMİLE); Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, (Londra: Reaktion Books, 2005), s. 498.
- 83 HAMİLE, s. 45.
- 84 Ali bin Abdurraûf, *Râfi'ü'l-gubûş fi Fezâili'l-hubûş*, SK, Fatih 4360, y. 9b.
- 85 Baki Tezcan, Mehmed Ağa'nın kendini bu şekilde tanımlamasını Müslümanlığını meşrulaştırma çabası olarak yorumlar. Tarihçiye göre, Mehmed Ağa'nın babasının isminin Abdurrahman olması da onun sonradan Müslüman olan kimliğiyle ilgilidir. Bkz. Tezcan, "Dispelling," s. 77.
- 86 B. Tezcan, Mehmed Ağa ve ona eşlik eden diğer iki Habeşi için "ağa" kelimesinin kullanılmasının nedenini onların hadım olmalarına bağlar. Bkz. A.g.e. s. 77. Mehmed bin Mehmed, Osmanlı sarayında bir diğer hadım olan Hafız Ahmed Paşa'nın henüz bebekken hayalarının bir hayvan tarafından koparılmasıyla cinsel gücünden yoksun kalma hikâyesini anlatır. Ahmed Paşa'nın başına gelen bu hazin olay sonrası şehre gelen Osmanlı paşasına şehir halkından birinin Hafız Ahmed'i anlatırken, "şunda yakın yırde şol tarikle âgâ olmuş bir ra'yyet ogulcugu vardır" diyerek bahsetmesi, "ağa" kelimesinin 17. yüzyıl Osmanlılarınca hadım olmayla aynı anlamda kullanıldığını gösterir ve bu bilgi Tezcan'ın saptamasının haklılığını destekler. Bu kullanım, 17. yüzyıl başında hadımağaların elde ettikleri gücün bir yansıması olmalıdır. Hadımağalar sarayda öylesine güçlenmiştir ki, ağa denince akla hadımlar gelmiş, böylece bu iki kelime eşanlamlı olarak kullanılmamış olmalıdır. Bu hikâyenin detayları ve dip notu için bkz.4. bölüm, s. 166, 79. dipnot.
- 87 Ali bin Abdurraûf, *Râfi'ü'l-gubûş fi Fezâili'l-hubûş*, SK, Fatih 4360, y. 9b.

- 88 Selim'in Kütahya sarayından İstanbul'a dönüşünde yanında 4.956 kişi olduğu bilinir. Bkz. Zeynep Tanım Ertuğ, XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999), s. 56.
- 89 Hüdaî Şentürk (Haz.), *Kühû'l-ahbâr, Fâtih Sultân Mehmed Devri, 1451-1481, II*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003), s. 101.
- 90 Necipoğlu, *The Age*, s. 498-501.
- 91 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, *Hadikatü'l Cevâmi'* (İstanbul Câmileri ve Diğer Dini-Sivil Mi'mârî Yapılar, haz. Ahmed Nezih Galitekin, (İstanbul: İşaret Yayınları, 2001), s. 616; HAMİLE, s. 45.
- 92 Necipoğlu, *The Age*, s. 498-499.
- 93 A.g.e. s. 499.
- 94 A.g.e. s. 500-501.
- 95 TEZCAN, s. 158.
- 96 Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitapları," *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, (2002), s.42-46. a.g.y. "Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray," *Muğarnas, An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXI, (Leiden: Brill, 2004), s. 333-344.
- 97 Emine Fetvacı, "Viziers to Eunuchs: Transitions in Ottoman Manuscript Patronage, 1566-1617," *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard Üniversitesi, 2005), s. 202-255.
- 98 Fehmi Edhem, Ivan Stchoukine, *Les Manuscrits Orientaux Illustrés de la Bibliothèque de L'université de Stamboul*, (Paris: E. De Boccard, 1933), s. 3-7; Nurhan Atasoy, "III. Murad Şehnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa," *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, (1973), s. 359-387; Hüsameddin Aksu, "Sultan III. Murad Şehinşahnamesi," *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3-10, (1979-1980), s. 1-22.
- 99 Tanındı, "Topkapı," s. 43.
- 100 Fetvacı, "Viziers," s. 206-208.
- 101 Bu ayrıntıya dikkatimi çeken Zeren Tanındı'ya teşekkür ederim.
- 102 Nurhan Atasoy, *1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı*, (İstanbul: Koçbank, 1997), s. 13-15; Tanındı, "Topkapı," s. 44-45.
- 103 Fetvacı, "Viziers," s. 205-231.
- 104 *Zübdetü't-tevârih* nüshaları ilk olarak Günsel Renda tarafından 1969 yılında yazdığı doktora teziyle daha sonra da çeşitli makalelerle tanıtılmıştır. Bkz. Günsel Renda, "Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi," *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1969).
- 105 Günsel Renda, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri," *Sanat*, 6, (Haziran 1977), s. 58-67.
- 106 Günsel Renda, "Chester Beatty Kitaplığındaki Zübdetü't Tevarih ve Minyatürleri," *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, (İstanbul, 1991), s. 485-486.
- 107 Gülru Necipoğlu, "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portrelerine Karşılaştırmalı Bir Bakış," *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000), s. 41-42.
- 108 S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda ve Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006), s. 152-155 (Bundan sonra ORS).
- 109 ORS, s. 154, res. 121.
- 110 Bkz. 5. Bölüm, s. 144-148.

- 111 Ali bin Abduraûf'un Osmanlı ilmiye sınıfı içinde yükselişi Baki Tezcan tarafından yazılan mükemmel bir makalede ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır. Tezcan, "Dispelling," s. 73-95.
- 112 SK, Fatih, nr. 4360.
- 113 A.g.e. y. 9a.
- 114 Nev'izâde Atâî, *Hadâ'ikü'l-hakâ'ik fî tekmileti's-sakâ'ik, Şakaik-i Nu'maniye ve Zeyilleri*, II, neşre haz. Abdülkadir Özcan, (İstanbul, 1989), s. 684, (Bundan sonra ATÂİ)
- 115 Ali bin Abdurraûf, *Râfi*, SK, Fatih, nr. 4360, y. 10a-10b.
- 116 ATÂİ, s. 684.
- 117 A.g.e. s. 684.
- 118 SAĞIRLI, s. 93-94.
- 119 ATÂİ, s. 685-686.

OSMANLI SARAYINDA YENİ BİR KİTAP HAMİSİ: DARÜSSAADE AĞASI EL-HAC MUSTAFA

Meşhur kâtî' ustası* Rum Fahri Çelebi (ö. 1611?), Sultan Ahmed dönemi ortalarında, yani 1610-11 civarında, Şirazlı Sadi'nin (1213-92) *Gülistân*'ını talik hatla istinsah eder, her sayfasını baştan aşağı zamanın modasına uygun olarak renkli kâğıtlarla kâtî' tekniğinde süsleyerek Sultan Ahmed'e sunar. Sultan eseri dikkatlice inceler ve Fahri Çelebi'ye işi karşılığında çeşitli hediyeler verir. Anlaşılan o ki sultandan daha fazla iltifat ve taltif bekleyen Fahri aldığı hediyeleri yeterli bulmaz ve mahzun ve makedder bir halde Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa'ya şikâyet dilekçesi yazar. Bir başka ifade biçimiyle, Osmanlı sultanını darüssaade ağasına şikâyet eder. Bu işi üstüne alan Mustafa Ağa ise uygun bir zaman bulduğunda Fahri Çelebi'nin tekrar sultanın huzuruna çıkmasını sağlar. O esnada Hind'den hediye olarak gönderilen ve henüz hazineye konan sedef-kâri musanna bir sandık Fahri Çelebi'ye hediye edilerek sanatçının gönlü alınır. Ancak *Gülistân*'ın kötü kaderi burada bitmez. IV. Murad, eseri gördüğünde, ilkönce pek bir beğenir ancak, Fahri Çelebi tarafından yapıldığını öğrenince, her nedense, bir anda öfkeyle fırlatıp denize atarır.¹

Bu ilginç ve renkli hikâyeyi Bursalı meşhurlar hakkında vefayat-name yazan İsmail Belîğ (1668-1729), kâtî' ustası Rum Fahri Çelebi'nin biyografisinde nakleder. Bu olay, ne kadarı gerçek ne kadarı söylence olduğu bilinmemekle birlikte, öncelikle Mustafa Ağa'nın kitap sanatı ve sanatçılarıyla yakınlığına işaret eder. Nitekim eserinin kıymetinin anlaşılmadığını düşünen Fahri Çelebi bu konudaki bilgi ve beğenisine güvendiği Mustafa Ağa'ya müracaat eder. Bir başka deyişle, eserinin takdiri için Mustafa Ağa'yı hakemlik görevine layık görür. Bu hakemlik görevinin Mustafa Ağa için olağan bir iş olduğu anlaşılmaktadır. Hikâyeyle ortaya

* Kâğıt veya deriden şekiller keserek sanat eserleri yapan.

çıkan bir diğer önemli konu ise Mustafa Ağa'nın kudretidir. Fahri Çelebi'nin sultan hakkındaki şikâyetini ağaya iletmesi Mustafa'nın sultanı ikna edebileceğini ve de sultanın gücünü ve kudretini paylaşan 'ikizi' gibi davrandığını ya da resmi olmayan saray dilinde böyle görüldüğünü düşündürür. Bir diğer dikkat çekici husus da Fahri Çelebi'nin işi karşılığı aldığı hediye beğenmemesidir. Kuşkusuz bu durum pek çok kez yaşanmış olmalıdır. Daha önce de pek çok kez sanatçılar aldıkları ücreti/hediyeyi yetersiz bulmuştu. Ancak bunlardan kaç bu memnuniyetsizliklerini dile getirebildiler acaba? Bu sorunun cevabını bilmesek de, Fahri Çelebi'nin bu rahatsızlığını Mustafa Ağa'ya iletmesi, ağanın sultan için üretilen kitapların hazırlanma sürecinde oynadığı rolün istisnai bir durum olmadığını -ki bunu ileride değinilecek eserler açıkça gösterecek- tam aksine 'kurumsal' bir rol olduğunu düşündürür. Fahri Çelebi bu kurumsallığa dayanarak aldığı hediyeleri beğenmeme ve bunu şikâyet edebilme 'cüreti-ni' buldu olasılıkla.

Kitabın bu bölümünde Mustafa Ağa'nın sanatçıları himaye edebilmeyi sağlayan güce ulaşma hikâyesi, yani Osmanlı sarayındaki kariyer yolculuğu anlatılacak. Mustafa Ağa'nın saray siyasetindeki rolü, içinde bulunduğu güç grupları ve bu gruplarla ilişkileri resimli kitap hamiliğini doğrudan belirlediğinden, Mustafa Ağa'nın kariyeri ve ilişki ağlarının irdelenmesi bu çalışmanın elzem konularından biri haline gelir.

SARAYDA İLK YILLAR

Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın Osmanlı sarayında etkin olduğu dönem Sultan I. Ahmed'in saltanat yıllarına rastlar. I. Ahmed, 21 Aralık 1603'te tahta geçtiğinde, sarayda çeşitli düzenlemeler yapmaya koyulur: III. Mehmed devrinde, 1602 yılında Mısır'da oturmaya mecbur edilmiş olan, sadakatine güvendiği Mustafa Ağa'yı tekrar saraya çağırır. Mısır'da iken hac ziyaretini de yapan Mustafa Ağa saraya gelir gelmez darüssaade ağalığı görevine getirilmez, bir yıl sultanın musahipliğini yapar ve daha sonra, 5 Kasım 1605'te darüssaade ağalığı, o esnada bu görevi yapan Reyhan Ağa'dan alınarak Mustafa Ağa'ya verilir.² Böylece Mustafa Ağa'nın Osmanlı sarayındaki kudretli günleri başlar.

Mustafa Ağa neden Mısır'dan gelir gelmez darüssaade ağası olamadı? Ağanın daha sonra hızla yükselişinin ardındaki nedenler neydi? Aslında bu iki farklı sorunun olası cevapları birbiriyle oldukça ilintiliydi. Nitekim Mustafa Ağa'nın I. Ahmed devrinde hızlı yükselişi ve bu yükselişin çalışmanın ana konusu olan resimli kitap üretimindeki tezahürü kuşkusuz sadece ağanın kişisel meziyetleri ya da şansının bir sonucu değildi. Mustafa Ağa 1603 yılında saraya geldiğinde daha önce de değinildiği gibi Osmanlı sarayının siyasi konjonktürü, ağanın siyasi arenadaki yükselişini önlenemez kılacak bir yapıya sahipti. Bu yeni ortam 16. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen bir sürecin sonucuydu.

16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında, Osmanlı yazarlarının önemli tartışma konularından biri Kanuni devrinin ardından Osmanlı sultanlarının sefere çıkmayı, giderek saray sınırlarıyla çevrili bir alanda yaşamaya başlamalarıydı. III. Murad döneminde iyice belirginleşen bu yeni durum yazarlara göre devlette baş gösteren “sorunların” da esas nedeniydi. Sultanlar sadece sefere gitmemekle kalmıyor, Cuma namazı için bile dışarı çıkmıyorlardı. Leslie Peirce'a göre bu durum devletin sınırlarının genişlemesi ve sultanın başkentte kalarak bürokratlarıyla imparatorluğu yönetmek istemesi sonucunda ortaya çıkan belirli bir politikanın neticesiydi. Bu yeni politikayla Osmanlı sultanı sefere gitmek yerine başkentte kalmayı tercih ediyordu ve Peirce, sultanın yeni konumunu “yerleşik sultan” olarak adlandırıyordu. 16. yüzyıl sonlarında başlayan bu yeni durum 17. yüzyıl başında, I. Ahmed ve II. Osman devrinde artık iyice kabul görmüştü.³

Peirce'ın “yerleşik sultan” kavramı bu çalışmanın tartışması bakımından oldukça önemli. Zira sultanların sarayda kalmayı tercih etmeleri ya da bu eğilimin başlaması iktidarın tüm taraflarını ve mücadelelerini saraya çekiyordu. Saray terk edilmemesi gereken önemli bir iktidar kalesi olarak, taht mücadelesi de dahil tüm siyasi manevraların yegâne sahnesiydi ve III. Murad devrinden beri darüssaade ağaları bu sahnenin en önemli aktörleri arasındaydı. Sarayın tek güç merkezi haline gelmesi, saray sanat üretiminin başında gelen resimli kitap hamiliğinin de belirleyici bir unsuru olarak karışımıza çıkar. Sultanın sarayda kalmasıyla hanesini oluşturan, dolayısıyla da

resimli kitap sipariş eden/edebilen saraylıların, yani bu kitabın kahramanlarının kimliği değişir.

Bu hane değişikliğinin en önemli nedenlerinden biri, Osmanlı sultanlarının şehzade iken sancağa çıkmamaya başlamalarıydı. En son Manisa'da sancağa çıkan III. Murad'la devlet işleyişinin önemli aygıtlarından biri olan bu gelenek sona eriyordu. Sancağa çıkma, genç şehzade için sadece önemli bir eğitim süreci değildi. Burada kendi saraylarında yaşayan şehzadelerin etrafında her zaman önemli devlet adamları ve sanatçılar toplanıyor, böylece şehzade tahta çıkmadan önce kendi maiyetini, ya da yakın çevresini oluşturma şansına sahip oluyordu. Örneğin, Şehzade Selim, Kütahya'dan gelirken beraberinde yaklaşık iki yüz kişi getirmişti. Bu çevre, sadece sultanın yakınında olmak ve onu desteklemekle kalmıyor, şehzade henüz kendi sarayındayken bile gelecekteki rakiplerini elimine etmek için büyük çaba sarf ediyordu. III. Murad'ın Manisa'daki şehzadeliliği sırasında çevresindeki yakın bürokratların Murad tahta geçtikten sonra, hatta henüz Manisa'da iken bile sarayda önemli bir güç olan Sokollu Mehmed Paşa ve taraftarlarını bertaraf etmeye çalışmalarını Şefik Peksevgen doktora tezinde ayrıntılı bir şekilde anlatır.⁴

Şehzadelerin sancağa çıkamamaya başlamalarıyla birlikte sultanlar, bu önemli taraftar çevresi ya da 'haneden' yoksun olarak tahta çıkarlar.⁵ Bir diğer önemli değişim ise önceki dönemde savaş meydanlarındaki mücadelelerle sonuçlanan tahta çıkma mücadelesinin artık saraya taşınmasıdır. Daha- sı bundan böyle bu mücadelenin tarafları sadece şehzadeler değildir, saraydaki pek çok güç odağı bu mücadelede yer alarak olaya dahil olur. III. Murad devrinde özellikle gözdelelerin öneminin artması bu mücadelenin taraftarlarını çeşitlendirir.⁶ Harem sakinleri önceki bölümde de vurgulandığı gibi bu mücadelede saf tutan önemli aktörler haline gelir.

İşte böyle bir ortamda tahta çıkan sultanların ilki olan I. Ahmed'in kendi çevresini oluşturmak için zamana ihtiyacı vardı. Bu nedenle olsa gerek, Mustafa Ağa'yı Mısır'dan gelir gelmez darüssaade ağası yapmıyor/ yapamıyordu. Genç sultanın yeni güç ağlarını oluşturmadan önce kendi yerinden emin olması gerekiyordu belki de. I. Ahmed olasılıkla Mustafa Ağa'yı önceden tanıyordu. Nitekim yukarıda da belirtildiği gibi, Mustafa

Ağa 1602 yılında, yani Ahmed tahta çıkmadan bir yıl evvel Mısır'a gönderilmişti. Mustafa Ağa'nın III. Mehmed devrindeki konumuna çok fazla değinmeyen Osmanlı kaynakları, I. Ahmed devrinin en güçlü saraylısı olan ağanın saraya geliş biçimi hakkında da suskundur. Yine de saraydaki diğer kara hadımların hayat hikâyeleri ya da belgelerdeki kimi detaylar bu konuda kimi çıkarımlar yapabilmeyi sağlar.

Mustafa Ağa adına düzenlenen vakfiye, mülkname gibi belgelerde ağanın Abdülhâluk ya da Abdülmennân oğlu el-Hac Mustafa olarak anılması Mustafa Ağa'nın gayrimüslim bir aileden geldiğini düşündürür.⁷ Bu önermenin nedeni Baki Tezcan'ın bir başka Habeşi Ali bin Abdurrauf'la ilgili olarak yaptığı tartışmadır. Tezcan, Abdurrauf isminin sonradan Müslüman olanlara verilen onursal bir ad olduğunu öne sürer ve gerçekte bu isimde bir baba olmadığını düşünür.⁸ Mustafa Ağa'nın babasının kaynaklarda benzer fakat farklı adlarla –Abdülhâluk ya da Abdülmennân– anılması Tezcan'ın bu saptamasının Mustafa Ağa için de geçerli olabileceğini düşündürür.

Haremde görevli hadımların Osmanlı sarayına geliş biçimleri pek çok farklı yoldan gerçekleşir. Yavuz Sultan Selim'in Memluk topraklarını ele geçirmesiyle Afrika kökenli hadımların Osmanlı sarayındaki sayısı hızla artar. Kanuni devrinde, 1550'de Habeşistan ve Sudan bölgesinin alınmasıyla Habeşi hadımlar İstanbul ya da eyalet saraylarında çalışmaya başlar. Özellikle III. Murad devrinde saraydaki hadımların sayısı doruğa ulaşır. Bu dönemde Haremeyn vakıflarının kontrolünü ele geçirmeleri onlara büyük bir güç kazandırır. Hadım edildikten sonra Kahire pazarında satılan ve fiyatları oldukça yüksek olan Habeşiler, genellikle Mısır beylerbeyi tarafından satın alınmış, Kahire'deki beylerbeyinin sarayında temel İslam eğitimi alarak Osmanlı saray geleneklerine aşina olduktan sonra İstanbul'a gönderilmişlerdi. Çoğunlukla Habeşi hadımların tercih edilmesinin nedeni kesin olarak bilinmemekle birlikte, Jane Hathaway, III. Murad devrinde sarayda sayıları artan bu zümrenin, tıpkı diğer etnik gruplar gibi, hemşerilik ilişkileri nedeniyle birbirlerini kolladıklarını düşünür.⁹

Hadımların saraya gelme yolu Kahire esir pazarıyla sınırlı değildi. 16. yüzyılın sonunda Osmanlı sarayına giren İtalyan kökenli bir hadımağa-

nın hikâyesi, Mustafa Ağa'nın geliş biçimi hakkında Habeşistan dışında bir başka ihtimali düşünmemize yardımcı olur. Bu ağa, ileride hikâyesine değinilecek olan Babüssaade Ağası Gazanfer'dir. Pedani'nin İtalyan kaynaklarından aktardıklarına göre, 1559 yılında annesiyle birlikte Budua'daki babasını deniz yoluyla ziyarete giden Gazanfer, Osmanlı askerleri tarafından esir alınır ve II. Selim'in Kütahya'daki sarayına getirilir.¹⁰ Benzer bir hikâye de III. Murad'm darüssaade ağası Habeşi Mehmed Ağa'nın saraya gelişiyile ilgilidir. Birinci bölümde anlatıldığı gibi, Avrupalı bir tüccarın Habeşistan'dan satın aldığı Mehmed deniz yolculuğu esnasında Müslüman bir denizci tarafından esir alınarak Mısır beylerbeyine hediye olarak sunulur, buradan da Şehzade Selim'in Kütahya'daki sarayına gönderilir. Bu hikâyeler, Mustafa Ağa'nın geliş öyküsüne ne kadar benziyordu bilemeyiz ancak en azından hadımağaların Osmanlı sarayına giriş yollarını göstermesi bakımından önemlidir.

Saraya geliş yolu ve tarihi bilinmese de Mustafa Ağa'nın I. Ahmed devrinde saraydaki en önemli güç odaklarından biri olduğu kesindir. Sarayın, şimdiye kadar kitabın farklı bölümlerinde özetlenen siyasi ortamını iyi değerlendiren Mustafa Ağa, sultanın en yakınındaki görevli olmayı başarır. Sultana yakınlığı kuşkusuz hem siyasi hem de mali gücü berabere getirir.

Darüssaade ağalığı esnasında Sultan Ahmed'le Mustafa Ağa arasında yakın bir ilişki gelişir; ağa, Sultan Ahmed'in en güvendiği kişilerden biri olur. Mustafa Ağa'nın Ahmed tahta geçer geçmez elde ettiği musahiplik payesi de bu yakınlığın hem nedeni hem de sonucu olmalıydı.¹¹ Sultan Ahmed'in şahsi imamı ve devrin tarihçilerinden Mustafa Sâfi Efendi *Züb-detü't-tevârih*'inde Ahmed'in özel hayatına dair malumatı enderundan ve sultanın yakınındaki saraylılardan aktararak anlatır. Mustafa Ağa da Sâfi Efendi'nin kaynaklarından biridir. Sultan Ahmed'in özel hayatıyla ilgili Mustafa Ağa'nın Sâfi'ye anlattığı hikâyelerin niteliği sultanla yakın ilişkisini yansıtır. Bu hikâyelerde Mustafa Ağa sultanın en özel anlarına tanıklık eden sayılı kişilerden biridir. Örneğin, İngiltere kraliçesinin hediye olarak III. Mehmed devrinde saraya gönderdiği saati, I. Ahmed'in parçalattırması hikâyesini Sâfi Efendi, Mustafa Ağa'nın dilinden anlatır.¹² Mustafa Ağa sul-

tanın en güvendiği kişilerden biri olarak pek çok özel işte de bizzat sultan tarafından görevlendirilir. Sözelimi, 1609'da inşaatı başlayan Sultan Ahmed Camisi'nin yerinin dinen uygun olup olmadığını şeyhülislama sor- ma görevi ikinci vezir Mehmed Paşa ve Mustafa Ağa'ya verilir.¹³ İleride değ- nileceği gibi, 1610 yılında Sultan Ahmed Camisi'nin bina emini olarak devrin şehremini Kalender Paşa'nın görevlendirilmesine aracılık eden kişi de Mustafa Ağa'dan başkası olmayacaktır.¹⁴

Mustafa Ağa sadece sultanla değil sultanın ailesiyle de yakın bir iliş- ki kurar. I. Ahmed'in 31 Aralık 1612 tarihinde Edirne'ye yaptığı ikinci av ve teferruc seyahatinde padişahın hocası Ömer Efendi, Hekimbaşı Musa ve Mustafa Ağa da sultana eşlik eder. I. Ahmed Edirne sarayına ulaşmadan birkaç gün önce şehzadeleri Osman ve Mehmed'le birlikte Mustafa Ağa'yı önden gönderir, Mustafa Ağa da padişah gelmeden önce bütün hazırlıkları yaptırır, Sultan Ahmed'i sarayda, hasoda kapısında elinde altın ve gümüş dolu bir tabakla bekleyerek tabaktakileri sultanın başından aşağıya döker.¹⁵ Bu tür özel anlarda şehzadelerle yakın bir ilişki kurma fırsatı yakalayan Mustafa Ağa, bu dönemde geliştirdiği bu yakın ilişkinin meyvelerini ilerle- yen yıllarda alır.

Mustafa Ağa'nın şehzadelerin yanı sıra haremın sakinleriyle de yakın ilişkide olduğu anlaşılır. Nitekim I. Mustafa'nın cülusundan sonra saraydakiler Mustafa Ağa'yı yeniden taşraya göndermek istediklerinde, I. Mustafa'nın annesi olan valide sultan Mustafa Ağa'nın "gudûbet-i lisânına ve çeşm-i giryânına" aldanarak bu teklifi reddeder.¹⁶ Mustafa Ağa'nın Sul- tan Mustafa'yı tahtın indiren kişi olduğu düşünülürse, valide sultanın Mustafa Ağa'ya yakınlığının derecesi daha iyi anlaşılır. Kızlar ağasının kadınlara yakınlığı sadece politik kudret değil, beraberinde ekonomik bir gücü ve sosyal bir nüfuzu da getirir. Özellikle hareme girmek ve harem sakinlerine çeşitli mallar satmak için can atan Yahudi kadınlar için kızlar ağası kilit figür durumundadır.¹⁷

Dönem kaynaklarında, satır aralarına yansıyan kimi verilerde Mus- tafa Ağa'nın sultan ve hanesi dışında sarayda kendine önemli bir taraftar kitlesi oluşturduğu anlaşılır. Osmanlı intisap sistemi gereğince Mustafa Ağa himayesi altına aldığı kişilerin önemli mevkilere gelmesini sağlar.

Mustafa Ağa sayesinde sarayda önemli görevlere getirilen ve onun yakınının da bulunan kişiler arasında sadrazamlar, vezirler, bostancıbaşıları ve edebiyatçılar gibi pek çok farklı gruptan insan yer alır.

Mustafa Ağa'nın etrafında bulunan saraylılardan biri, II. Osman devrinde veziriazam olan Güzelce Ali Paşa'ydı. Sultan I. Mustafa'nın tahttan indirilerek yerine Osman'ın geçmesinde Mustafa Ağa'yla birlikte çalışan Ali Paşa, Osman'ın cülusundan sonra emeklerinin karşılığını alır ve saraydaki en önemli görev olan sadrazamlığa getirilir. Ancak kısa bir süre sonra Mustafa Ağa'yla Ali Paşa'nın arası açılır ve Ali Paşa, Mustafa Ağa'nın Mısır'a gönderilmesine neden olur. Naîmâ, Sadrazam Ali Paşa'dan bahsederken, padişahla yakınlığı o derece arttı ki, bu kadar seneden beri devletin itimat edip danıştığı, kendisinin de sadrazamlığa kadar yükselmesine neden olan hamisi Darüssaade Ağası Mustafa Ağa'ya bile ihanet ederek mallarına el koyup onu Mısır'a sürdürdü der.¹⁸ Tarihçinin verdiği bu bilgi hem Mustafa Ağa'nın Osman'ın saltanatının ilk yıllarındaki güçlü konumunu hem de hazin sonunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bostancıbaşılıktan sadrazamlığa yükselen Hüseyin Paşa da Mustafa Ağa'nın himayesindeki kişiler arasındadır. 1616/17 yılında yeniçeri ağalığı göreviyle Erzurum'a giden Hüseyin Paşa, Diyarbakır'a geçerek Veziriazam Halil Paşa'yla görüştüktan sonra Tebriz ve Erdebil üzerine yürür. Sefer dönüşü İstanbul'a geldiğinde darüssaade ağalığına getirilen Mustafa Ağa sayesinde Rumeli vilayetine yönetici olarak görevlendirilir.¹⁹ Vezir Sarraç Hasan Paşa'nın Sultan I. Ahmed'in 1605 yılındaki Edirne ziyareti sırasında Mustafa Ağa'yla yakınlaşarak saraçlıktan vezarete yükselmesi, ağanın sultan nezdindeki itibarına güzel bir örnektir. Abdurrahmân Hibri Efendi (1604-1659), Hasan Paşa'nın Mustafa Ağa'nın özel sarracı olduğunu ve ağa sayesinde divan veziri olarak beş yıl kaptanlık görevi yaptığını söyler.²⁰ Mehmed bin Mehmed'e göre de, Mustafa Ağa'nın desteğiyle kısa sürede sarayda yükselen Hasan Paşa'nın Mustafa Ağa'nın yanında gücü öyle bir boyuta ulaşır ki, hiçbir arzusu geri çevrilmez, isteği üzerine hiçbir hususiyeti olmayan pek çok kişi önemli devlet görevlerine getirilir.²¹

Mustafa Ağa'nın himayesindeki saraylılardan bir diğeri de Tabanıyassı Mehmed Paşa (ö. 1639) idi. Mehmed bin Mehmed, Tabanıyassı Meh-

med Paşa'nın Osmanlı sarayına katıldığı andan itibaren Mustafa Ağa'nın himayesine girdiğini söyler.²² Bir sonraki bölümde değinileceği üzere, Mustafa Ağa'yla Mehmed Paşa sadece aynı güç grubunun üyeleri değil, aynı zamanda Türkçe *Şehnâme* yazdırmak gibi ortak ilgilere de sahip saraylılardı. Saray siyasetindeki yakın ilişkinin kültürel alana da yansımaları ya da kültürel alanla paralel olması siyasetteki yakınlığın benzer imge seçimiyle sonuçlandığını ya da, belki de ortak kültürel ilgilerin siyasi yakınlığı getirdiğini düşündürür. Kuşkusuz bu tür önermeler için daha somut göstergelere ihtiyaç olmakla birlikte, bu ortaklık en azından zihnimizde bu soruyu bir kenara koymamız gerektiğini gösterir.

Mustafa Ağa sadece saray içinde etkin bir siyasetçi değildi. Ağanın şehirde olup bitenle de yakından ilgilendiği, hatta uluslararası diplomaside sultana, yani nihai güce erişmede aracı rolü oynadığı anlaşılır. Bülent Arı, doktora tezinde Hollanda elçisi Cornelis Haga'nın (1578-1654) İstanbul'da I. Ahmed'le görüşebilme 'mücadelesini' hikâye tadında anlatır. Arı'nın, Haga'nın günlüğünden naklettiği bilgilere göre, Haga, Sultan Ahmed'e ulaşmaya çalışırken başkentteki diğer yabancı temsilciler de boş durmaz ve var güçleriyle bu buluşmayı engellemek için çaba sarf ederler. Fransız elçisi ve Venedik balyosu bu amaçla yazdıkları dilekçeyi sultana sunulmak üzere Mustafa Ağa'ya teslim ederler. Bu esnada İstanbul'da bulunan ve Osmanlı adetlerini iyi bilen bir Yahudi, Haga'ya şayet sultana ulaşmak istiyorsa şeyhülislama, kızlar ağasına ve kapı ağasına değerli hediyeler vermesi gerektiğini söyler. 13 Nisan 1612'de ise Haga'ya haber ulaşır. Ulaşan bu habere göre, kaptan-ı derya, bostancıbaşı ve kızlar ağası bir araya gelerek Haga hakkında konuşmuşlardı.²³ Haga'nın günlüğünde kızlar ağası olarak anılan kişi Mustafa Ağa idi. Bu bilgiler Mustafa Ağa'nın sadece sarayın içinde değil, sarayla dışarısı arasında da önemli aracılardan biri olduğunu gösterir. 17. yüzyıl başı Osmanlı sarayının politik yapısı ve kuralları düşünüldüğünde, bilginin sadece insanlar üzerinden dolaştığı bir ortamda iç/sarayla dış/şehir arasındaki bilgi akışını sağlayan kişilerin elindeki gücün devrin politik ortamı içinde önemli bir kudret kaynağı olduğu bilinir.²⁴

Mustafa Ağa'nın sultan nezdindeki etkisi, yukarıda belirtildiği gibi, siyasi kudretin yanı sıra önemli bir mali gücü de beraberinde getirir.

1605 yılına ait bir berat ve mülkname Sultan Ahmed'in cömertliğiyle Mustafa Ağa'nın gönlünü hoş tuttuğunu gösterir. Küçük bir mecmua içinde yer alan belgeler, sabık Cezayir Beylerbeyi Hızır Paşa'nın Beşiktaş yakınlarındaki iki katlı evi ve etrafındaki bahçesinin el değiştirmesinin ilginç hikâyesini gözler önüne serer. Mecmuanın başındaki beratta Sultan Ahmed el koyduğu bu evi ve bahçesini yaklaşık on gün sonra Mustafa Ağa'ya hibe ettiğini bildirir. Mecmuada yer alan diğer belgeler bu evin mirasçılarının Mustafa Ağa'ya açtığı davalar ve ağanın mülkün sahibi olduğunu ispat etmesiyle ilgilidir. Bu belgeler bir yandan Mustafa Ağa'nın mal ve mülke merakını diğer yandan da Ahmed'in ağaya karşı cömertliğini gözler önüne serer.²⁵

Mustafa Ağa bu kudretinin neticesinde dönemin pek çok önemli hadisesinde etkin bir aktör olarak karşımıza çıkar. Ahmed'in en güvendiği kişilerin başında gelen Mustafa Ağa'nın Sultan Ahmed Camisi'nin inşaatında da bizzat görev aldığı ve cami için alınan malların ağaya teslim edildiği, caminin masraf defterlerinden anlaşılır.²⁶ Bunların dışında, 17. yüzyıl başlarına ait bir vakfiyeden Mustafa Ağa'nın İstanbul civarında yaptırdığı mimari eserleri öğreniriz. Bu vakfiyeye göre, Mustafa Ağa İstanbul civarında bir köyde cami-i şerif, muallimhane, hamam, çeşme ve İstanbul'un Fatih ile Yenice semtlerinde birer çeşme yaptırır. Vakfiyede ayrıca İstanbul'da çeşitli yerlerdeki emlakın gelirlerini Mekke ve Medine'deki fakirlere ve camilerde Kur'an okuyan hafızlara vakfettiği belirtilir.²⁷ Mustafa Ağa'nın yaptırdığı eserlerin türleri, birinci bölümde değinilen Habeşî Mehmed Ağa'nın mimari etkinliklerini hatırlatır. Her iki ağanın yaptırdıkları eser türlerinin neredeyse birebir aynı olduğu hemen dikkati çeker. Her iki darüssaade ağası da çeşme yapımına önem verir, ayrıca mülklerinin gelirlerini Mekke ve Medine'de bulunan fakirlere vakfederler. Daha da önemlisi, Habeşî Mehmed Ağa'nın Çarşamba semtinde yaptırdığı yapı topluluğudur. Daha önce belirtildiği gibi, Habeşî Mehmed Ağa'nın külliyesi cami, hamam, darülhadis ve çeşmeden oluşur. Mustafa Ağa da aynı yapılardan oluşan topluluğu İstanbul'un dışında yer alan bir köyde yaptırır. Mustafa Ağa'nın aynı yapı türlerini seçmesi, öncülü Mehmed Ağa'nın yolundan gitme isteğinin bir göstergesi ya da darüssaade

ağalığının belirli gereklilikleri olan bir kuruma dönüşmesi olarak okunabilir. Özellikle her iki ağanın da çeşmelere verdiği önem dikkat çekicidir. Bu durum, ağaların elde ettikleri gücü sunma biçimlerinin benzerliğini göstermesi bakımından ilgi çekici olduğu kadar, daha sonra bu göreve atanacak darüssaade ağalarıyla güçlenecek yeni bir dinamiğin de başlangıcı olmalıdır. Nitekim 17. yüzyıl sonunda etkin olan Abbas Ağa ve 18. yüzyılda yine bir hadım ağa olan Beşir Ağa da, Mehmed ve Mustafa Ağa'nın yolundan giderler.

Beşir Ağa'nın himayesinde inşa edilen yapıların türlerine ve işlevlerine dikkat çeken Hathaway, her bir yapının Osmanlı Devleti'nin resmi mezhebi Hanefiliği destekleyen ve bu mezhebin kurumsal gücünü pekiştirmeye yönelik eserler olduğunu öne sürer. Beşir Ağa, Topkapı Sarayı'nda, ikinci avlunun batısında bir camiyle, yine saray yakınlarında medrese, cami, kütüphane ve tekmeden oluşan bir yapı topluluğu yaptırır. Bunların yanı sıra, Eyüp Sultan mezarlığında bir darülhadis ve kütüphane, Kahire'de sebil ve üzerinde Kur'an okulundan oluşan bir yapı, Bulgaristan'da medrese ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde pek çok çeşme inşa ettirir. Hathaway, eğitim yapılarına önem veren Beşir Ağa'nın Kahire'de yaptırdığı okullarla Şafi mezhebinin etkinliğini azaltmaya ve imparatorluğun resmi mezhebi Hanefiliği yaymaya çalıştığını, Hanefiliğin yaygın olduğu İstanbul, Bulgaristan gibi yerlerde ise mezhebin kurumsal gücünü pekiştirmek istediğini söyler. İbadet öncesi abdest almak için temiz su sağlayan çeşmeler dini öneme haiz hayratların başında gelir. Hathaway, Hanefi mezhebi akan temiz suyla abdest almayı zorunlu kıldığı için, Beşir Ağa'nın çeşme inşaatlarını da Hanefi mezhebine yaptığı katkının bir uzantısı olarak görmek gerektiğini söyler.²⁸ Mustafa Ağa'nın, hatta öncülü Habeşi Mehmed Ağa'nın inşa ettirdikleri eserlerde benzer bir kaygı taşıyıp taşımadıklarını bilemeyiz, ancak bu tür işlerin Haremeyn vakıflarının gelirlerinden sorumlu olmanın bir parçası olduğunu ve Mehmed ve Mustafa Ağa'nın, 18. yüzyılda Beşir Ağa'yla gelişen bu dinamiğin ilk kurucu figürleri olduklarını düşünebiliriz.

Mustafa Ağa'nın hayır işleri mimari eserlerle sınırlı değildi. El-Hac lakabının hakkını veren Mustafa Ağa'nın bir diğer vakfiyesinde de Eski Saray hocalarına tahsis ettiği yüz yirmi bin akçenin kullanım şartları belirlenir.²⁹

Mustafa Ağa düzenlediği çeşitli vakfiyelerle Mısır'da ve İstanbul'da bulunan emlakinin gelirlerini de Mısır'dan hacca giden kafilelerinin giderleri için ayırır.³⁰ Vakfiyelerin çoğunlukla 1613-15 yılları arasında düzenlenmesi, Mustafa Ağa'nın saray siyasetindeki en güçlü yıllarında maddi varlığının arttığını da gösterir. Mustafa Ağa sadece hac kafilelerinin rahatını düşünmekle kalmaz, kendi isminin ölümünden sonra da yâd edilmesini sağlayacak hayırlar yaptırır. Mısır'da Mescid-i Nebevî'de 15 hafızın her gün belirli bir vakitte toplanarak Kur'an'dan birer cüz okuyup sevabını vakfın ruhuna hediye etmeleri mukabilinde iki akçe almalarını, Kâbe'de beş vakit namazın akabinde merhum ağa için bir fatiha, üç ihlas ve on salavat okuyacaklara 580 sikke-i hasene ücret verilmesini sağlar.³¹ Bu belgeler, "el-Hac" lakabıyla anılan Mustafa Ağa'nın din işlerine verdiği önemi, isminin ölümünden sonra da yaşamasına duyduğu ilgiyi göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Ağanın yukarıda bahsedilen faaliyetleri onun ilgi alanlarını, maddi gücünü ve nüfuzunu göstermesi bakımından önemlidir. Ancak, bu kitabın tartışması bakımından esas olan Mustafa Ağa'nın kitap sanatlarına ilgisidir.

Mustafa Ağa saraylı biri olarak çağdaşları gibi kitaplara da düşkündü. Ağanın kütüphanesinde ne tür eserler vardı ne yazık ki bilemiyoruz, ancak ardılları Abbas ve Beşir Ağa'nın kütüphaneleri hakkındaki bilgileri-miz –bunu Jane Hathaway'ın yukarıda zikredilen detaylı çalışmalarına borçluyuz– bir darüssaade ağasının ne tür kitaplara sahip olduğunu gösterecek kadar zengindir. Değinildiği gibi, Mustafa Ağa'nın mimari etkinlikleri ve hayır işlerinin daha sonra Abbas ve Beşir Ağa tarafından sürdürülmesi, hatta daha kapsamlı ve kurumsal bir nitelik kazanması, kütüphanelerinin de hiç değilse temel seviyede benzer olabileceğini düşündürür. Bu nedenle de ağaların kitaplıklarının içeriğine değinmek Mustafa Ağa'nın kütüphanesi hakkında, en azından hayal kurmamıza yardımcı olur.

1667-71 yılları arasında darüssaade ağası olan Abbas Ağa'nın vakfettiği malları gösteren liste bir kızlar ağasının malvarlığını öğrenmek için eşsiz bir kaynaktır. Hathaway'ın detaylı ve zihin açıcı makalesi sayesinde sadece Abbas Ağa'nın mal varlığını öğrenmekle kalmaz, ağanın yaşam biçiminin ve düşünce dünyasının kapılarını da aralarız. Hathaway, Abbas Ağa'nın vakfettiği malların listesini kitaplar ve diğer eşyalar olarak iki gruba

ayırır ve kuşkusuz bu çalışma bakımından ağanın kitapları daha fazla önem taşır. Abbas Ağa'nın kitapları arasında her Müslümanın kütüphanesinin en önemli eseri olan çok sayıda Kur'an yer alır. Bunun dışında kitaplığın üçte birini fıkıh ve tefsir kitapları oluşturur. Hathaway'ın burada dikkat çektiği nokta bu eserlerin tamamının Hanefi müellifler tarafından kaleme alınmış olmalarıdır. Kitaplıkta çok sayıda Osmanlı tarihi kitabı da yer alır. Eserlerin içeriğinden yola çıkan tarihçi bu eserlerin Osmanlı sarayının okul müfredatıyla aynı içeriğe sahip olduğunu vurgular. Sarayda yetişerek eyaletlere giden bürokratların başkentle eyaletler arasındaki kültürel ilişkinin mimarı olduğunu, bir başka deyişle bu bürokratların eyaletleri Osmanlılaştırma işlevi gördüğünü düşünen Hathaway bu noktada kızlar ağasının da bu görevdeki kilit noktalardan birini işgal ettiğini söyler.³²

Beşir Ağa'nın kitaplığında da Abbas Ağa'nın kitaplarına benzer eserler vardı. Orta Asya'da yazılmış ortaçağ klasikleri, sufizm kitapları, 17. yüzyıldaki dini hareketlerle ilgili eserler ve fal ve tılsım kitapları gibi popüler eserler bunlar arasındaydı.³³ Beşir Ağa'nın kütüphanesi de tıpkı Abbas Ağa'nın kitaplığı gibi sadece ağanın entelektüel ilgilerini değil, bir Osmanlı olarak kendini görme biçimini de yansıtır. Hathaway, Beşir'in kitaplarına topluca baktığında, kütüphanenin oluşmasını klasik Osmanlı müfredatıyla hem başkentin hem de Arap eyaletlerinin kültürel yapısının belirlediğini söyler. Yani Hanefi mezhebinin belli başlı eserlerinin çoğunlukta olduğu bu kütüphane, Hanefi ve Şafi çekişmesinin bir yansımasıdır. Nitekim Beşir Ağa sadece başkentte değil, Medine'de de kütüphane kurdurur.³⁴ Mustafa Ağa hakkında bu tür belgeler ne yazık ki yok, ancak ağanın kitaplara merakını gösteren pek çok ipucu da eksik değil.

Mustafa Ağa'nın desteğiyle yazılan eserlerden biri Mekki Ali Efendi adında Bursalı bir yazar tarafından telif edilen *Mirâ'tü'l-hubûş fî'l-usûl*'dür.³⁵ Mekki Ali Efendi kendi deyişiyle, Bursa'da müderrislik yaparak halinden memnun bir şekilde yaşarken, 1572/73 ve 1577/78 yılları arasında Mekke, Medine ve diğer Arap memleketlerine gitme arzusu duyar ve uzun yıllar bu düşünceyle meşgul iken sonunda dileğini gerçekleştirmeye karar verir. 1577/78 yılında Bursa'daki mutlu ve rahat yaşantısını bırakıp çocuklarını, babasını ve kardeşlerini yanına alarak ailesinden 27 kişiyle

birlikte yola çıkar. 1598/99 yılına kadar 21 yıl Mekke şehrinde yaşar, bu esnada Kâbe'yi tavaf eder ve ibadetle meşgul olur. Ancak, Mekke yıllarında Ali Efendi'nin esas dikkatini çeken şey, pek çok farklı halkın yaşadığı Mekke'de, şehir halkının Habeşi taifesinden olanlara duyduğu saygı ve muhabbet olur. Bu muhabbetin sebebini merak eden Ali Efendi bu konuda kitaplara ve âlimlere müracaat eder. Bu esnada, tam da açık olmayan bir sebepten Mekke'den ayrılmak zorunda bırakılır ve sultana şikâyet için "Diyâr-ı Rûm"a gelir.³⁶

Anlaşılan o ki, Ali Efendi İstanbul'a ulaştığında şikâyetini unuttur. Sultan III. Mehmed'in sarayında sultanın hizmetindeki Habeşi ağaların mutlu ve rahat halleri yazarın dikkatini çeker.³⁷ Mekki Ali Efendi'nin Habeşilerin sırlarını çözme isteğinin ve bu konuda bir kitap yazma dileğinin ortaya çıkmasında ağaların bu mutlu halleri etkili olmuş olmalı. Ali Efendi Habeşileri metheden, neseblerini, diyanetlerini ve renklerinin böyle olmasının sebeplerini anlatan bir kitap yazmaya karar verir, ancak böyle bir eserin kadrini bilecek bir hami bulamaz. Bu nedenle de kitap yazma niyetini ertelemek zorunda kalır ve yıllarca bekler, ta ki zikr olunan ağaların en yücesi Mustafa Ağa'yı buluncaya kadar. Yazarın devam eden ifadesinden el-Hac Mustafa Ağa'yla Sultan I. Ahmed devrinde tanıştığı ve ağanın himayesinde eserini yazdığı anlaşılır.³⁸ Buradan Mekki Ali Efendi'nin Mustafa Ağa'yı Habeşi olarak tanımladığını öğreniriz. Ancak böyle bir bilgiye başka hiçbir kaynakta rastlanmadığından ve de Ali Efendi'nin saray çevresine uzak bir yazar olmasından dolayı bu bilgiye ihtiyatla yaklaşmak gerekir.

Ali Efendi'nin öyküsü birkaç bakımdan oldukça önemlidir. Bunlardan ilki yazarın İstanbul'a ulaştığında karşılaştığı ortamdır. Ali Efendi'nin saraya geldiğinde Mekke'den uzaklaştırılmasını sultana şikâyet etme dileğini unutması, İstanbul'a gelişindeki asıl amacının mansıb bulmak olduğunu düşündürür. Ali Efendi olasılıkla 16. yüzyıl sonunda kara ağaların artan gücünün ve nüfuzunun farkına varır ve Mekke yıllarında edindiği bilgileri değerlendirerek sarayın en güçlü grubunun himayesine girmeye çalışır. Yazarın ifadeleri bu isteğine çok da kolay ulaşmadığını göstermekle birlikte sonunda dönemin en güçlü saraylısı Mustafa Ağa'nın himayesine girmeye muvaffak olur. Âlimleri himaye eden Mustafa Ağa ise kendi

grubunun yüceliklerini anlatan bir kitabın yazılmasına katkı sağlamaktan memnun olmalıdır.

Mustafa Ağa'nın Mekki Ali Efendi'yi himayesine alarak desteklemesi, aynı döneme ait benzer bir eserin yazılmasına da katkısının olabileceğini düşündürür. Bu eser bir önceki bölümde Osmanlı sarayındaki himayesine değinilen siyahi bürokrat Molla Ali bin Abdurraûf tarafından Ekim 1612 tarihinde yazılan *Râfi'ü'l-gubûş fi Fezâ'ili'l-hubûş*'tu.³⁹ Yazar bu kitabı telif ederek mensubu olduğu Habeşi tayfasının üstünlüklerini ve Arap cinsinden sonra gelen en üstün ırk olduğunu anlatmayı amaçladığını söyler.⁴⁰ Önceki bölümde vurgulandığı gibi Ali Efendi'nin Mustafa Ağa tarafından desteklendiği bilinir. Bu yakınlık, herhangi bir somut bilgi olmamasına rağmen Molla Ali'nin kitabını yazmasında devrin darüssaade ağası Mustafa'nın desteğini aldığını ileri sürmeyi mümkün kılar.

Bu örneklerden, Mustafa Ağa'nın kitap yazımı ve resimletilmesiyle ilgisinin ve önemli bir kitap dostu, hamisi olmasının I. Ahmed devrine, yani saray siyasetinde önemli bir aktör olduğu günlere rastladığı anlaşılmaktadır. Mustafa Ağa ve sanatkar işbirliğiyle sultan için eserler üretilmesi sürecinin bilinen ilk örneği, dönemin meşhur vassale sanatçısı Kalender Paşa'yla başlar. Bu bölümün girişinde aktarılan kâtı' ustası Rum Fahri Çelebi'nin Sultan Ahmed için eser üretmesinde Mustafa Ağa'nın oynadığı rol, ağanın bu süreçteki katkısının 'kurumsal' bir hale geldiğini göstermişti. Ne yazık ki Fahri Çelebi'nin *Gülistân*'ı, IV. Murad tarafından denize fırlatılır. Ancak Kalender Paşa'nın Mustafa Ağa'nın himayesinde hazırladığı eserler günümüze ulaşır. Bir sonraki bölümde vassale ustası Kalender'in hikâyesi ve Mustafa Ağa'yla işbirliği sonucunda ortaya çıkan eserler tartışılacak. Bu tartışma Mustafa Ağa'nın II. Osman devrindeki hamiliğini anlamak bakımından oldukça önemlidir.

SULTANIN BEĞENİSİ, AĞANIN SANATÇISI:

I. AHMED, MUSTAFA AĞA VE KALENDER PAŞA

Sultan I. Ahmed'e sunulan bir hat (TSMK, H. 2171), resim albümü (TSMK, B. 408) ve *Falnâme* (TSMK, H. 1703) Mustafa Ağa ve Kalender Paşa'nın işbirliği sonucu hazırlanmış eserlerdir. Bu işbirliği sonucu üreti-

len kitaplar devrin yeni sanat beğenisinin örnekleri olarak oldukça önemli olmakla birlikte, bu çalışma bakımından daha da kıymetli olmaları Mustafa Ağa'nın hamiliğini göstermelerinden kaynaklanır. Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın Osmanlı sarayındaki macerasının başladığı yıllarda ünlü vassale sanatçısı ve devlet adamı Kalender Paşa'yla dostluğu ve işbirliği de başlar. İki saraylının işbirliği Sultan Ahmed'e sunulan bu eserlerin varlık sebebi olur.⁴¹

Çavuşlar zümresinden olan Kalender, Aralık 1608'de şehremini olarak görevlendirilir. Ardından bir süre harc-ı hassa emini olur. Mehmed bin Mehmed, saray ağaları ve darüssaade ağalarıyla yakın ilişki kuran Kalender'in Mustafa Ağa vasıtasıyla şıkk-ı sâni defterdarı olduğunu kaydederken herhangi bir tarih vermez.⁴² Topçular Kâtibi Abdülkâdir Efendi ise şehremini olan Kalender Efendi'nin, Mayıs 1609'da şıkk-ı sâni defterdarı olduğunu, Ekim/Kasım 1610'da ise tekrar şehremini olduğunu söyler. Tarihçinin verdiği bu bilgi daha sonra tekrar ikinci defterdar olacak Kalender Efendi'nin bu göreve iki kez getirildiğini gösterir. Sultan Ahmed Camisi'nin inşası başladığında ise Kalender Efendi şehremini olarak görev yapmaktaydı.⁴³ Sultan Ahmed Camisi için bir bina emini lazım olduğunda Mustafa Ağa bu iş için Kalender Paşa'yı uygun bulur ve saltanat hizmetine girmesine vasıta olur.⁴⁴ Bunun üzerine Mustafa Ağa, diğer saray ağaları, mimar ve taş ustaları toplanarak Kalender Efendi'nin bina emini olmasına karar verirler ve 26 Ocak 1610'da inşaat başlar.⁴⁵

Caminin inşası devam ederken, şehremini ve bina emini olan Kalender Efendi 1612/13 tarihinde Mehmed Efendi'nin vefatı üzerine ikinci kez şıkk-ı sâni defterdarı olur. 8 Aralık 1612'de, Sultan I. Ahmed Edirne yolculuğuna çıkarken İstanbul'da kalan Kalender Efendi, bina emini ve defterdarlık görevini birlikte sürdürür.⁴⁶ Kalender, Sultan Ahmed Camisi'nin inşaatıyla meşgul iken Kasım 1614'te vezir Yusuf Paşa vefat eder ve vezaleti, hasları ile birlikte Kalender'e verilir. İki yıl bu görevde kalan Kalender Paşa 1616'da vefat ederek Atik Ali Paşa Camisi'ne defin olunur.⁴⁷

Tıpkı III. Mehmed devrinin ünlü nakkaşı Hasan Paşa (ö. 1623) gibi sarayın sanatçı teşkilatına kayıtlı olmayan Kalender'in önemli bir devlet adamı ve sanatçı olarak sultan ve yakınında yer alan saraylılar için özel

istekler üzerine iş yaptığı anlaşılır. Kalender Paşa'nın kurduğu ilişkiler ağında ve saray için çeşitli görevler almasında Mustafa Ağa'nın etkin bir rol oynadığı bilinir. Nitekim Mehmed bin Mehmed, Kalender Paşa'dan bahsederken, Kalender'in saraydaki ağalarla ve özellikle de Mustafa Ağa'yla yakınlığını, bunu kullanarak geldiği mevkileri vurgular.⁴⁸

Mustafa Ağa'nın Ocak-Mart 1615 tarihli vakfiyesinde şahitler arasında divan veziri Kalender'in de yer alması aralarındaki dostluğu gösterir.⁴⁹ Kalender Paşa'nın Sultan I. Ahmed için resimli kitaplar hazırlamaya başlamasıyla Mustafa Ağa sayesinde Sultan Ahmed Camisi'nin bina emini olarak görevlendirilmesinin aynı yıllara rastlaması, bu görevin Kalender'in kariyerinde önemli bir dönüm noktası olduğunu gösterir. Mustafa Ağa'nın desteğiyle hazırladığı ve olasılıkla Kalender'in saray çevresi için yaptığı ilk eser olan bir hat albümü, sanatçının saray çevresinde yükselme biçimini gözler önüne serer.

Tarihsiz olan bu albümün (TSMK, H. 2171) girişinde uzun bir önsöz bölümü yer alır. Kalender'in Sultan I. Ahmed'le ilişkisinde ve elde ettiği görevlerde aracı olan velinimet Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'yla ilişkisi albümün önsözünde somutlaşır. Albümün girişinde verilen bilgilere göre, Sultan Ahmed, camisini inşa ettirmeye karar verdiğinde uygun bir bina emini görevlendirmek ister ve tabii ki bu atama için en yakın danışmanı el-Hac Mustafa Ağa'ya danışır. Bunun üzerine Mustafa Ağa geometri ilminden anlayan ve eşsiz bir vassale ustası olan İkinci Defterdar Kalender'i tavsiye eder. Mustafa Ağa, Kalender'in maharetini göstermesi için bir albüm hazırlamasını ve bu murakkayı Sultan Ahmed'e sunarak hendese ve bina ilmindeki yeteneğini göstermesini ister. Bunun üzerine görenleri hayran bırakan bu albüm hazırlanır ve murassa murakkanın güzelliğini anlatan ve Sultan Ahmed'i metheden bir önsöz yazılır. Metinde önsözün yazan kişi kendi adını zikretmez. Yazar, albümün evsafını anlatan bir önsöz yazma görevi kendisine verildiğinde yeteneğinin bu işe kadir olmadığını söyleyerek önce bu işi reddeder. Bunun üzerine yazara sen yaşlı ve kimsesiz iken padişah sana el uzattı ve sana Rumeli kazaskerliğini ihsan etti, şimdi senin de bu işi üstlenerek bu ihsanların karşılığını vermek lazım denilerek yazarın bu işi kabul etmesi sağlanır.⁵⁰

Önsöz bölümünde verilen bilgiler, Kalender'in Mustafa Ağa aracılığıyla Sultan Ahmed Camisi'nin bina emini olarak görevlendirilme sürecini ve bu albümün Kalender'in yeteneğini sultan nezdinde ispatladığı bir eser olduğunu açıkça gösterir. Anlaşılan o ki, Kalender'in hazırladığı güzel yazı derlemelerinden oluşan hat albümüyle Sultan Ahmed'in beğenisini kazanması sadece sultanın camisinin bina emini olarak görevlendirilmesiyle ödüllendirilmez; Kalender vassale ustası olarak hazırladığı diğer eserlerle Ahmed'in takdirini kazanmaya devam eder.

17. yüzyıl başı resim sanatının önemli örneklerini barındıran ve *I. Ahmed Albümü* (TSMK, B. 408) olarak tanınan eser Kalender'in sultan için hazırladığı ikinci murakka olmalıdır. Albümün içinde güzel yazı örnekleri, tarih konulu betimlemeler, padişah portreleri, 17. yüzyıl Osmanlılarının yaşamlarından çeşitli sahneler ve farklı meslek ve sosyal grupların mensuplarını betimleyen tasvirler yer alır.⁵¹ Albümün Kalender Efendi tarafından yazılan uzun önsözü murakkanın hazırlanma süreci hakkında kıymetli bilgiler sunar.⁵² Kalender'in ilk albümüne devrin Rumeli kazas-keri önsöz yazarken, daha sonra bu önsözleri kendisi yazmaya başlar. Kalender Efendi önsözde, Rum'da ve Acem'de yapılmış Behzad, Mani ve Erjeng gibi efsanevi tasvir ustalarının eserleriyle eş değerdeki tasvirlerin ve güzel yazı örneklerinin çeşitli vesilelerle Sultan Ahmed'e hediye edildiğini, sultanın bu kıymetli eserleri "her birisinin biri birisine münâsebetiyle tertib olunub bir müzehheb ve mücelled ve mükellef murakka olması" dileğiyle kendisine verdiğini söyler. Metnin devamında sultanın verdiği bu evrakı birbiriyle münasebetine göre "reng-âmîz" (renk, renk) kâğıtlara yerleştirerek albümü düzenlediğini belirtir. Daha sonra bu işi, yani vassale sanatını Muhammed Şerîf Bağdâdî'den öğrendiğini söyleyerek üstadını bize tanıtır. Bağdâdî'den vassaleyi öğrenen Kalender bu albümü hazırlamadan önce padişah için kitaplar ve cönkler telif, tertip ve tasnif eder, bu işleri sultanın nezdinde beğeni kazanınca da albümünü hazırlamaya başlar.⁵³ Yukarıda değinilen hat albümü bu önsözde bahsedilen diğer eserlerden biri olmalıdır.

Albümde yer alan resimlerin bir araya getirilmesindeki beceri ve maharet, tasvirlerin ve güzel yazıların etrafındaki renkli kâğıtlarla yapılmış

süslemeler ve halkârî bezemeler Kalender Efendi'nin vassale işindeki ustalığını gözler önüne serer. Bir araya getirilen tasvirler geniş konu dağarcığıyla Osmanlı kentlilerinin hayatları hakkında önemli bilgiler sunar. Çeşitli meslek gruplarına ait bireylerin tasvirleri ise yüzyıl boyunca popüler olacak kıyafet albümlerinin erken örnekleridir. I. Ahmed'in albümü resimlerin konularına bakıldığında geleneksel Osmanlı resim sanatı içinde daha 'sivil' bir eser olarak ortaya çıkar. Bu döneme kadar Osmanlı kitap resminin en görkemli eserleri tarih konulu kitaplar olurken bu albüm yeni beğenilerin ve belki de sarayın dışına çıkan resim geleneğinin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte Kalender Efendi'nin, albümü düzenlerken Osmanlı resimli kitap geleneğini çok iyi tanıdığını ve her ne kadar bu geleneğin dışına çıkan bir eser hazırlasa da, belirli bir 'tarih' bilincini albümüne taşıdığını izleriz. I. Ahmed albümünün düzenlenişinde bu kaygı görünür, murakka Osmanlı tarihinin erken dönemlerini konu alan bir tarih kitabından çıkma sayfalarla başlar. Resimlere eşlik eden metin okunduğunda bu eserin Bayathî Mahmud'un Cem Sultan için yazdığı *Câm-ı Cem* adlı Osmanlı'nın soy kütüğünü anlatan kitabı olabileceği ileri sürülebilir.⁵⁴ Bu sayfaların ardından ilk dört Osmanlı sultanının portrelerinin gelmesi, albümün düzenlenişindeki tarih bilincini gösterir. Tarih konulu tasvirler ve padişahların suretleriyle başlayan eser benzer bir düzenlemeyle sona erer, aynı kitaptan çıkarıldığı anlaşılan tarih konulu bir resim ve sultan portreleri albümün sonuna yerleştirilir. Albümde yer alan resimlerden birinde kemerli bölüm içinde, genç bir sultan tahtında oturur. Arkasında murassa kılıç ve altın bir tabak tutan iki hasoda görevlisi, karşısında da nispeten açık tenli bir kara ağa yer alır (Resim 4, y. 27b, s. 180). Sakalsız sultanın fiziksel özellikleri, ağanın nispeten açık teni tasvirdekilerin Sultan Ahmed ve Mustafa Ağa olabileceğini düşündürür. Mustafa Ağa'nın ilerleyen bölümlerde görülecek suretlerinde saraydaki diğer hadımağalara göre açık ten rengi bu tahmini güçlendirir.

Kalender Efendi'nin I. Ahmed için hazırladığı ikinci murakkası da beğenilince ardından 17. yüzyıl başı Osmanlı resimli kitaplarının en özgün ve önemli örneklerinden biri olan *Falnâme*'yi hazırlar.⁵⁵ *Falnâme*'nin önsözünde I. Ahmed Murakkası'nda, henüz saray için iş yapmaya yeni başlayan

ve kendini sadece hakir bir vassale ustası olarak tanıtan Kalender açıkça ismini söyler ve vezir olduğunu belirtir. Bu ifade eserin 1614 ile 1616 yılları arasında hazırlandığını gösterir. Kalender Paşa *Falnâme*'de tıpkı I. Ahmed murakkasmda olduğu gibi güzel resimleri bir araya getirir, karşılıklarına resimlerin temalarına uygun olarak yazılan Türkçe fal metinlerini ekleyerek eserini oluşturur ve I. Ahmed'e hediye eder.⁵⁶

Örneklerden anlaşıldığı gibi, I. Ahmed devrinin en önemli siyasi aktörlerinden Mustafa Ağa'nın kitap sanatlarına ilgisi ve bu alandaki sanatçılara sağladığı destek politik gücünün en fazla olduğu bu yıllarda başlar. Kalender'in Osmanlı sarayında hem vassale ustası hem de önemli bir bürokrat olarak yükselişi, yukarıda da izlendiği üzere Mustafa Ağa'nın himayesine girmesiyle ivme kazanır. Mustafa Ağa'nın Kalender Paşa'ya sağladığı politik destek ve onu bir sanatçı olarak himaye etmesi, 17. yüzyıl başında sanatçıların çalışma biçimlerini, saraylı ağaların bu grupları destekleme biçimini ve hami-mahmi ilişkisini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Mustafa Ağa'nın I. Ahmed devrinde himayesine aldığı, bu bölümün başında zikredilen hikâyenin kahramanı Fahri Çelebi'nin de Kalender Paşa'ya benzer bir şekilde kâğıt sanatları ile uğraşması, bir kâtî' ustası olması, I. Ahmed'in bu tür sanat işlerine düşkünlüğünün bir sonucu olmalıydı. Mustafa Ağa, sultanının sadık hizmetkârı olarak onun beğenisine uygun sanatçıları bulup himayesine almakta ve Ahmed'in beğeneceğini düşündüğü eserleri yaptırmaktaydı. Bu süreçte sultan adına sanat hamisi Mustafa Ağa'nın daha sonra, II. Osman devrinde üretilmesini sağlayacağı eserlerin niteliğinin değişmesi, her ne kadar Mustafa Ağa'nın hamiliğinde hazırlansalar da, esas belirleyici olanın sultanın beğenisi olduğunu düşündürür. Bununla birlikte Mustafa Ağa'nın II. Osman devrinde de albüm merakını sürdürdüğü anlaşılar. II. Osman için hazırlanan bir hat albümü (TSMK, B. 409) olasılıkla Mustafa Ağa tarafından sultana sunuldu. Albümün düzenlenmesinin Kalender tarafından yukarıda bahsedilen eserlere benzerliği bu olasılığı akla getirir.⁵⁷ Bu albümün Mustafa Ağa'yla ilintisi kuşkulu olmakla birlikte Mustafa Ağa'nın II. Osman için hazırlattığı esas eser bu değildir. Mustafa Ağa II. Osman devrinde bambaşka bir eserle karşımıza çıkar

ancak ne yazık ki, bu proje henüz bitmeden ani ve şaşkınlık yaratan bir kararla saraydan ayrılmak zorunda kalır.

KUDRETİN DORUĞU, SARAY GÜNLERİNİN SONU

Mustafa Ağa'nın saraydaki muazzam kudreti I. Ahmed'in ölümüyle bir süreliğine sona ermiş gibi görünür. Ancak bu durum kısa sürer, II. Osman'ın cülusu ile Mustafa Ağa saraydaki güçlü konumuna tekrar kavuşur. Nitekim kitabın ilk bölümünde de belirtildiği gibi, I. Ahmed'in yerine tahta geçen I. Mustafa'nın tahttan indirilerek yerine şehzade Osman'ın geçmesi Mustafa Ağa'nın sayesinde gerçekleşir. Ahmed Resmî Efendi'nin Mustafa Ağa'yı Sultan II. Osman'ın "atabey-i devleti" olarak tanımlaması, darüssaade ağasının II. Osman'ın tahta çıkışındaki katkısını dillendirir.⁵⁸ Hasan Beyzâde ise Sultan Mustafa'nın tahttan indirilerek yerine Osman'ın geçirilmesinden Mustafa Ağa'nın sorumlu olduğunu, Mustafa Ağa'nın I. Ahmed devrinde sarayda çok iyi bir konumda olduğunu, bütün saraylıların kendisine boyun eğdiğini, ancak Mustafa'nın cülusuyla Mustafa Ağa'nın bu güçlü konumunu yitirdiğini söyler.⁵⁹

Mustafa Ağa, II. Osman'ı tahta çıkarırken, sonradan sadrazam olan Güzelce Ali Paşa'nın desteğini alır. Ancak kısa bir süre sonra bilinmeyen bir nedenle Ali Paşa'yla Mustafa Ağa'nın arası açılır, bu olay, Şubat/Mart 1619'da, yani Ali Paşa'nın vezaretinden yaklaşık iki ay sonra ağanın Mısır'a sürülmesine neden olur. Yani Mustafa Ağa 26 Şubat 1618'den Şubat/Mart 1619'a kadar, yaklaşık bir yıl, II. Osman'ın darüssaade ağası olarak görev yapar.⁶⁰ Onun yerine "özel چراغی" Süleyman Ağa darüssaade ağalığına getirilir. Mustafa Ağa'nın II. Osman'ı tahta çıkardıktan kısa bir süre sonra Mısır'a sürülmesi şaşkınlık yaratır, hatta öldürüldüğüne dair bazı dedikoduların çıkmasına neden olur. İtalyan seyyah Pietro della Valle (1586-1652) Kıbrıs'ta bulunan Della Saline limanından yazdığı 6 Ekim 1625 tarihli mektubunda, Halep'te bulunduğu sırada, Ağustos ayında İstanbul'dan gelen bir kervandan duyduğu haberleri aktarır.⁶¹ Seyyah mektubunda: I. Mustafa'nın tahttan indirilerek yerine II. Osman'ın geçtiğini ve Osman'ın harareti bir Hristiyan düşmanı olduğunu; hatta Polonya'ya yaptığı başarısız seferden sonra Roma üzerine sefer düzenlemeyi planladığını; ancak kendi

adamları tarafından öldürüldüğünü; kesilen kulağının ise Mustafa'nın annesine getirildiğini aktardıktan sonra, Mustafa Ağa'yla ilgili ilginç bilgiler verir. Mustafa Ağa'nın, II. Osman'ın saltanatının hemen başında öldürüldüğüne dair haberlerin doğru olmadığını, I. Ahmed devrinde çok fazla otoriteye sahip olan Mustafa Ağa'nın elde ettiği güç nedeniyle Mısır'a sürüldüğünü, ama zamanın sultanı (IV. Murad) tarafından tekrar İstanbul'a çağrıldığını, bir süre sonra ise hastalanarak öldüğünü söyler.⁶² Pietro della Valle'nin aktardıkları İstanbul'da Mustafa Ağa'nın öldürüldüğüne dair dedikoduların çıktığını göstermesi bakımından ilginçtir. II. Osman'ı tahta çıkaracak güce sahip bir saraylının tam da gayretlerinin meyvesini alacağı bir dönemde birden ortadan kaybolmasının yarattığı şaşkınlık aslında hiç de garip değildi. Bu mektuptan çıkan bir diğer önemli ayrıntı ise, Mustafa Ağa'nın elde ettiği nüfuzdan dolayı saraydan uzaklaştırıldığının söylenmesidir. Ali Paşa, velinimeti de olsa Mustafa Ağa'yı en önemli rakibi olarak görmüş ve bu mücadelede Mustafa Ağa'yı saraydan uzaklaştırıp saf dışı ederek galip gelmişti. Kuşkusuz bu sürgün II. Osman tarafından da onaylanmıştı. Mustafa Ağa, II. Osman'ın merkezinde olduğu bir iktidar grubunun üyesi olsa da, sultanı doğrudan tahta çıkaran biri olarak saraydaki varlığıyla II. Osman'ın oluşturmaya çalıştığı 'otoriteyi' zayıflatan bir unsur olarak görülmüş olmalı. Güzelce Ali Paşa'yla yeni bir yandaş bulan Osman, kendisini çocukluğundan beri tanıyan, her türlü 'zaafını' çok iyi bilen Mustafa Ağa'dan kurtulmak mı istemişti? Kuşkusuz bunların hepsi birer varsayımdan öteye gitmemekle birlikte Mustafa Ağa'nın siyasi hayatı bu sürgünle sona ermez.

Mısır'da geçirdiği yıllara dair elimizde bilgi olmayan Mustafa Ağa'nın İstanbul ve Mısır arasındaki serüveni devam eder.⁶³ 1622 yılında II. Osman'ın öldürülmesini izleyen I. Mustafa'nın kısa süren ikinci saltanatından sonra tahta geçen IV. Murad, Mustafa Ağa'yı Mısır'dan getirterek darüssaade ağalığı görevini yeniden kendisine verir.⁶⁴ Mustafa Ağa'nın tekrar çağrılmasında devrin sadrazamı Kemankuş Ali Paşa (ö. 1624) etkin olsa da, I. Ahmed'in şehzadelerinden IV. Murad da, tıpkı kardeşi Osman gibi, çocukluğundan beri tanıdığı Mustafa Ağa'ya karşı güven ve sevgi duyuyor olmalı. Bu nedenle olsa gerek, Ali Paşa'nın isteğini kabul ederek tıpkı baba-

sı I. Ahmed gibi tahta geçer geçmez Mustafa Ağa'yı yeniden saraya çağırır. Vazgeçilemeyen dost Mustafa Ağa'nın İstanbul'a dönmesinde katkısı olan dönemin sadrazamlarından Kemankeş Ali Paşa'nın⁶⁵ Mustafa Ağa'yı davet sebebi ise oldukça ilginçtir. Ali Paşa, Abaza isyanını bastırmak üzere serdar olarak görevlendirildiğinde İstanbul'da işleri çekip çevirecek güvendiği birine ihtiyaç duyar. Bu kişi ise Mustafa Ağa'dan başkası değildir. Mustafa Ağa'yı Mısır'dan getirtmek üzere sultana bir telhis yazar. Telhisçi Kabasakal Ali Ağa, Kemankeş Ali Paşa'yı Mustafa Ağa hakkında uyarır: Mustafa Ağa baş olmaya, müstakil hareket etmeye alıştı, sana itaat etmez, sözünü dinlemez, kaç tane veziri tayin ve azl etti senden korkmaz diyerek paşayı bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışır. Bu uyarıya rağmen Ali Paşa telhisçiyi dinlemez ve Mustafa Ağa saraya döner.⁶⁶ Bu davet hem Mustafa Ağa'nın sürgün yıllarında bile sarayda yeterince destekçisi olduğunu ve ilişkilerini sürdürdüğünü hem de geçmiş yıllardaki nüfuzunu gözler önüne serer.

Görüldüğü gibi Mustafa Ağa çeşitli aralıklarla süren saray yıllarında kendine önemli bir çevre edinebilecek gücü bulur. Kuşkusuz, sarayda önemli bir nüfuzu olması, Mustafa Ağa'yı siyasi arenada iktidar mücadelelerinin ana kahrainanı yapar. Mustafa Ağa'nın elde ettiği bu güçte, hırslı kişiliğinin de önemli bir payı olmalı. Nitekim Ahmed Resmî Efendi'nin naklettiği bir hikâye, Mustafa Ağa'nın güç tutkusunu yansıtır. Yazara göre, Mustafa Ağa, Güzelce Ali Paşa'nın isteği üzerine ikinci kez Mısır'a sürüldüğünde, doğrudan Mısır'a gitmez. Rodos'a uğrayarak o sırada adada esir bulunan Kırım Hanı Mehmed Giray'ı ziyaret eder. Bu ziyaret esnasında Mehmed Giray'ın Mustafa Ağa'ya incitici sözler söylemesi, daha sonra tahttan indirilmesi teşebbüsüne neden olacaktır. Bu kırıncı tavırdan incinen Mustafa Ağa bu olayı unutmaz. IV. Murad devrinde Kemankeş Ali Paşa vasıtasıyla saraya yeniden davet edildiğinde, Mehmed Giray'ı tahttan indirip yerine kardeşi Canibeg Giray Han'ı geçirmek için asker yollar, ancak bu girişim başarısızlıkla sonuçlanır.⁶⁷ Bu hikâye, Mustafa Ağa'nın hırslı kişiliğini ve Osmanlı sarayında eriştiği gücün sınırlarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

IV. Murad devri Mustafa Ağa'nın Osmanlı sarayındaki son dönemi olur. 1624 yılında vefat eden ağa, Eyüp Sultan Külliyesi'ne gömülür.⁶⁸ Bir

yanıyla Eyüp Sultan Türbesi'ne dayanan türbenin cephesinde bir sebil vardır. Cephedeki kitabe Sultan Ahmed'in yaptırdığı sebilin daha sonra Mustafa Ağa için türbeye dönüştürüldüğünü gösterir.⁶⁹

I. Ahmed devrinde sarayın kültür ve sanat politikalarına yön veren Mustafa Ağa, II. Osman'ı tahta çıkardıktan sonra yaklaşık bir yıl kaldığı sarayda boş durmaz ve sultanı için kitap hazırlatma işine devam eder. İleride hayat hikâyesine değinilecek ve bu çalışmanın da ana kahramanlarından biri olan Meddah Medhî'yle Mustafa Ağa'nın işbirliği Osmanlı resimli kitapları içinde özel bir öneme sahip bir grup kitabın hazırlanmasını sağlar. Medhî, Mustafa Ağa'nın isteği üzerine tercüme ettiği/yazdığı *Şehnâme-i Türki*'sinin önsözünde hamisi Mustafa Ağa'yı tanıtırken kullandığı ifadelerde, Mustafa Ağa'nın en belirleyici özelliklerinden birinin saraydaki güçlü konumu ve etrafında oluşturduğu saraylı taraftarları olması, ağanın bu özelliğinin onu tanımlayan en önemli tariflerden biri olduğunu gösterir:

Sever hak anı ey şeh-i bahr u berr / Ağa kim seni cân u dilden sever
Anun nâm-ı pâkı ola Mustafâ / Zihî merd-i fâik zihî pür-safâ
Hele biz de az pâdişâ görmedük / Senün gibi 'âdil-dile irmedük
Bunun gibi ağa-yı ehl-i kerem / Eğer bin yıl 'ömrüm olursa görem
Cihân içre vallâhi bir dânedür / Şehün şem'-i rûyına pervânedür
(...)

Ağalar kim olmuş katında mukîm / Anun her birisi halîm ü selîm
Süreler safâ devletünde delîm / Mu'în ola sana kerîm ü rahîm⁷⁰

II. Osman'a sunulmak üzere Medhî tarafından Türkçeye tercüme edilen ve resimlenen *Şehnâme* nüshaları Mustafa Ağa'nın hamiliğinde hazırlanmaya başlanır, ancak bir yıl sonra, Şubat/Mart 1619'da⁷¹ Mustafa Ağa'nın Mısır'a sürülmesiyle proje yarım kalır. Veraset tartışmalarının gündemde olduğu, siyasi olarak son derece karışık bir dönemde, tahtı devralması epeyce sorunlu olan genç bir sultanın acele bir şekilde *Şehnâme* tercümesi istemesi sadece kitap sanatına, resme karşı bir sevgi ya da düşkünlük olarak görülebilir mi? Bir sonraki bölümde bu soruya yanıtlar bulmak ve bazı öneriler getirmek üzere eserlerin yapılış öyküleri, resim-

lerin ikonografik yorumları, Mustafa Ağa'nın bir kitap sanatı hamisi olarak bu projede oynadığı rol ve bunun sonucunda oluşan yeni 'sultani imge' tartışılacak. Bu tartışmadan önce ise, II. Osman'ın Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini seçmesinin özgünlüğünü ve nedenini anlamak için ünlü destanın Osmanlı yazın dünyasındaki yolculuğuna kısaca değinilecek.

NOTLAR

- 1 İsmail Belîğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan Vefayât-ı Danişverân-ı Nâdiredân*, İÜK, TY. 6195, y. 254a. Eserin matbu nüshası; İsmail Belîğ, *Tarih-i Bursa*, yay. Eşref bin Ali Bey, (Bursa, 1302), s. 532-33. Yazar hakkında bilgi, eserin tanıtımı ve indeksi için bkz. Abdülkerim Abdülkadiroğlu, *Bursalı İsmail Belîğ*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1985). Fahri'nin kısa biyografisi ve günümüze ulaşan eserleri için bkz. Muhittin Serin, "Fahri," *TDVİA*, 12, (1995), s. 95-96.
- 2 HAMİLE, s. 48-49; TARİH, y. 5a; SAĞIRLI, s. 590; Mustafa Sâfi Efendi, Mustafa Ağa'nın görevi Cevher Ağa'dan devraldığını söyler. Bkz. İbrahim Hakkı Çuhadar (Haz.), *Mustafa Sâfi'nin Zübdetü't-Tevârihi*, I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003), s. 80-81. (Bundan sonra SÂFÎ).
- 3 Peirce, *Harem-i*, s. 223-236.
- 4 Şefik Peksevgen, "Secrecy, Information Control and Power Building in the Ottoman Empire, 1566-1603," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Montreal: McGill University, 2004), s. 185-200.
- 5 Burada yeri gelmişken bu kitapla ilgili pek çok meseleyi tartıştığım, her tartışmamızda bana yeni kapılar aralayan ve "hanesiz sultan" tanımlamasını ödünç aldığım arkadaşım Günhan Börekçi'ye teşekkür ederim.
- 6 Peksevgen, "Secrecy," s. 201; Baki Tezcan'ın tezi de genel olarak II. Osman devrindeki bu mücadeleyi konu alır. Bkz. TEZCAN.
- 7 Mustafa Ağa'ya Beşiktaş yakınındaki ev ve bahçenin Sultan Ahmed tarafından hibe edilmesini bildiren beratta ağanın ismi "el-Hac Mustafa ibni Abdülhâluk" olarak geçer. TSMK, E.H. 3053, y. 1b. Ocak/Şubat 1613 tarihli vakfiyesinde -Mısır, Bulak'ta bulunan bir han ve İstanbul'da yer alan iki evin gelirlerini Kahire'den gelen hac kafilelerinin yol giderleri için vakfeder. Mustafa Ağa "el-Hac Mustafa ibni Abdülmennân" olarak anılır TSMK, E.H. 2993. Arapça olan bu vakfiyeyi okuyan Oğuzhan Tan'a minnettarım.
- 8 Tezcan, "Dispelling," s. 76.
- 9 Jane Hathaway, *Beshir Agha: Chief Eunuch of the Ottoman Imperial Harem*, (Oxford: Oneworld, 2005), s. 12-15, 23.
- 10 Maria Pia Pedani, "Safiye's Household and Venetian Diplomacy," *Turcica*, 32, (2000), s. 14.
- 11 Bu konuya dikkatimi çeken Günhan Börekçi'ye teşekkür ederim.
- 12 SÂFÎ, s. 35-36.
- 13 SÂFÎ, s. 110-111.
- 14 TOPÇULAR, s. 561.
- 15 SÂFÎ, s. 148-150, 160, NAİMÂ, s. 392-393.

- 16 BEYZÂDE, s. 919.
- 17 Ottavino Bon, *A Description of the Grand Signour's Seraglio or Turkish Emperours Court*, ed. John Greaves, (Londra, 1653), s. 100-101.
- 18 TEZCAN, s. 167-169. NAÎMÂ, s. 451.
- 19 TARİH, y. 32a-32b.
- 20 Muhittin Aykûn (Haz.), "Abdurrahman Hibri Efendi, Defter-i Ahbâr", Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2004), s. 82-83.
- 21 TARİH, y. 67b; SAĞIRLI, s. 73.
- 22 "Mûmâ-ileyh Rûmilinde Dırâma semtlerinde re'âyâdan birinin oğlu imiş. Kızlar âgâsı el-hâc Mustafa âgâya hizmet idüb ba'dehû dergâh-ı 'âli müteferrikalarından iken mirâhûr-ı evvel olmuşıdi" (TARİH, y. 41a; SAĞIRLI, s. 45).
- 23 Bülent Arı, "The First Dutch Ambassador in İstanbul: Cornelis Haga and the Dutch Capitulations of 1612," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003), s. 102, 106.
- 24 Osmanlı sarayında bilgi akışının ve bunu sağlayan kişilerin bu sayede elde ettikleri gücün ayrıntılı tartışması için bkz. Peksevgen 2004.
- 25 TSMK, E.H. 3053. Küçük bir mecmua içinde derlenmiş bu belgeleri okumamda yardımcı olan Biray Çakmak'a müteşekkirim.
- 26 Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmaret-i İnşaatı (1550-1557)*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1979), s. 226, 287.
- 27 TSMA. D. 2911, y. 1b-3a.
- 28 Hathaway, "Beshir," s. 95-102.
- 29 TSMK, E.H. 3004.
- 30 TSMK H. 2993, (Şubat/Mart 1613), E.H. 2994 (Haziran/Temmuz 1613), E.H. 2995 (Şubat 1615).
- 31 Mustafa Güler, *Osmanlı Devleti'nde Haremeyn Vakıfları (XVI-XVII. Yüzyıllar)*, (İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı, 2002), s. 131.
- 32 Jane Hathaway, "The Wealth and the Influence of an Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha," *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 37/4, (1994), s. 293-317.
- 33 Hathaway, "Beshir," s. 89-93.
- 34 A.g.e. s. 93-94.
- 35 Mekki Ali Efendi, *Mirâtü'l-hubûş fî'l usûl*, SK, Esad Efendi, 484; Ahmet Nezihi Turan, "Mahremiyetin Muhafızları: Darüssaade Ağaları," *Osmanlı Araştırmaları*, XIX, (1999), s. 125. Turan, bu eserin 1592-96 yılları arasında yaşamış ve ak ağa olan el-Hac Mustafa Ağa için 1592-96 arasında yazılmış olabileceğini söyler. Oysa Mekki Ali Efendi'nin bahsettiği kara hadım ağa I. Ahmed ve II. Osman devrinde darüssaade ağası olan el-Hac Mustafa Ağa olmalıdır.
- 36 Mekki Ali Efendi, *Mirâtü'l*, y. 4b-6b.
- 37 A.g.e. y. 6b.
- 38 A.g.e., y. 7a-7b.
- 39 Ali bin Abdurraûf, *Râfi*.
- 40 A.g.e. y. 11b-12b.
- 41 Kalender Paşa'nın hazırladığı eserler Serpil Bağcı tarafından çalışılmış ve Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı: Filiz Çağman'a Armağan Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur. Henüz

yayınlanmadığı çalışmasını ve notlarını kullanmama izin verdiği için Serpil Bağcı'ya teşekkürlerimi sunarım. Serpil Bağcı, "Kalender Paşa ve Fahnâme," *Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı: Filiz Çağman'a Armağan Sempozyumu*, (2-7 Şubat 2005), İstanbul (Baskıda).

42 TARİH, y. 64b.

43 TOPÇULAR, s. 546, 551, 593.

44 TARİH, y. 64b.

45 TOPÇULAR, s. 561.

46 TOPÇULAR, s. 593, 609.

47 TARİH, y. 64b.

48 A.g.e. y. 64b.

49 TSMK, EH 2994, y. 21b. Arapça olan bu vakfiye Bahattin Yaman tarafından okunmuştur. Kendisine yardımcıları için müteşekkirim.

50 TSMK, H. 2171, y. 20b-22b. Albümün önsözü Serpil Bağcı tarafından okunmuştur. Kendi çalışması için okuduğu metni kullanmama izin veren Serpil Bağcı'ya teşekkür ederim.

51 I. Ahmed Albümü ilk olarak Süheyl Ünver tarafından yazılan bir makaleyle tanıtılmış, Ünver makalesinin sonuna Kalender Paşa'nın yazdığı uzun önsözün Osmanlıca metnini ve Fransızca tercümesini eklemiştir. Bkz. Süheyl Ünver, "L'Album d'Ahmed I^{er}," *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (Roma)*, XIII, (1963), s. 127-162. Eserle ilgili güncel bir yayın için ayrıca bkz. ORS. s. 228-230.

52 TSMK, B. 408, y. 1b-4b.

53 A.g.e. y. 3a-3b.

54 Eserin metni için bkz. Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri*, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949).

55 TSMK, H. 1703. Nurettin Sevin, "A Sixteenth-Century Turkish Artist Whose Miniatures were Attributed to Kalender Paşa," *IV^{ème} Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence, 10-15 Septembre 1971)*, (Éditions de l'Université de Provence, 1976), s. 209-216; ORS. s. 192-193. Bu konuda güncel ve ayrıntılı bir yayın için Bkz. Massumeh Farhad (Serpil Bağcı ile), *Fahnâme: The Book of Omens*, (Washington DC: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2009).

56 ORS. s. 192-193.

57 Kalender Paşa ve eserleri üzerinde uzun zamandır çalışan Serpil Bağcı, bu albümün de Kalender Paşa tarafından Mustafa Ağa için yapıldığını, ağanın daha sonra ithaf sayfası ekleyerek eseri Sultan II. Osman'a sunduğunu düşünür.

58 HAMİLE, s. 48.

59 BEYZÂDE, s. 919.

60 TOPÇULAR, s. 701; Ahmed Resmî Efendi, *Hâlifetü'l*, y. 77a.

61 Pietro della Valle'nin eserinin tanıtımı ve içeriği hakkında bilgi için bkz. Erhan Afyoncu, *Tanzimat Öncesi Osmanlı Tarihi Araştırma Rehberi*, (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2007), s. 203.

62 Pietro della Valle, *The Travels of Sig. Pietro della Valle*, (Londra: J. Macock for Henry Herringman, 1665), s. 273-74.

63 Mustafa Ağa'nın Mısır'da geçirdiği zamana dair bir bilgi olmamasına rağmen İstanbul'dan gönderilen kara ağalar için Mısır, bir sürgün yerinden çok rahat bir kızığa çekilme yeri olarak bilinir. Buraya gönderilen kara ağalar, iki kutsal şehrin yani Mekke ve Medine vakıflarının mutevvellisi

olarak görevlendirilirler. Burada çok iyi koşullarda yaşayan kara ağaların gücü böylece merkezden uzaklaştırılarak kontrol altına alınır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Jane Hathaway, "The Role of the Kızlar Ağası in 17th-18th Century Ottoman Egypt," *Studia Islamica*, LXXV, (1992), s. 141-158, a.g.y. "Exiled Chief Harem Eunuchs as Proponents of the Hanafi Madhhab in Ottoman Cairo," *Annales Islamologiques*, 37, (2003), s. 191-199.

- 64 Ahmed Resmî Efendi, *Hâlifetü'l*, y. 77b.
65 HAMİLE, s. 48.
66 NAİMA, s. 475.
67 Ahmed Resmî Efendi, *Hâlifetü'l*, y. 77b-78a.
68 Ayvansarâyî, *Hadikatü'l*, s. 334.
69 Kitabeyi okuyan Oğuzhan Tan'a teşekkür ederim.
70 ŞEHNÂME I, y. 18a-18b.
71 TOPÇULAR, s. 701.

SULTANIN KİTABI: ŞEHNÂME-İ TÜRKÎ

İlerideki bölümlerde tartışılacak eserlerden de anlaşılacağı üzere, II. Osman dönemi Osmanlı resimli kitap etkinliğinin zengin dönemlerinden biridir. Bununla birlikte II. Osman tarafından doğrudan hazırlatıldığı kesin olarak bilinen yegâne eser *Şehnâme-i Firdevsî*'nin Türkçe tercümesidir. *Şehnâme-i Firdevsî* Osmanlı sarayında tıpkı diğer İslam çevrelerinde olduğu gibi beğenilen ve okunan, resimli nüshaları hazırlatılan bir metin olmakla birlikte, sultanın yazılı ve görsel imgesini sunmak üzere seçilen bir eser olmamıştır daha önce.¹ Oysa II. Osman, kitabın giriş bölümünde nakledilen hikâyeden de anlaşılacağı gibi, Medhî'nin kendisine önerdiği eserler arasından *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçer ve resimlenmesini ister. Bu seçim bile tek başına *Şehnâme*'nin sultani imgeyi sunan bir eser olarak tasarlandığını düşündürür. İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere, eserin metni ve tasvirlerinin ikonografisi de bu savı destekler. Ancak soru ya da sorun bu sultani imgenin niteliğini ve bu seçimin ardında yatan nedenleri anlamaktır. Bu nedenle de doğrudan Medhî'nin eserine geçmeden evvel, *Firdevsî*'nin destanının Osmanlı izleyicileri tarafından nasıl algılandığına değinmek, II. Osman'ın tercihini anlamaya bizi yaklaştıran ilk adım olacaktır.

ŞEHNÂME VE OSMANLILAR

Yöneticilerin efsaneleşen tarihi ve efsanevi kahramanları kendi ideal imgelerini oluşturmak için kullanması İslam dünyasına özgü bir gelenek değildi. Makedonyalı İskender'in (MÖ. 356-323) sefere çıkarken yanında Homeros'un ünlü destanı *İlyada*'yı taşıdığı, sürekli olarak yastığının altında sakladığı söylenir. Kendini Hektor'u yenen Akilleus ile özdeşleştiren, bu ünlü kahramanın soyundan geldiğini iddia eden, İran ve Asya seferine çıkmadan Troya'yı ziyaret eden İskender daha sonra 'kahraman hükümdar' olarak bir efsaneye dönüşür ve hükümdarlar için ideal bir yönetici modeli olur. İskender'in efsanevi imgesini kullanan en meşhur hükümdar Sezar

(MÖ. 100-44)'dı.² İskender'in efsanevi imgesi sadece batıda değil doğuda da oldukça ün kazanır. Osmanlı dünyasında İskender'in efsanevi imgesini kullanan yöneticilerin en ünlüsü Fatih Sultan Mehmed'di.³ İskender'in muzaffer imgesi Fatih'ten sonra da Osmanlıların belleğinde yaşamaya devam eder. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin 16. yüzyıl sonunda, savaş alanında yenilmeyen hükümdar olarak İskender, Çingiz Han (1162-1227) ve Timur'u (1336-1405) sıralaması bu imgenin Osmanlı toplumunun belleğindeki tazeliğini gösterir.⁴ Fatih Sultan Mehmed gibi geniş bir ilgi alanına sahip bir padişahı bir yana bırakırsak, İslam dünyasında 'kahraman/muzaffer yönetici' imgesini oluşturmak için kullanılabilecek en uygun eser *Şehnâme* olmalıydı.⁵ Kuşkusuz Firdevsî'nin destanının İslam çevrelerindeki algılanmasını tartışmak bu çalışmanın haddini aşmakla birlikte başlı başına da bir çalışma konusu olacak derinliktedir. Ancak *Şehnâme*'nin 17. yüzyıl başı Osmanlı saray çevresinde algılanma biçimi konumuz olan eseri anlamak bakımından oldukça önemlidir.

17. yüzyıl sonunda yazıldığı düşünülen bir şikâyet mektubunda, mektubun anonim yazarı Osmanlı sultanlarının ataları gibi başarılı olabilmeleri için *Tevârîh-i Âl-i Osmân* ya da *Şehnâme*'den hikâyeler okuyarak geçmişin başarılarını öğrenmelerini ve buna uygun davranmalarını öğütler.⁶ Benzer bir şekilde, 16. yüzyıl Osmanlı yazarlarından Kınalızâde Ali Efendi'nin (1516-71) Osmanlı devlet ve cemiyet anlayışını ve bu kapsamda Osmanlı Devleti'nin yönetim felsefesini incelemek üzere yazdığı *Ahlâk-ı Alâî* adlı eserde ideal hükümdarın nitelikleri anlatılır. Sayılan özelliklerden biri, özellikle burada tartışılan konu bakımından dikkat çekicidir. Bu niteliğe göre, ideal bir hükümdarın "reyde ve fikirde, görüş ve düşüncede isâbet" sahibi olması gerekir. Bu haslet iki şekilde elde edilir: Birincisi, yaradılıştan itibaren zeki ve akıllı olmak, ikincisi de yaşananlardan ders almak, geçmiş tecrübeleri değerlendirmektir. Bir sultan genç olduğundan dolayı yeterli tecrübeye sahip olmayabilir. Bu nedenle de her genç hükümdar "tevârîh" ve "ahbâr" kitapları okumalıdır. Bu tür kitaplar geçmiş hükümdarların durumlarının aynası gibidirler. Geçmişteki olayları bildirirler, aynı zamanda da ibret ve tecrübe örnekleriyle doludurlar. Bu tecrübeler bin bir türlü zorluk sonucu elde edildiğinden akıllı bir hükümdar bunları okuyup değer-

lendirerek ders çıkarır. Bu tür kitapların en iyisi *Şehnâme-i Firdevsî*'dir. Bu kitabı okumak sultana hem “şecâat ve şehâmet” yani iyilik ve kahramanlık kazandırır hem de pek çok faydalı tecrübeler ihtiva ettiğinden yol gösterir.⁷

Osmanlı tarih yazınında *Şehnâme*'ye verilen referansları çoğaltmak mümkündür. Ancak yukarıdaki iki örneğin gösterdiği gibi, eserin sadece yazarların gıpta ettiği bir metinden ziyade, geçmişin hallerini öğrenmek için faydalı olacak bir ‘tarih’ olarak görülmesi bu çalışmanın konusu bakımından oldukça önemlidir. Buna göre, *Şehname* okumak sadece edebi bir keyif vermez, yöneticilerin kıssadan hisse çıkarmalarını sağlar. Kuşkusuz söz konusu İslam coğrafyasının en ünlü klasığı olunca, onu tüketme biçimi de farklılaşır. Hele de bu eser sözlü edebi geleneğin en popüler metinlerinden *Şehnâme* ise.

Şehnâme-i Firdevsî, Osmanlı sarayında sadece tarihçilerin referans verdiği okunması gereken edebi bir klasik değildi, sarayda ve halk arasında kullanılan, yaşayan bir eserdi. Sarayda erken dönemlerden beri *Şehnâme* okuyan “şehnâmegûylarm” varlığı, *Şehnâme* okumanın önemli bir saray eğlencesi de olduğunu gösterir. Örneğin, Osmanlı tezkire yazarlarından Sehî Bey'in (ö. 1548-49²) bildirdiğine göre, Fatih Sultan Mehmed devrinde yaşayan Ali Çelebi adlı Acem'de tahsil görmüş bir kişi, sultana musahip olur. Ali Çelebi, sultanla sohbet esnasında bazen Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden beyitler okur bazen de Acem fazıllarından beyitler söylerdi.⁸ Benzer bir şekilde İsmail Belîğ, IV. Murad devrinde Tıflî mahlaslı Ahmed Çelebi'nin sarayda şehnâmeguy olduğunu bildirir.⁹ Evliya Çelebi de *Seyahatnâme*'sinde “Tıflî Çelebi Murâd Hân huzûrında Şâh-nâme okıdukda şâhları dîlşâd iderdi” diyerek Osmanlı sultanları ile İran şâhları arasında *Şehnâme* ile kurulan ilişkiyi dillendirir.¹⁰

Şehnâme sadece sarayda bilinen, yöneticilerin okuduğu, dinlediği ve dersler çıkardığı bir kitap değildi. Sürükleyici hikâyeleri ile Osmanlı halkının da en sevdiği, en çok bildiği eserlerden biriydi, tıpkı diğer Ortadoğu toplumlarında olduğu gibi. Kanuni Sultan Süleyman devrinde *Şehnâme*'yi Türkçeye tercüme eden Eyyûbî, çevirisinin başında bu işi yapma nedenini anlatırken *Şehnâme*'yi, Rum'da seyyahların ve meddahların dilinden dinlediğini ve bu hikâyeleri yazıya geçirmek istediğini belirtir. Mütercim amacının ekâbir ara-

sında çok okunan bu eseri Farsça bilmeyenlerin hizmetine sunarak okuyanların kıssadan hisse çıkarmalarını sağlamak olduğunu söyler.¹¹ Eyyûbî'nin ifadesi, *Şehnâme*'nin halk arasında da sadece eğlence amaçlı okunmadığını, bir nevi nasihat kitabı olarak kabul edildiğini gösterir. Ancak, *Şehnâme* her okurun beklentilerini karşılayabilecek kadar zengin bir imgeler dünyası sunar. Bu nedenle de kimileri dinlediği, okuduğu öykülerden dersler çıkarırken kimileri de bu hikâyeler eşliğinde kahvehanelerde hoş vakit geçirirler.¹² Evliya, Bursa'da gittiği bir kahvehanede gördüğü Şerif Çelebi adlı meddahın Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini anlatırken belagatinin güzelliğinden Firdevs (cennet) meleklerinin toplandığını söyler: "Meddâh Şerîf Çelebî Şâhnâme-i Firdevs[i]-i Tûsîde gûyâ Firdevsî kendi idi kim Firdevs melekleri gibi pençe-i afitâb kıssasına oturup hâyran kalırlardı."¹³ Kimileri için ise okudukça, dinledikçe cesaretlerini artıran bir kahramanlık kitabıydı. Naîmâ savaş zamanlarında halkın toplu bulunduğu yerlerde cesaretlerini artırmak için *Şehnâme*'den hikâyeler anlatılması gerektiğini söyleyerek *Şehnâme*'nin aynı zamanda bir savaş kitabı olarak algılandığını iletir bize.¹⁴

Şehnâme pek çok kez hem avam hem de has üân [seçkinler] için Türkçeye tercüme edilir. Bilinen ilk örneği 15. yüzyılda başlayan bu tercüme faaliyeti, yüzyıllar içinde farklı çevirilerle devam eder. Destan sadece Türkçeye çevrilmekle kalmaz, pek çok resimli nüshası da hazırlanır. Halk arasında da en az sarayda olduğu kadar –hatta belki daha da fazla– popüler olmasına rağmen *Şehnâme*'nin resimli nüshalarını ne yazık ki, sadece saray örnekleri ile tanırız.

OSMANLI SULTANLARININ TÜRKÇE ŞEHNÂMELERİ

İslam çevrelerinde Firdevsî'nin destanına en özel ilgiyi gösterenlerin başında Osmanlı sarayının geldiğini ileri sürmek çok da iddialı bir düşünce olmaz. Nitekim Osmanlılar sadece *Şehnâme*'yi kendi dillerine tercüme etmezler, kendi tarihlerini *Şehnâme* dilinde ve vezninde yazdırarak hatta bu işi verdikleri resmi saray tarihçilerine şehnameci diyerek Firdevsî'nin destanına duydukları ilgiyi gösterirler. Bir yandan da Osmanlılar kendi dillerinde şehnameler yazdırarak adeta Firdevsî'nin metnini kendi eserleri haline getirirler.

Şehnâme'nin Anadolu'daki yazın öyküsü Selçuklular devrinde başlar. Anadolu'da günümüze ulaşan en eski Şehnâme nüshası 1217 yılında istinsah edilir ve söz başları Selçuklu üslubunda tezhiplenir.¹⁵ Anadolu Selçuklu hükümdarlarının isimlerinin pek çoğunun Şehnâme kahramanları ile aynı olması, günümüze çok fazla çeviri ya da metin ulaşmasa da Şehnâme'nin Anadolu'daki beğenilirliğini göstermesi bakımından önemlidir.¹⁶ Konya surlarında Şehnâme'den beyitlerin yazılı olması da ünlü destanın Selçuklular devrinde bilinirliğini gösteren bir diğer örnektir.¹⁷ Osmanlılar da ise bilinen ilk Şehnâme tercümesi 15. yüzyıl ortalarından gelir. 15. yüzyılda Osmanlı sarayında yoğun bir çeviri faaliyeti dikkat çeker. Bu dönemde çeşitli dillerde yazılmış edebi ve bilimsel eserler ardı ardına Türkçeye tercüme edilir. Bu eserler arasında kuşkusuz İran edebiyatının en ünlü eseri Firdevsî'nin Şehnâme'si de yer alır, eser Sultan II. Murad için 1451'de düz yazı olarak tercüme edilir.¹⁸

Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, şehnâmegûyların Fatih devrinden itibaren Osmanlı sarayında varlığı bilinir. Hatta Fatih için Farsça Şehnâme'den alınmış seçme öykülerden oluşan bir kitabın hazırlandığı da söylenir. Bunun yanı sıra Şehnâme Fatih devrinde Türkçeye de tercüme edilir. Şehdî ya da Şehidî mahlaslı Fatih devri tarihçisinin Şehnâme-i Firdevsî'yi tercüme ettiği bilinir. Şehnâme vezninde bir Osmanlı tarihi de yazan Şehdî, Gelibolu Mustafa Âlî'nin verdiği bilgilere göre Acem şiirine özenerek Şehnâme yazmaya heveslenir, ancak dört bin beyit yazabilir.¹⁹

Bilinen bir diğer tercüme Bursa'da yaşamış şair Hâmidizâde Celîlî (1488-1569?) tarafından manzum olarak II. Selim için yapılır. 16. yüzyıl tezkire yazarlarından Aşık Çelebi (1520-1572), Celîlî'nin Şehnâme'yi Türkçeye tercüme ettiğini bizzat şairin kendi ağzından işittiğini söyler ancak eser günümüzde bilinmez.²⁰

Osmanlılar için yapılan bir diğer Şehnâme çevirisi, Kanuni devri tarihini de manzum olarak yazan Eyyûbî'ye aittir.²¹ Yukarıda değinilen Eyyûbî'nin tercümesinin girişinde verilen bilgi Osmanlılar için yapılmış bir diğer tercümenin daha varlığından haberdar olmamızı sağlar. Eyyûbî, Şehnâme'nin Kansu Gavri için Şerifi tarafından yapılan tercümesinden bahsettikten sonra Celalzâde adı ile meşhur Nişancı Paşa'nın Şehnâme'yi

tercüme etmeye başladığını, ancak sadece on kıtasını tamamlayabildiğini söyler. Eyyûbî'nin Celalzâde ve Şerifi tercümelerinin sadece ekâbir arasında okunabildiğini, kendisinin ise halkın anlayabileceği basit bir Türkçe ile bu işe niyetlendiğini belirtmesi, *Şehnâme* tercümelerinin hitap ettiği gruba göre farklılaştığını gösterir.²² Burada adı geçen Celalzâde Kanuni devri tarihçilerinden Nişancı Celalzâde Mustafa Çelebi'dir (ö. 1567). Resmi yazışmaların inşasında ve devlet kanunlarındaki uzmanlığı, Celalzâde'nin yazdığı kanunların 17. yüzyıl başına kadar Osmanlı bürokrasisinde örnek olarak kullanılmasına neden olur. Şeyhülislam Sun'ullah Efendi ile birlikte çalışarak Osmanlı kanunlarının tutarlı ve kullanışlı bir hukuk sistemi olarak geliştirilmesinde büyük emek harcayan Celalzâde'ye, zamanında "müftî-i kânûn" deniyordu. Nişancılığının yanı sıra önemli bir tarihçidir Celalzâde. *Tabakâtü'l-memâlik ve Derecâtü'l-mesâlik* adlı Kanuni devrinin 1555'e kadarki olaylarını ihtiva eden eseri ve Yavuz Sultan Selim dönemini anlatan ve *Selimnâme* olarak bilinen *Meâsir-i Selim Hânî* adlı kitabı kaleme alır.²³ Her iki *Şehnâme* müterciminin hem Süleyman devri tarihini hem de Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini Türkçeye çevirmeleri, *Şehnâme* tercümesinin belirli bir tarih bilgisini gerektirdiğini düşündürür. Bir diğer önemli konu ise, yukarıda değinilen *Şehnâme*'nin okunmasının getireceği faydaları dile getiren Kınalızâde, Nâimâ ve de *Şehnâme*'yi tercüme eden Celalzâde arasındaki ortaklıktır. Her üç yazar da eserlerinde Osmanlı devlet işleyişini sorgulamışlar ve bu konuyu açıklamak için İslam literatüründe gelişen kuramları içeren eserleri kullanmışlardır ki, bu eserlerin başında ünlü Arap yazarı İbn Haldun'un (1332-1406) *Mukâddime*'si gelir.²⁴ Bu yazarların ortak ilgi alanları düşünüldüğünde, *Şehnâme*'den bahsetme biçimleri daha da önem kazanır ve *Şehnâme*'yi içinde hükümdarların alması gereken pek çok öğüt barındıran bir nasihat kitabı olarak kabul ettiklerini düşündürür.

Şehnâme'nin Osmanlılar tarafından resimletilen tercümelerine baktığımızda pek çok çeviri yapılmasına rağmen, resimlenmek üzere iki tercümenin tercih edildiği görülür. Bunlardan biri, yukarıda bahsedilen II. Murad için adı bilinmeyen bir mütercim tarafından 1450/51'de yapılan mensur çeviridir.²⁵ Bir diğeri ise, Osmanlı toprakları dışında yapılmış olsa da Osmanlı sarayında en çok kopya edilen ve tüketilen tercümelerden biri olan, Şerifi-

Âmidî (ö. 1514) tarafından 1511'de Memluk Sultanı Kansu Gavri (1501-1516) için yapılan manzum tercümedir.²⁶ Memluk sarayında Kansu Gavri için yapılan bu tercüme, 1511'de şairin denetiminde resimlenir (TSMK, H. 1519).²⁷

Hüseyin ibn Hasan ibn Muhammed el-Hüseyini el-Hanefî tarafından kopya edilen bu eser 62 tasvirle süslenir. Memluk *Şehnâme*'sinin bazı resimlerinin 1486 tarihli Akkoyunlu *Şehnâme*'si (TSMK, H. 1506) ile üslup ve ikonografik benzerliği, Memluk sarayında çalışan nakkaşların bu elyazmasını model olarak kullandığını düşündürür. Ancak, Memluk sarayında çalışan nakkaşlar her ne kadar ellerinde bulunan diğer eserleri model olarak kullansalar da, *Şehnâme* kahramanlarını kendi bildikleri, içinde yaşadıkları çevrenin içine yerleştirerek resimlerine yerel bir tat katarlar. Bu yerel özellikler daha çok mimari betimlemelerde görülür. Elyazmasında, özellikle kabul ve tahta çıkma sahnelerine verilen önem ve bu tasvirlerde Memluk sarayının teşrifat düzeninin izlenmesi yerleşik ikonografik kurguların üretildiği tarihi ve sosyal bağlam içinde yeniden yaratıldığını gösterir.²⁸ Memluk sarayında resimlenen ve olasılıkla 1517'de Yavuz Sultan Selim'in Kahire'yi almasından sonra Osmanlı sarayına savaş ganimeti olarak getirilen bu *Şehnâme*, 16. yüzyıl ortalarında hazırlanan resimli Osmanlı şehnamelerinin ikonografisinin oluşumunda belirleyici bir örnek olur. Nitekim, II. Murad devrinde yapılan mensur çevirinin bilinen ilk resimli nüshaları da bu dönemden sonra karşımıza çıkar.

16. yüzyıl ortalarında saray nakkaşhanesinde resimlenmek üzere mensur tercümenin ve Şerîfî'nin metninin tercih edilmesinde her ikisinin de saray çevresi için yapılan tercüme olması etkili olmuş olmalıydı. Nitekim yukarıda da değinildiği gibi, Eyyûbî *Şehnâme*'nin ekâbir ve halk arasında okunan tercümelerinin farklı olduğunu belirtir. Medhî'nin II. Osman için yaptığı tercümeyi ve Firdevsî'nin metninde yaptığı değişiklikleri anlamak için 16. yüzyıl ortasında resimlenen *Şehnâme* tercümeleri önem taşır. Osmanlı saray nakkaşhanesinde resimlenen bu iki tercümenin metinlerine bakıldığında, her ikisinin de büyük ölçüde Firdevsî'nin metnine bağlı kaldığı görülür.²⁹

16. yüzyıl ortalarında, tam da Osmanlı sülalesinin Adem Peygamber'den başlayarak günün sultanına gelinceye kadar güncellenerek yazıl-

ması projesinin (Tevârih-i Âl-i Osmân) başladığı yıllarda, yukarıda değinilen II. Murad için yapılan mensur tercümenin ve Şerîfî'nin tercümesinin aynı anda birden fazla resimli nüshaları hazırlanır. Kimilerinde ketebe kaydı bulunan bu nüshaların pek çoğu tarihsizdir. II. Murad için yapılan mensur tercümenin üç resimli kopyasından 1584 tarihli nüsha (TSMK, B. 284) dışında diğer ikisinin ketebe kaydı olmamakla birlikte resimlerinin üslup özelliklerinden dolayı bu döneme tarihlenirler. Resimli kopyalardan biri (TSMK, H. 1116) *Şehnâme*'nin ilk cildini oluştururken, diğer iki kopya (TSMK, H. 1518 ve B. 284) ikinci cildir.³⁰ Kitabın resimleri *Şehnâme* ikonografisine yenilik getiren özgün tasvirlerden çok, geleneksel resimleme biçimini devam ettiren betimlemelerdir. Metindeki ve resimlerin ikonografilerindeki bu tutum, *Şehnâme*'nin beğenilen bir edebi metin olmakla birlikte, Osmanlı sarayının/saraylılarının özel anlamlar yüklediği, simgesel kullanımı olan bir eser olmadığını göstermesi bakımından önemlidir.³¹

Aynı yıllarda Şerîfî tercümesinin de resimli nüshaları hazırlanır. Birden fazla kâtibin çalışması ile acele olarak hazırlanan, hatta bir kısmı tamamlanamayan, sarayda üretilen diğer resimli kitaplarla karşılaştırıldığında daha ince kâğıtların kullanıldığı bu nüshalar hem malzemeleri hem de yazıları ile müsvedde niteliği taşırlar. Bunlardan 1545-46 tarihli nüshada (TSMK, H. 1520) yer alan resimlerin üslup özellikleri aynı dönemde resimlenen *Süleymânnâme*'de çalışan nakkaşlardan birinin üslup özelliklerini yansıtır. Aynı çevirinin bir diğer resimli nüshası (TSMK, H. 1522) ketebe kaydındaki bilgilere göre Yeniçeri Ağası Ali Ağa tarafından 1544 yılında, *Dârüssaâde*'de hazırlanır. Yazmada çok sayıda hattat çalışmakla birlikte eseri tamamlayan hattatın ismi Şaban ibn Abdullah olarak kitabın sonuna kaydedilir. Üslup özelliklerinden dolayı kitapta yer alan resimlerin daha sonraki bir tarihte, 1560 civarında, Nakkaş Osman tarafından yapıldığı düşünülür.³² Bir diğer resimli Şerîfî tercümesi tamamlanmayan bir nüshadır.³³ Ketebe kaydı içermeyen yazmada altı resim vardır ve bazı sayfalar resimlenmek üzere boş bırakılmış, ancak kitap tamamlanmamıştır. Var olan resimlerin üslup özellikleri 16. yüzyılın ikinci yarısına atfedilmelerini sağlar.³⁴ Şerîfî'nin tercümesinin, aynı yıllarda resimlenen iki nüshası da British Lib-

rary'de bulunur. Bunlardan ilki (Or. 7204) resimlerinin üslup özelliklerinden dolayı 16. yüzyıl ortalarına tarihlenirken, ikincisinin (Or. 1126) resimleri sayfa kenarındaki nota göre 1660'tan sonraki bir tarihte kesilir.³⁵

Şerifi'nin tercümesinin Osmanlılar için hazırlanan resimli nüshaları, ikonografik kurguları ve resim programları ile yukarıda değinilen Memluk *Şehnâme*'sini izlerler. Ancak, bu sefer eserin resimlendiği yer Memluk sarayı değil, Osmanlı sarayıdır. Tıpkı Akkoyunlu nakkaşlarının şehname hikâyeleri için oluşturulan yerleşik kurguları yeni hamileri Kansu Gavri için uyarladıkları gibi, bu sefer de Osmanlı nakkaşları her ne kadar Memluk *Şehnâme*'sinin resim programını izleseler de oluşturdukları resimleri kendi gerçeklik alanlarına çekerler. İranlı şahlar tıpkı birer Osmanlı sultanı gibi giyinirler, resimlerdeki mimari betimler Osmanlı kentlerinde görebileceğimiz binalardır. İranlı şahların yanlarında duran saraylılar, özellikle kılıç ve matara taşıyan görevliler, Osmanlı sarayının teşrifat düzeninin yansımalarıdır.³⁶

Görüldüğü gibi, 16. yüzyıl ortalarında farklı iki *Şehnâme* tercümesinin yaklaşık aynı tarihlerde çok sayıda resimli nüshaları hazırlanır. Yazmalarda yer alan resimlerin üslup özellikleri, 16. yüzyıl ortalarında resimli Osmanlı tarihlerinde çalışan nakkaşların elini işaret eder. Nitekim Zeren Tanındı, Osmanlı tarih resimleme geleneğini irdelediği doktora tezinde, resimli Osmanlı tarihi projesinde çalışacak nakkaşlardan Firdevsi'nin *Şehnâme*'sini resimleme şartı arandığını söyler.³⁷ Bu tespit, 16. yüzyıl ortasında hazırlanan resimli *Şehnâme* nüshalarının tarih resimleme geleneği içinde düşünülmesi gerektiğini gösterir. Zeren Tanındı, bu dönemin resimli Osmanlı tarihi projesinin de başladığı yıllar olduğunu göz önüne alarak bu kitapların Osmanlı tarihini resimleyecek nakkaşlar ve yazacak hattatlar için iyi bir ön çalışma şansı yarattığını düşünür. Tanındı'ya göre, 16. yüzyılda yoğun bir şekilde resimlenen *Şehnâme* tercümeleri, sultan için özellikle tasarlanmış eserler olmaktan çok, asıl işleri Osmanlı tarihini resimlemek olan saray nakkaşlarının, Osmanlı tarih kitaplarında kullanacakları ikonografik kurgular için pratik yapmalarını sağlayacak uygun metinlerdir. Nitekim resimlerinin ikonografisi de bu savı destekler. Musavver Türkçe *Şehnâme* nüshalarında savaş, kabul merasimleri ve av gibi Osmanlı tarihlerinin başlıca temalarına önem verilmesi, *Şehnâme*'nin konularının Osmanlı

tarihini resimleyecek nakkaşların hazırlanmalarını sağlayacak uygun bir metin olarak görülmesinden kaynaklanmış olmalı.

Şerîfî'nin tercümesinin Osmanlılar için resimli kopyalarının Memluk *Şehnâme*'sinin ikonografik kurgusuna; eseri kopya eden mütercimlerin de metne sadık kalmaları Tanındı'nın görüşünü bir başka açıdan destekler. Bu tutum şehname resimleten Osmanlı hamilerinin esere özel anlamlar yüklemediklerini, *Şehnâme*'yi sadece önemli bir edebi eser olarak gördüklerini ve de şehname konularının Osmanlı sultanlarının şehnamelerini resimlemek için uygun örnekler sunduğunu düşünmüş olduklarını gösterir.

Kanuni devrinde resimli Osmanlı tarihi projesinin başladığı yıllarda resimlenen *Şehnâme*'nin daha sonraki yıllarda, özellikle kitap resimlemeciliğinin klasik dönemi olarak kabul edilen III. Murad devrinde, üretilen resimli kitap sayısı ve sultanın kitap resimlemeciliğine merakı göz önüne alındığında, beklenildiği kadar ilgi görmediği anlaşılr. Ancak yine de III. Murad devrinde de *Şehnâme*'nin önemini kaybetmediği görülür. Daha önce üzerinden durulan II. Murad devri tercümesinin ikinci ciltlerinden biri olan 1584 tarihli resimli *Şehnâme* (TSMK, B. 284), III. Murad devrinde de ünlü destanın resimlendiğini gösterir. Bu döneme ait kimi arşiv kayıtlarında da *Şehnâme*'nin resimlendiğine dair bilgiler yer alır. Sultan III. Murad ve Sultan I. Ahmed'in zamanlarında yapılan harcamaları gösteren bir filûri defterinde, Şevvâl 983/ Ocak 1576 tarihinde bir cilt Türkçe *Şehnâme*'nin tasvirlendiği ve bu iş karşılığında nakkaşlara verilen inam bildirilir.³⁸ Ancak, bu örneklerle rağmen 16. yüzyıl sonunda *Şehnâme*'ye ilginin, 16. yüzyıl ortaları ya da 17. yüzyıl başlarındaki kadar yoğun olmadığı dikkatten kaçmaz. Özellikle III. Mehmed devrinde edebi metinlerin resimlenmesine artan ilgi düşünüldüğünde, bu metinler arasında doğu edebiyatının en ünlü klasiklerinden *Şehnâme*'nin yer almaması ilginçtir.³⁹

Şerîfî tercümesi 17. yüzyıl başında, I. Ahmed döneminde tekrar gündeme gelir ve bu çevirinin resimli bir nüshası dönemin veziri Hafız Ahmed Paşa tarafından hazırlatılır.⁴⁰ 19. yüzyılda eklenen ve kitabın onarıldığını gösteren kayıt eserin resimlenme sürecini de anlatır. *Şehnâme*'nin ketebe kaydına göre, Hafız Ahmed Paşa, Şerîfî tarafından yapılan Türkçe *Şehnâme*'yi ödünç alır, ünlü hattat Derviş Abdi Efendi'ye (ölm. 1647) Mevlevihane-

de kopya ettirir. Bu eser büyük bir olasılıkla saray hazinesinde bulunan ve yukarıda değinilen Memluk *Şehnâme*'siydi (H. 1519). 1616 yılında, I. Ahmed devrinde başlayan bu proje dört yıl sürer ve eser 1620 yılında, Sultan II. Osman döneminde tamamlanır. Tamamlandıktan sonra kullanımdan dolayı yıpranan eser, bilinmeyen bir şekilde saraydan çıkarılarak kitap satıcılarının eline düşer, daha sonra Ali Paşa'nın torunlarından Koca Yusuf Paşa'dan kitap satıcısı Hacı Ali Rıza tarafından satın alınır. *Şehnâme* kitap satıcılarının elinden çıkarak tekrar saraya satılır. 1873-74'te Sultan Abdülaziz (1861-1876) kitabı onartır, bu tamirde tamamen yıpranmış 29 yaprak yeniden yazılarak bu yapraklara 15 yeni resim eklenir. Bir yıl süren bu tamir 1874 yılında bitirilir.⁴¹ Resim sayısı ve tasvirlerinin niteliği ile 17. yüzyıl başı Osmanlı nakkaşhanesinin en görkemli eseri olan bu kitap için devrin en önde gelen nakkaşları çalışır. Buradaki tartışma bağlamında önemli olan II. Osman tahta geçtiğinde bu projenin sarayda devam ediyor olmasıdır.

Ketebe kaydında eserin Hafız Ahmed Paşa için yapıldığı açıkça belirtilir. 17. yüzyıl başında hazırlanan –Sultan Ahmed ve II. Osman döneminde– resimli elyazmaları göz önüne alındığında Hafız Ahmed Paşa için hazırlanan bu *Şehnâme*'nin hem resim sayısı hem çalışan nakkaşların ve resimlerinin niteliği hem de boyut bakımından diğer kitaplardan çok daha görkemli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durum ilkönce Hafız Ahmed Paşa'nın bu eseri Sultan Ahmed'e hediye etmek üzere hazırlattığını düşündürür. Nitekim, I. Ahmed için Mustafa Sâfi Efendi'nin *Zübdetü't-tevârih*'i yazmasında Hafız Ahmed Paşa aracı olur.⁴² Hafız Paşa'nın bu tür işlerde aracı olduğu bilinmekle birlikte, *Şehnâme*'yi sultan için resimlettiğine dair hiçbir delil yoktur. Bununla birlikte Hafız Ahmed Paşa'nın kitaplara düşkünlüğü, böylesine görkemli bir eseri kendisi için yaptırabileceği ihtimalini mümkün kılar. Bu konuda ilginç bir bilgiyi, bir başka kitap dostu Antonie Galland (1646-1715) verir. Galland'ın verdiği bilgiye göre, Hafız Ahmed Paşa İstanbul'da inşa ettirdiği camisine çok sayıda kitap vakfeder. Koleksiyonda her kitaptan yedişer cilt mevcuttur ve bu kitaplar iki kuruş karşılığında herkese verilir, okur eseri iade ettiğinde parasını da geri alır. Camideki eserler arasında *Bostân* ve *Gülüstân* gibi İran klasikleri ve *Mesnevi* de yer alır.⁴³ Bu bilgi Hafız Paşa'nın kitaplara, özellikle de Farsça klasiklere düş-

künlüğünü gösterir. Bu durumda resimli bir *Şehnâme*'ye sahip olmak istemesi çok da yadırganmayabilir.

Bu sıralarda yazılan ancak günümüze ulaşmayan bir diğer *Şehnâme*'nin daha varlığı, bir yandan ünlü destanın yeniden saray çevresinde moda olduğunu gösterirken, diğer taraftan da Osmanlı saraylılarının ortak beğeni ve ilgilerini yansıtır. Hafız Ahmed Paşa'nın *Şehnâme*'sini istinsah eden Derviş Abdi, tekkedeki hücresinde kaldığı sırada II. Osman devrinin sadrazamlarından Tabaniyassı Mehmed Paşa'nın emriyle bir *Şehnâme* yazar. Bu *Şehnâme*'ye yazı ücreti ve masraflar için on sekiz akçe harcanır, sonunda tamamlanma hediyesi olarak sadrazam, Derviş Abdi'ye bin altın daha verir.⁴⁴

Derviş Abdi'nin Mehmed Paşa için yazdığı *Şehnâme*'nin hangi metin olduğu bilinmemekle birlikte, vezirin, dönemin darüssaade ağası Mustafa Ağa ile yakın ilişkisi düşünüldüğünde, bazı varsayımlarda bulunmak mümkündür.

Dönemin tarihçilerinden Mehmed bin Mehmed, Mustafa Ağa'nın hayat hikâyesinin anlatıldığı bölümde vurgulandığı gibi, Tabaniyassı Mehmed Paşa'nın Osmanlı sarayına girdiği andan itibaren Mustafa Ağa'nın himayesinde olduğunu söyler.⁴⁵ Mehmed bin Mehmed'den yıllar sonra, Evliya Çelebi de, IV. Murad devrinde de vezirlik yapan Tabaniyassı Mehmed Paşa'nın Arnavut asıllı olduğunu ve II. Osman'ın darüssaade ağası Mustafa Ağa'nın "çırağı" olduğunu söyleyerek Mehmed Paşa'yı Mustafa Ağa'yla yakın ilişkisiyle anar.⁴⁶

Derviş Abdi'nin yazdığı *Şehnâme*'nin yeni bir tercüme mi, Farsça bir *Şehnâme* mi ya da eski tercümelerin istinsah edilmesi mi olduğu anlaşılmamakla birlikte her iki haminin yakınlığı düşünüldüğünde, Medhî'nin Mustafa Ağa aracılığıyla yaptığı tercümenin, Derviş Abdi tarafından Tabaniyassı Mehmed Paşa için istinsah edilmiş olabileceğini varsaymak mümkündür. Derviş Abdi'nin aynı zamanda II. Osman ve Mustafa Ağa için Medhî'nin yaptığı tercümeleri yazan hattat Cevrî'nin hocası olması ise bu kişiler arasındaki ilişkiler ağının daha da sıkı olduğunu düşündürür. Cevrî hat sanatını Yenikapı Mevlevihanesinde ikamet eden Derviş Abdi'den öğrenir.⁴⁷ Derviş Abdi aynı zamanda Hafız Ahmed Paşa

tarafından 1616-20 arasında resimletilen ve yukarıda değinilen *New York Şehnâme*'nin de hattatıdır. Dolayısıyla hem eseri istinsah eden hattatlar hem de ısmarlayan hamiler birbirinin çırağıdır. Tabanıyassı Mehmed Paşa'nın Mustafa Ağa için hazırlanmış bir kitaba kolayca ulaşabileceğini varsaymak mümkündür.

Bu durum dönemin saraylılarının ortak ilgilerini ve beğenilerini bir başka deyişle o günün Osmanlı 'eliti' arasındaki modaları göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ancak bu noktada sorulması gereken bu modanın belirleyicisi kimdi? Bir önceki bölümde Mustafa Ağa'nın Sultan I. Ahmed için hazırlattığı eserler tartışıldı. Bu tartışmada görüldüğü üzere Mustafa Ağa'nın katkı sağladığı eserlerin türü, II. Osman devrinde katkısının bulunduğu eserlerden oldukça farklıydı. I. Ahmed için hat ve tek yaprak tasvirlerin derlenmesi ile oluşan albümler yaptıran Mustafa Ağa, aradan birkaç yıl geçtikten sonra birden resimli bir Şehnâme projesinin yürütücüsü olarak karşımıza çıkar. Kuşkusuz bu farklılık, ağanın birkaç yılda değişen zevkinin sonucu olmamalıydı. Mustafa Ağa'nın himayesinde üretilen eserlerin niteliğinin değişmesi, esas belirleyici olanın sultanın beğenisi ve isteği olduğunu düşündürür. Bu durumda devrin beğenisinin oluşmasında Mustafa Ağa'nın da önemli etkisi olduğunu kabul etmekle birlikte esas olanın daima, herkesin biricik hamisi olan sultan olduğunu unutmamak gerekir. Şimdi bu noktayı akılda tutarak Medhî'nin Mustafa Ağa aracılığıyla Sultan II. Osman için yaptığı yeni tercümeyi mercek altına alalım.

ŞEHNÂME VE II. OSMAN: MEDHÎ'NİN ŞEHNÂME-i TÜRKÎ'si

Yukarıda özetlenen kısa tarihinden de anlaşılacağı gibi, Osmanlı sarayında her zaman var olan, kimi zamanlarda da daha fazla önem kazanan Firdevsî'nin *Şehnâme*'si II. Osman ve Mustafa Ağa'nın himayesinde yeniden, fakat bu sefer bambaşka bir biçimde can bulur. Medhî mahlaslı şair Mustafa Ağa'nın aracılığı ile *Şehnâme*'yi Türkçeye tercüme eder ve Medhî'nin iki ciltlik mensur tercümesi saray nakkaşhanesinde resimlenir. Günümüze ulaşan resimli üç nüsha dünyanın farklı koleksiyonlarına dağılmıştır. Bunlardan Uppsala Üniversitesi Kütüphanesinde ve St. Petersburg

Üniversite Kütüphanesinde bulunan elyazmaları birbirinin devamıdır.⁴⁸ Paris Milli Kütüphanesinde bulunan nüsha ise aynı metnin birinci cildir.⁴⁹ Her iki cilt de Adem ile Havva hikâyesi ile başlar, 309 varak olan Paris nüshası Bijen ile Fûrûd'un öyküsü bölümünde yarım kalmışken, 315 varaktan oluşan Uppsala nüshası Rüstem ile Berzu'nun öyküsü ile tamamlanır. Uppsala nüshasının sonunda Medhî, *Şehnâme*'nin ilk cildini tamamladığı için Allah'a şükreder ve ikinci cildinde Rüstem, Efrâsiyâb ve Keyhüsrev'in hikâyelerini anlatacağını söyleyerek eserinin II. Osman tarafından beğenilmesini temenni eder.⁵⁰ Medhî'nin tercümesinin bu resimli üç nüsha dışında günümüze ulaşan resimsiz bir kopyası bilinmez. Bu durum tercümenin sadece Sultan II. Osman için yapıldığını, daha sonra da diğer *Şehnâme* çevirileri gibi yaygınlık kazanmadığını düşündürür.

Uppsala ve St. Petersburg *Şehnâme*'lerinin resim programları, yazı, sayfa kenarı bezemesi gibi özellikleri Sultan Osman için hazırlandığını gösterir. Nitekim Uppsala'da bulunan birinci ciltte Hattat Cevrî tercümeye eklediği şiirin sonunda ismini söyler ve çabalarının karşılığını alacağını umarak Sultan II. Osman'ı metheder. Cevrî şiirinde bu görevin kendisine verilmesi ile akranları arasında şeref bulduğunu ve ilim ehlini destekleyen ve kendisi de şair olan II. Osman'ın çabalarının karşılığını vereceğini söyler. Cevrî'nin şiirindeki bir diğer önemli ayrıntı ise kitabın tezhip ve tasvirlerle süslediğini belirtmesidir.⁵¹

Cevrî'nin şiirinin ardından, eserin tamamlanma tarihi verilir.⁵² Bu kayda göre II. Osman için hazırlanan takımın ilk cildi 1619 yılının Mart/Nisan aylarında bitirilir. Mustafa Ağa'nın Şubat/Mart 1619 yılında Mısır'a gönderilmesinden hemen önce tamamlanan *Şehnâme*, Sultan II. Osman'a sunulmuş olmalı. İçinde 28 tasvir bulunan bu nüshanın sayfa sıralamasındaki karışıklıklar, sonraki bir dönemde cildinin dağıldığını ve yeniden ciltlendiğini gösterir. St. Petersburg'da bulunan ikinci cilt ise, Mustafa Ağa gittikten sonra bitirilir.

Paris Milli Kütüphanesinde bulunan diğer nüsha ise olasılıkla Mustafa Ağa'nın özel kütüphanesi için hazırlanır. Bu kopyanın Mustafa Ağa için resimlendiğini gösteren ipucu Paris nüshasının metninde karşımıza çıkar. Mustafa Ağa'nın Osmanlı sarayındaki kariyerinin anlatıldığı bölüm-

de alıntı yapılan şiirinde, Medhî velinimetini övgü dolu sözlerle anar ve ağanın cömertliği ile etrafındaki pek çok saraylıyı himayesi altına aldığını önemle vurgular.⁵³ Ancak ağa için planlanan nüshanın, Mustafa Ağa'nın sürgün edilmesinden dolayı, hem metni hem de resimleri yarım kalır. Zira, yapılması planlanan 25 tasvirden sadece beşinin tamamlanabildiği, geri kalan resim yerlerinin boş bırakıldığı görülür. Metinde de Medhî'nin Rüstem ile Fûrûd'un öyküsünü anlatan cümlesi yarım kalır ve Uppsala nüshasında olan hatime bölümü burada yer almaz. Paris nüshasının son sayfasında ise 1666/67 yılında eklendiği anlaşılan notlar yer alır. Paris yazmasının resimlerinin üslup özelliği ve Uppsala nüshasında bulunmayan ve yukarıda değinilen Mustafa Ağa'yı metheden şiir bu kopyanın ağanın kendi kütüphanesi için hazırlandığını düşündürür.

II. Osman ve Mustafa Ağa için hazırlanan nüshaların metinleri kimi küçük farklılıkların dışında büyük ölçüde aynıdır. Bununla birlikte nüshaların birbirinin tıpa tıp aynısı olmaması, elde olan bir metnin hem Sultan Osman hem de Mustafa Ağa için Cevrî tarafından kopya edilmediğini düşündürür.

Her iki nüshada resimlenmek üzere seçilen konular büyük ölçüde aynı olmakla birlikte aralarındaki farklılıklar da ayrı olarak tasarlandıklarını düşündüren bir diğer göstergedir. Her iki nüshada da şehname öykülerini betimleyen tasvirler daha çok geleneksel şehname ikonografisini izlerler. Bununla birlikte kimi öykülerdeki küçük detaylar eserin ikonografik programının öncülü olan eserleri birebir takip etmediğini, yeniden tasarlandığını düşündürür. Dahası, Medhî'nin kendinden önce yapılmış *Şehnâme* tercümelerinde olmayan giriş bölümü ve bu bölümde yer alan tasvirler bu eserleri diğer resimli *Şehnâme* tercümelerinden tamamıyla ayırır ve özel bir yere koyar.

Giriş bölümünün dışında Medhî'nin metninde Firdevsî'nin *Şehnâmesi*'ne sonradan eklenen ve "Şehname sonrası destanlar" adı verilen hikâyelerin eklenmesi eserin diğer bir özgün yanıdır. Nitekim Medhî'nin çevirisinin Sultan Osman için hazırlanan resimli nüshasının birinci cildi, yukarıda da değinildiği gibi, Berzu'nun hikâyesi ile sona erer ve *Berzunâme* olarak başlı başına bir eserin konusu olan bu öykü, Firdevsî'nin metnine

eklenen hikâyelerden biridir. Bu konu üzerine çalışan Karin Rüdhanz, *Şehnâme*'nin metnine yapılan bu ilavelerin 15. yüzyılda Rüstem ile Berzu hikâyesinin öne çıkarılarak başladığını söyler ve değiştirilmiş *şehname* kopyalarının giderek daha fazla kabul görmesini, bu hikâyelerin sözlü gelenek içinde popüler olmasına bağlar. Rüdhanz'a göre, *şehname* hikâyelerinden ayrı görülmeyen ve destanın ana örgüsüne eklenen bu hikâyeler zamanla yazılı hale gelmeye başlar. Bütün bunların 16. yüzyılda gerçekleşmesi hikâye anlatıcılığının Safevîler devrinde önemli bir eğlence biçimi olmasıyla ilişkilidir.⁵⁴ Rüdhanz'ın bu tespiti aynı zamanda meddah olan Medhî'nin tercümesine bu hikâyeyi eklemesini anlamlı kılar. Nitekim Medhî'nin tercümesinin dil ve üslup özellikleri de mütercimmin bağlı olduğu sözlü geleceğin izlerini taşır.

Medhî'nin *Şehnâme* tercümesinin başına eklediği giriş bölümü ve bu bölümü resmeden tasvirler daha önce de vurgulandığı gibi *Şehnâme*'yi edebi bir metin olmaktan çıkararak Sultan II. Osman için yeniden kurgulanmış bir kitaba dönüştürür. Bu dönüşümü kavrayabilmek, Medhî'nin *Şehnâme*'sini tam olarak değerlendirebilmek, tarihi bağlamı içinde anlayabilmek için ilk olarak eserin ve yazarının tanınması gerekli. Bir sonraki bölümde ilkönce, Sultan II. Osman için bu yeni imgeyi oluşturma işini üstlenen kişi, yani metnin yazarı Meddah Medhî tanıtılacak. Ardından Medhî'nin tercümesindeki her bir özgün bölüm 'amelîyat' edilerek analiz edilecek. Bu tartışmada, Medhî'nin çevirisini edebi bir metinden öteye taşıyan, 'çağdaş' bir esere dönüştüren giriş kısmına ve bu bölümü betimleyen resimlere özel önem verilecek. Önsöz bölümünün dışında, Medhî'nin kimi *şehname* hikâyelerine yaptığı müdahale ve eklemeler de bu bağlamda değerlendirilerek *Şehnâme*'nin yeni bir kitaba dönüşümü, II. Osman'ın imgesini sunmak üzere yeniden yazılması tartışılacak. Ancak, bu bölümde *Şehnâme*'de yer alan tüm hikâyeler değil, sadece Medhî'nin değiştirdiği ya da vurguladığı bölümler üzerinde durulacak.

II. OSMAN'IN SARAYININ ALTERNATİF ŞEHNAMECİSİ: MEDDAH MEDHÎ

Mütercimimiz Meddah Medhî'yi tanımamızı sağlayan en önemli bilgi, onun *Şehnâme-i Türki*'sinin girişinde yer alır. Gerçek ismini kullan-

mayan Medhî'nin kim olduğunu anlamak üzere ilkönce kendisini tanıttığı bu satırlara dikkatlice bakmak gerekir. Giriş bölümünde verdiği bilgilere göre Medhî, Sultan III. Murad devrinden beri Osmanlı sarayında bulunur. Sultan III. Murad'ın zamanında sarayda tarih okuyucusu (tevârih-hân) ve hikâye anlatıcısı (kıssa-perdâz) olarak çalıştıktan sonra, Sultan III. Mehmed'in pek çok lütuflarına nail olur. Sultan Murad devrinden Sultan I. Ahmed'in saltanat yıllarına kadar on bir kitap yazar. Bunlardan biri Sultan Ahmed namına yazdığı kırk cüzden oluşan *Edîbnâme'dir*. Bu kırk cüzün içinde *Şehnâme* tercümesi, *Süleymânnâme-i Kebîr*, Selçuklu, Sâmâni ve Buveyhî tarihleri ile *Me'âricü'n-nübüvve* adlı bir siyer kitabı vardır. Ayrıca bunların dışında, Sultan I. Ahmed devrine kadar meydana gelen olayları ele alan bir *Tevârih-i Âl-i Osmân* yazar ve eserini sultana sunarak karşılığında pek çok ihsana kavuşur.⁵⁵

Giriş bölümünden, Medhî'nin Sultan I. Ahmed devrine kadar daha çok sözlü edebiyatın bir temsilcisi olarak Osmanlı sarayında çalışırken bu dönemde yazılı eserler üretmeye başladığı anlaşılır. Eserin daha sonraki bölümlerinde kendinden bahsederken "Meddâh Medhî" demesi, şairin yazılı ürünler verse de sarayda hikâyeler anlatan ve daha çok sözlü gelenek içinde değerlendirilebilecek biri olduğunu düşündürür. Medhî, yani met-heden manasındaki mahlası da yazarın yaptığı işlere uygundur.

Peki, III. Murad devrinden beri saray çevresinde yer alan, sultanlar için eserler yazan bu meddah kimdi? Yaptığını söylediği işler düşünüldüğünde bütün dönem kaynaklarında, saray kayıtlarında adının geçmesi beklenir. Ne yazık ki bu öngörü doğru çıkmaz. *Şehnâme*'sinde kendinden sadece mahlası ile bahseden ve esas adını söylemeyen Medhî ile aynı kişi olabilecek herhangi bir kişiye rastlanmaz, dahası sadece mütercimden değil, yapılan işten de söz edilmez. II. Osman'ın ya da Mustafa Ağa'nın resimli *Şehnâme* hazırlatıklarına ya da Medhî'nin yazdığını söylediği kitaplara dair herhangi bir bilgiye, atfa bu çalışma boyunca ulaşılabilen dönem kaynaklarında rastlanmaz.⁵⁶

Medhî mahlasını kullanan mütercimin esas ismini, III. Murad için yazdığı ve günümüze ulaşan bir başka eserden öğreniriz. *Kıssa-i Nevbâve* adlı bu eserin yazarı ve aynı zamanda Sultan III. Murad'ın meddahı

olan Derviş Hasan Medhî, büyük bir olasılıkla mütercimimiz Medhî ile aynı kişidir. Derviş Hasan, *Kıssa-i Nevbâve*'nin girişinde kendisi ve eserini yazma süreci hakkında oldukça ilginç bilgiler verir.⁵⁷ Buna göre Medhî, III. Murad'ın meddahi olduktan sonra dört kitap yazarak sultana sunmuştur. Bu kitaplar *Şîr-i Dilîr ve Mihr-i Münîr*, *Hikâyet-i Ebu Âlî Sînâ*, *Sehlân bin Sihîr* ve Sultan Mahmud için yazdığı nüktedan sözleri topladığı eserdir. Bu kitaplar Sultan Murad tarafından beğenilir. Sultan, Medhî'den Rum'un meddahlarının daha önce Türkî dilde söylemedikleri bir hikâye kitabı yazmasını ister. Medhî bunun üzerine Ebu'l-şeref bin Nâsih bin Zafer bin Sadü'l-munşi tarafından Arapçadan Farsçaya tercüme edilen ve Sultan Mahmud'un, Sebüktegin'in ve de Irak'taki şahların garip hikâyelerinin anlatıldığı eseri bulur. Sultan Murad'ın bu eserden çok hoşlanacağını düşünür.⁵⁸ Daha sonra sözlerine "bu kitapta çok fazla müşkülâtlar vardı" diyerek devam eden yazar bu "müşkülâtlar" üzerine bir arkadaşından yardım ister. Arkadaşı ben bu kitabı tercüme ederim ancak "usûl-i kıssa" bilmem, eğer sen "kıssa-perdâzlık" edersen ben çeviririm, böylece ikimizden bir yadigâr kalır der. Medhî bu teklifi kabul eder, arkadaşısı tercüme eder, Medhî de kıssa-perdâzlık yapar.⁵⁹

Kıssa-i Nevbâve'nin girişinde aktarılanlar Medhî hakkında önemli bilgiler vermekle birlikte, bir eserin Türkçeye çevrilme süreciyle ilgili de ilginç detaylar içerir. Burada Medhî'nin metinde bulunduğu "müşkülâtlar" ne idi tam olarak bilemiyoruz, ancak bir metne "kıssa-perdâzlık" yapmakla kastedilen, olasılıkla hikâyenin meddah tarafından anlatımına uygun bir şekilde, akıcı olarak yazılmasıydı. Bu tür bir iş de Meddah Medhî tarafından kolaylıkla yapılabilirdi. Bununla birlikte, Medhî'nin yazdığı eserler ve daha sonra II. Osman için tercüme edeceği *Şehnâme* düşünüldüğünde, Farsçasının yetersiz olduğunu söylemek pek mümkün değil. Nitekim *Şehnâme*'nin edebi bir metin olarak meddahların mesleki hayatlarında temel sayılan bir eser olduğu bilinir. *Şehnâme*'yi anlatma ve okuma yetkinliği bir meddah için adeta rûştünü ispatlama vesilesidir. Bursalı İsmail Belîğ, meddahların hayatlarını anlatırken *Şehnâme*'yi ezberden okumayı bir meddahın yetkinlik ölçütü olarak sunar. Sözelimi, Bursalı meşhur meddah Kurbânî Alisi tüm *Şehnâme*'yi ezberden bildiği için pek çok yerde onun şahitliğine başvurulurdu.⁶⁰

Medhî'nin *Kıssa-i Nevbâve*'nin girişinde, yazdığı eserler arasında saydığı İbni Sina hikâyesi ile ilgili ilginç bir detay, bir başka eserin önsözünde yer alır. 1629 yılında *Gencîne-i Hikmet* adında, İbni Sînâ'nın hayatı etrafında oluşan hikâyeleri yazan Seyyid Ziyâeddin Yahya, eserinin girişinde Derviş Hasan Medhî tarafından yazılan *Esrâr-ı Hikmet* adlı bir diğer eserden bahseder. Yazarın ifadelerine göre, Derviş Hasan Medhî yazdığı kitabı Sultan III. Murad'a sunar ancak, sultan Medhî'nin eserini beğenmez. Medhî'nin yazdığı kitabı inceleyen Ziyâeddin Yahya daha sonra "tevârih-şinâsândan" hikâyesinin aslını iyice öğrenip kendi eserini yazar.⁶¹

Derviş Hasan Medhî tarafından yazıldığı söylenen *Esrâr-ı Hikmet* ya da *Kıssa-i Ebû Alî Sîna*, Medhî'nin *Kıssa-i Nevbâve*'nin girişinde bahsettiği *Hikâyet-i Ebû Alî Sînâ* olmalıdır. Bu eser tek bir nüsha halinde günümüze ulaşmıştır. Ahmet Ateş tarafından tanıtılan bu nüshada (İÜK, T. 690) Medhî kitabı yazma nedenlerini anlatırken, eserini III. Mehmed'e sunduğunu söyler. Ancak hem *Gencîne-i Hikmet*'de verilen bilgiler hem de eserin sonunda Medhî'nin kitabını 1592-93 yılında tamamladığını söylemesi, III. Mehmed değil de III. Murad döneminde yazıldığını gösterir. Medhî olasılıkla eserini III. Murad için yazdı, sultandan itibar görmeyince şansını bir de III. Mehmed'e sunarak denedi. Bu durum Seyyid Ziyâeddin Yahya'nın söylediklerini doğrular.⁶²

İbni Sînâ hikâyesinin girişinde Medhî kendisi hakkında bazı bilgiler verir. Bu bilgilerden yazarın bir süre başıboş bir şekilde dolaştığı, daha sonra tarihe merak saldığı anlaşılır:

Dem oldı sa'y ile ol yâre irdüm / Dem oldı su gibi didâre irdüm
Gehi rind olmuşum meyhânelerde / Gehi râhib gibi büthânelerde
Gehi küffar birle ceng içinde / Gehi âteş misâli seng içinde
Gehi zâhidleyin seccâde ber-dûş / Gehi deryâ-sıfat 'ışk ile pür-cûş
Gehi şeyh olmuşum kâşânelerde / Gehi baykuşleyin virânelerde

...

Temâşâ eyledüm hayli diyârı / Tolandum bir nice dem rûzgârı
Tevârihten muhabbet düştü câne / Aradum şem' gibi yane yane⁶³

Eserin ilerleyen bölümlerinde Medhî kendini “kıssa-perdâz” olarak tanımlar ve III. Murad’ın meddahı olduğunu söyler. Kitabın son sayfasına düşülen bir not ise Medhî’nin metninin kullanılma biçimini göstermesi bakımından oldukça ilginçtir. Notta kitabın Selim Ağa’nın konağında Duhânî Rüstem-i Zâl tarafından okunduğu yazılıdır.⁶⁴ Buradan da açıkça anlaşılacağı üzere Medhî’nin eseri evlerde düzenlenen meclislerde okunan bir metindir. Bu bilgi ileride tartışılacak şehname tercümesinin kullanılma biçimine de ışık tutar.

Derviş Hasan hakkındaki bir diğer bilgi ise Fuat Köprülü’nün hususi kütüphanesindeki bir mecmuada yer alan, 1599-1600 tarihinde yazıldığı düşünülen “Sûret-i Nâme-i Fâtihî Efendi” adlı mektubun içinde karşımıza çıkar. Mektupta, III. Murad devrinin meşhur meddahı La’lin Kaba’nın kıssahanlıktaki marifeti anlatılırken “Aceb Derviş Hasan yârâna yine kıssa okur mu” diyerek devrin bir başka meddahından, Derviş Hasan’dan bahsedilir.⁶⁵

Derviş Hasan’a ait olduğu düşünülen bir diğer eser ise Rıdvan Şah hikâyesidir. 18. yüzyılda istinsah edilen öykü Medhî mahlaslı bir şair tarafından kaleme alınır. Eser üzerine çalışan Adnan İnce, metnin dil ve üslup özellikleri ve kullanılan kimi ifadelerin benzerliğinden yola çıkarak İbni Sînâ hikâyesini yazan Medhî ile bu hikâyenin yazarı Medhî’nin aynı kişi olduğunu düşünür. İnce’ye göre, her iki eserde de bir kıssahan edası vardır. Medhî’nin imla ve dil yanlışlarına da dikkat çeken İnce, şairin halk edebiyatının bir temsilcisi olduğunu söyler.⁶⁶

Rıdvan Şah hikâyesinin Medhî’si ile mütercimimiz aynı kişi midir tam emin olamayız ancak, Medhî, *Şehnâme*’nde açıkça meddah olduğunu söyler. Rıdvan Şah hikâyesinde yer alan “üstâd aydur,” “râvî-i şîrîn zübân (zebân) böyle rivâyet ider” ve “yine bizim hikâyetimiz Şehriyâr-i Kâmkâra geldi” türünden ifadeler,⁶⁷ *Şehnâme* tercümesinde de bolca kullanılır. Kuşkusuz halk edebiyatında kalıplaşmış olan bu tür ifadelerden yola çıkarak sonuca varmak sağlıklıdır. Ancak söylemek istediğim, Medhî Derviş Hasan tarafından yazılan ya da ona atfedilen kitapların içerikleri *Şehnâme* mütercimi Meddah Medhî’ye yakışan türde eserlerdir. İbni Sînâ ve Rıdvan Şah hikâyelerinin dil ve anlatım bakımından ‘basit’ eserler olarak değerlendirilmesi,⁶⁸ Medhî’nin bu tür hikâyeler yazarak işe başladığını, daha sonra

giderek sultanların beğenisini kazanan kitaplar yazan bir yazara dönüştüğünü düşündürür. Ancak, Medhî'nin iyi ya da kötü yazdığı tüm eserleri sultana sunma şansı edinmesi saray ile yakın ilişkisi olan bir yazar olduğu izlenimini verir.

17. yüzyılda yaşamış bir diğer Medhî'nin varlığından Mükrimin Halil Yinanç bizi haberdar eder. Yinanç, 17. yüzyıl münşi ve ediplerinden Medhî Çelebi adlı bir yazarın, II. Murad için Yazıcızâde Ali tarafından yazılan *Târîh-i Âl-i Selçûk* adlı eserini, bazı bilgiler ilave ederek yeniden yazdığını söyler.⁶⁹ Adnan Erzi, Yinanç'ın verdiği bilgiden yola çıkarak bu eserin Paris Milli Kütüphanesinde bulunan *Muntahab-i Tavârih-i Salâçika* adlı Selçuklu tarihi olabileceğini söyler.⁷⁰ Paris'te bulunan Selçuklu tarihinin Medhî'ye ait olduğu bilinmemekle birlikte, *Şehnâme* mütercimi Medhî'nin de yukarıda alıntı yapılan anlatısından Selçuklu tarihi yazdığının anlaşılması, Yinanç'm aktardığı bu bilgiyi önemli kılar. Tüm bu bilgi kırıntıları 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başlarında halk hikâyeleri ve tarih kitapları yazan kimi zaman Derviş Hasan Medhî kimi zaman da sadece Medhî mahlasını kullanan yazarın/meddahın *Şehnâme* mütercimi Meddâh Medhî ile aynı kişi olabileceğini düşündürür. Nitekim hem yaşadığı tarih aynıdır hem de yazdığı kitapların türleri Medhî'ye yakışır.

Eldeki bilgileri derlersek şöyle bir hikâye çıkar: Meddah olarak III. Murad devrinde saraya intisap eden Medhî, giderek yazın kabiliyetini geliştirir ve yazılı eserler de üretmeye başlar. III. Murad devrinde, yani kariyerinin başında yazdığı eserlerin kimileri anlaşılan pek kabul görmez. I. Ahmed devrinde yazdığını belirttiği eserlerin hiçbirinin günümüzde bilinmemesi, en azından varlığının dahi şüpheli olması bu dönemde de yetkin bir yazar olarak saray çevresinde kabul görmediğini düşündürür. Ancak kısa bir süre sonra, Sultan II. Osman devrinde, 'sultani' bir proje ile görevlendirilmesi, Medhî'nin I. Ahmed devrinde sarayda Mustafa Ağa'nın yakınında bulunduğunu gösterir. Kuşkusuz Medhî, III. Murad devrinden II. Osman dönemine kadar süren uzun bir dönemde saray çevresinde bulunabilmesini meddahlık becerisi kadar dönemindeki sultanların kıssa dinlemeye ve Türkçe hikâyelere olan merakına borçluydu. Yaklaşık 1590'larda kariyerine başlayan Meddah Medhî II. Osman döneminde yaşlanmış olma-

lı. Nitekim, ileride değinilecek olan Sultan Osman'ı methettiği bir şiirinde *Şehnâme* tercümesi ile görevlendirildiğinde yaşlı olduğunu, Sultan Osman'ın ona bu görevi vermesi ile tazelik bulduğunu söyler.⁷¹ Medhî görünen o ki, saraydaki kariyerini oldukça görkemli bir şekilde kapatır; Osmanlı sarayının en güçlü üyelerinden biri olan Mustafa Ağa'nın himayesine girerek 'sultani imgenin' sunumu olarak tasarlandığı anlaşılan *Şehnâme* projesinin mütercimi olarak seçilir.

Medhî'nin el-Hac Mustafa Ağa ile ilişkisine dair pek bir şey bilmiyoruz. Bu konudaki tek ipucu *Şehnâme*'sinin önsözünde verdiği bilgiler. Medhî'nin önsözde söylediklerine tekrar dönecek olursak, Mustafa Ağa II. Osman'a Medhî'yi öneren kişidir. Meddahın yazdığı bir eseri incelemesi için II. Osman'a sunan Mustafa Ağa daha sonra Medhî'yi sultanın huzuruna çıkarır. Mustafa Ağa için hazırlanan ve şimdi Paris'te bulunan kopyada da bu an tasvir edilir. Buradan Medhî'nin Mustafa Ağa vasıtası ile bu görevi aldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak Medhî'nin Mustafa Ağa'yla yakınlığı ne kadar eskiye dayanıyordu, Medhî ağa için başka işler de yaptı mı gibi sorulara verilecek bir cevap henüz yok. Medhî'nin daha sonra Mustafa Ağa'yı uzun bir şiirle methetmesi ve burada ağanın çevresindeki herkesi desteklediğini özellikle belirtmesi, mütercimimizin Mustafa Ağa'nın himayesindeki gruptan biri olduğunu düşündürür.

Mustafa Ağa ya da Sultan II. Osman yeni bir *Şehnâme* tercümesine karar verdiklerinde, özellikle de bu tercümenin bir özet olmasını istediklerinde Meddah Medhî bu iş için oldukça uygun bulunmuş olmalı. II. Osman'ın isteği üzerine yazılan bir başka eser hem yazarının kimliği, eserin içeriği hem de önsözünde verilen bilgilerle II. Osman'ın *Şehnâme*'yi ve Medhî'yi seçmesini anlamayı kolaylaştırır.

Bursa'da Keşiş Dağı'nda meskûn Hüsâmeddin Bursevî (ö. 1632), İstanbul'a gelir ve bir yolunu bularak Sultan Osman'ın huzuruna çıkmayı başarır. Daha önceden yazdığı iki cilt kitabı sultana sunar. Sunulan eserleri beğenen Sultan Osman Hüsâmeddin'den kendisi için bir kitap yazmasını ister. Bunun üzerine II. Osman'ın kısas ve hikâyeye düşkünlüğü nedeniyle yazar "Acaibü'l-mahlûkat hikâyeleri" yazmaya karar verir, kendi ifadelerine göre, bu hikâyeler Sultan Osman'ın huzurunda okundukça sultan oturdu-

ğu yerden anlatılan yerleri görmüş gibi olacaktır. Bu konuda daha önce pek çok kıymetli kitap yazılmıştır ancak Türkî dilde yeni bir yazar tarafından yazılması makbul bulunur.⁷² Hayatı hakkında fazla bilgiye sahip olunmayan Hüsâmeddin Bursevî'nin tasavvuf yolunu seçip eğitim aldıktan sonra Uludağ'ın eteklerinde dergâhını kurduğu bilinir. Semerkandiye tarikatı mensubudur ve bu konuda eserler yazmıştır.⁷³

Bursevî'nin II. Osman için yazdığı eserin türü ve yazarın kimliği, Medhî'nin *Şehnâme*'yi tercüme etmesi ile benzerlikler taşır. Öncelikle, Bursevî de tıpkı Medhî gibi yeni bir eser yazmak yerine var olan bir metni Türkçeye tercüme eder, daha da önemlisi metni sadeleştirerek özet haline getirir. İkincisi her ikisinin yazdığı/tercüme ettiği eser de olasılıkla sultanın huzurunda sesli okunmak üzere tasarlanır. Her iki yazar arasındaki bir diğer ortak özellik ise temsil ettikleri edebi gelenekle saraydan çok halka yakın kişiler olmalarıdır. Bursevî'nin ifadesi ile her ikisi de “yeni” yazarlardır. Medhî her ne kadar III. Murad devrinden beri sarayda olsa da, yazdığı eserlerle sözlü geleneği temsil etmektedir ve anlaşıldığı kadarıyla da II. Osman devrine kadar saray çevrelerinden beklediği ilgiyi görememiştir, her ne kadar *Şehnâme*'sinin girişinde aksini söylese de. Bu iki örnek, II. Osman'ın bilinçli olarak saraya, daha doğrusu saray kültürüne uzak kişileri yeğlediğini düşündürür.

Bursevî'nin hikâyesi, hem II. Osman'ın hikâye dinleme merakını göstermesi hem de sultan için yazılmış bir başka ‘tanınmamış’ yazarın eserini öğrenmek bakımlarından oldukça ilgi çekicidir. Sultan Osman da tıpkı, daha önce Sultan Murad'ın Medhî'den istediği gibi Türkçe olarak daha önce yazılmamış yeni hikâyeler ister. Anlaşılan o ki, daha önce Sultan II. Osman'ın bu merakı, yani Türkçe olarak hikâye dinleme hevesi pek çok yazarın saraya gelerek sultandan iş talebine neden oldu. Kuşkusuz bunlar arasında en şanslı olanı Medhî idi. Yıllardır saray çevresinde olan yazarın nihayet şanslı döner ve olasılıkla II. Osman'ın meraklarına uygun bir yazar arayan Mustafa Ağa'nın dikkatini çeker.

Medhî'nin eseri, daha önce yapılan tercümeler gibi Firdevsî'nin eserinin sadece başka bir dile aktarılmasından daha ötedir. Şair, bir meddah olarak Firdevsî'nin eserine, sözlü gelenek içinde zamanla eklenen hikâyelerle-

ri de dahil eder. Yukarıda da söylendiği gibi Rüstem ile Berzu arasındaki hikâye bunlardan sadece biridir. Bu tür ekleme ve değiştirmelerin yanı sıra hamilerinin kaygılarına göre yaptığı eklemeler ya da aralara yerleştirdiği II. Osman'ı metheden şiirlerle kendi devrinin modasına, siyasi yapısına göre güncelleştirilmiş yeni bir metin ortaya çıkarır. Medhî'nin bu tavrı yukarıda da vurgulandığı gibi *Şehnâme* tercümesinin başına yazdığı uzun girişte belirginleşir. Bu bölüm hem eserin kendi döneminin politikalarına uyarlanma biçimini göstermesi bakımından hem de kitap tasarımı hakkında verdiği bilgilerden dolayı oldukça önemlidir.

MEDHÎ'NİN *ŞEHNÂME* TERCÜMESİ

Medhî'nin *Şehnâme-i Türki*'sinin başında yer alan giriş bölümü, okura bildik bir *Şehnâme* tercümesi ile karşı karşıya olmadığını hemen müjdeler. Bu uzun giriş geleneksel bir metnin, Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinin, 17. yüzyıl Osmanlı sarayının siyasi ve sosyal yapısına, II. Osman'ın sarayının beğenilerine ve beklentilerine uyarlanmasının güzel bir örneğidir. Ayrıca, bu giriş bölümü ile *Şehnâme* doğrudan Sultan II. Osman'a hitap eder. Kitabı takdim eden bu bölümde, geleneksel övgüler dışında dönemin siyasi gelişmelerine, sultanın çevresindeki kişilere yapılan göndermeler, *Şehnâme*'yi sadece edebi bir eser olmaktan çıkarır, II. Osman için yeniden yazılmış bir metne dönüştürür. İnce bir şekilde, bilinçli olarak tasarlanan bu bölüm, dikkatli bir okuma sonunda tercümenin yapıma nedenini, II. Osman'ın ve saraylılarının siyasi kaygılarını ve resimli bir kitabın bu bağlamda kazandığı ya da üstlendiği rolü gözler önüne serer.

Bu tür bir değiştirmenin daha önce resimlenmiş *Şehnâme-i Türki*'lerde olmayışı Medhî'nin tercümesinin özgün yanlarından biridir. Ancak bu tür manipülasyonlar kuşkusuz Medhî'nin icadı değildir. *Şehnâme*'nin girişinde ve hikâyelerin arasında eserin sunulduğu sultanın övülmesi Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde de görülür. Firdevsî, *Şehnâme*'nin hem girişinde hem de metnin devamında eserini ithaf ettiği Gazneli Sultan Mahmud'u över. Mahmud sadece eserin sunulduğu sultan olarak yer almaz *Şehnâme*'de, metin içindeki kimi bölümlerde de anılır. *Şehnâme*'de Gazneli Mahmud'un övgü ile anıldığı bölümlerin metin içindeki yerini ve içeriğini ana-

liz eden J. Meisami ilginç saptamalar yapar. Meisami'ye göre, Sultan Mahmud *Şehnâme*'de doğru inanç ve adaletle İran'ın düşmanlarını yenen bir lider olarak sunulur. Mahmud'un tahta çıkmasıyla İran yeniden ulusal birliğine kavuşur. Meisami, Firdevsî'nin yerel özelliklerin olmadığı, tek bir İran-İslam kültürünün ve dil birliğinin özlemini taşıdığını ve Sultan Mahmud'u tüm bunları sağlayan kişi olarak sunduğunu düşünür.⁷⁴ Bu noktada, C. Melville ve F. Abdullaeva'nın ortaklaşa yazdıkları *İbrahim Sultan Şehnâmesi*'nin monografisinin girişinde Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinin Sultan Mahmud tarafından takdir edilmemesi üzerine farklı bir görüş sunulur. Buna göre, Firdevsî'nin İran'ı yücelten eserini tamamladığında eserini sunabileceği yegâne güçlü yönetici Sultan Mahmud'tur ve *Şehnâme*'nin içeriğinde değişiklik yapmak için artık çok geçtir. Bu nedenle de Firdevsî önsöz bölümünde Sultan Mahmud'u yücelterek eserinin takdir kazanmasını bekler ama umduğunu bulamaz.⁷⁵

Meisami'nin ya da Melville-Abdullaeva'nın tespitlerinin doğruluğunu tartışmaktan ziyade, benim çalışmam bakımından önemli olan, Firdevsî'nin –ya da bir başka örnekte başka bir yazarın– içinde yaşadığı tarihi bağlamda günün koşullarına dair beklentilerini yazdığı esere katma biçimidir. Bu tutum, ilk bakışta birbirinin kopyası gibi algılanabilecek olan tercümelerin aslında her seferinde yeniden yaratıldığını ve birbirini tekrar eden metinlerden çok dinamik bir yazın sürecinin ürünü olan 'yeni' eserler olduklarını gösterir.

Önsöz bölümünün siyasi amaçla kullanılması sadece *Şehnâme*'ye özgü değildi. S. A. Quinn, Şah Abbas döneminin tarih yazımını irdelediği kitabının bir bölümünde, o dönemde yazılmış tarih kitaplarının önsözlerini analiz eder. Quinn'in bu irdelemesi Medhî'nin önsözünü çözümlemek ve anlamak için önemli ipuçları sunar. Quinn, Şah Abbas döneminde yazılan dört tarih kitabının önsözünün genel olarak Gıyaseddin Handemir'in İslam öncesinden Safevîler'e kadar gelen tarih kitabı *Habib el-siyer*'i (1524) izlediğini belirtir. Önsözlerdeki kendinden önceki eserlerde oluşan geleneksel şemadan sapmaları irdeleyen Quinn, bu sapmaların ideolojik ve üslupsal nedenleri olduğunu düşünür. İrdelemenin sonuçlarına göre; Şah Abbas devri Safevî kroniklerinin önsözlerinde üç farklı bölümde değiştir-

meler yapılır: Allah'ın ve peygamberlerinin methedildiği dini övgü bölümü, yazar hakkında bilgi verilen kısım ve eser hakkında bilgi verilen bölüm. Şah Abbas devrinde yazılan kroniklerdeki bu üç bölümde meydana gelen sapmaları, yazarın kişisel geçmişi ve mensubu olduğu güç grubu, eserin yazıldığı dönemin siyasi sorunları –Kızılbaş meselesi– ve Şah Abbas'ın politik ve dünya görüşü içinde analiz eden Quinn, her bir değişikliğin Şah Abbas'ın meşruiyetini sağlamaya yönelik olduğu sonucuna varır.⁷⁶ Kuşkusuz burada ayırt edilmesi gereken nokta, Quinn'in analiz ettiği eserlerin tarih metinleri olmasıdır. Yani bu eserlerin önsözlerinde devrin yöneticisinin meşrulaştırılması, tarih yazımının başlı başına bir meşruiyet kazanma aracı olarak kullanıldığı düşünüldüğünde garip değildir. Oysa, mütercimimiz Medhî'nin edebi bir eserin önsözünde yaptığı değişikliklerle Sultan II. Osman'a 'meşruiyet' kazandırması, bir yandan Medhî'nin önsözünü çağdaşı olan Safevî önsözlerine yaklaştırırken, diğer yandan da farklılığını daha da belirginleştirir. Medhî'nin *Şehnâme* tercümesi, eserin devrin eğilimlerine göre şekillenen önsözü, dahası eklenen hikâyelerle edebi bir çeviri olmaktan çok daha fazlasıdır artık.⁷⁷

Metin, bütün kâinatın yaratıcısı Allah'ı öven uzun bir şiirle başlar. Şiir geleneksel şemaya uygun olarak Hz. Muhammed'e ve dört halifeye övgü ile sona erer.⁷⁸ Bir sonraki bölümde daha önce alıntı yapılan Medhî'nin kendi hikâyesi, Osmanlı sarayındaki kariyer yolculuğu nakledilir. Bu bölümde yer alan şiirde I. Ahmed'in ölümünün ve yerine bir "pür-güzîn" yani Osman varken "hurde-bîn" olan "şehin kardaşı"nın, yani I. Mustafa'nın tahta çıkışı anlatılır.⁷⁹

Şiirdeki en önemli vurgu, tahtın Osman'ın hakkı iken devlet ricali tarafından verilen 'yanlış' bir kararla Mustafa'nın tahta çıkarılmasınadır. Şiirin ardından gelen nesir anlatımda, Mustafa'nın aklının ve ferasetinin sultan olmaya muktedir olmadığıнын anlaşılması üzerine, Sultan Osman "mülk-i peder" ederek tahtın her durumda kendi hakkı olduğunu savunur, bunun üzerine devletin tüm ileri gelenleri, "Vüzerâ-yı dîn ü devlet ve vükelâ-yı nâmûs-ı saltanat ve 'ulemâ-yı kibâr ve meşâyih-i 'âli-mikdâr ve cümle sigâr ü kibâr" ittifak ederek tahtın Osman'ın hakkı olduğuna karar verirler. Bu karar üzerine Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa, 26 Şubat 1618'de,

II. Osman'ı Bâb-ı Hümâyûn'dan çıkararak tahta oturtur. Bu cülus halk arasında zengin fakir herkesi mutlu eder.⁸⁰

Yukarıda özetlenen bu kısa 'tarih' bölümü sadece Sultan Osman'ın cülusundan, daha doğrusu uğradığı 'haksızlıktan' bahseder. Medhî'ye göre, Osman babasının mülkünün peşine düşer ve sonunda vezirler ve ulema bu isteğe razı gelirler. Mustafa Ağa, yani kitabın ortaya çıkmasındaki kahraman ilk kez burada vezirlerin ve ulemanın kararından sonra Osman'ı tahta çıkaran kişi olarak okurun karşısına çıkar. Ağanın ismi anılmadan önünde uzun bir unvan listesi verilir.⁸¹

Kitabın ilk bölümünde üzerinde durulduğu gibi, Mustafa Ağa II. Osman'ın cülusunda etkin bir rol oynar ve bundan dolayı da dönem tarihçileri tarafından eleştirilir. Medhî'nin anlatımındaki gizli dil ise hem Mustafa Ağa'nın saraydaki güçlü konumunu gösterir hem de Mustafa Ağa'yı alınan karardan sonra kendi işini yapan bir görevli olarak sunar. Anlatımda Mustafa Ağa'nın, II. Osman'ın tahta geçme kararından sonra sahneye çıkması bir tesadüften öte olmalı. Medhî bir yandan Mustafa Ağa'yı Sultan Osman'ın kilerle yarışacak övgü sözleriyle anarak Osman'ı tahta çıkaran kişi olarak sunarken, diğer taraftan da alınan bu kararın vezirlere ve ulemaya ait olduğunu söyleyerek hamisini bu veraset tartışmalarının dışında tutar.

Medhî, daha sonra Sultan Osman'ın adet olduğu üzere, tıpkı selefleri gibi kılıç kuşanmak üzere Eyüp Sultan Türbesi'ne götürülmesini, burada düzenlenen kılıç kuşanma törenini kısaca anlatır. Bu esnada Yedikule'de tutsak olan Tatar hanının bu töreni fırsat bilerek kaçışını ve Osman'ın Tatar hanını yakalamak üzere akliselim sahibi bir vezirini görevlendirdiğini ve vezirin Tatar hanını yakalayarak İstanbul'a getirdiğini bildirir ve Medhî'nin 'tarih' bölümü sona erer.⁸² Anlaşılan o ki, Medhî girişini tam da bu tarihte bitirir. Yani eser Osman tahta çıkar çıkmaz yazılmaya başlar.

"Der beyân-ı hâl-i mâzi-yi musannif-i kitâb hikâyet-kerden-i ahvâl-i hod ve sebab-i tercüme-i Şehnâme" başlıklı bölümde Medhî tekrar kendi öyküsüne döner. Önsöz bölümünün başındaki bilgilere referans vererek hizmetinde bulunduğu sultanları, Şehnâme'yi tercüme etme görevini üstlenmesini, telif ettiği eserleri ve Mustafa Ağa'nın aracılığıyla II. Osman'ın huzuruna kabulünü anlatır.

Bu davet sırasında sultan ile Medhî arasında kitabın girişinde aktarılan ilginç konuşma geçer. Medhî'nin II. Osman'a önerdiği kitaplar ve II. Osman'ın bu eserler arasından *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçmesi ve bu seçimin II. Osman'ın dünyayı bilmeye ve adaletli olmaya niyetli bir yönetici olacağı'nın işareti olduğu nakledilir.⁸³

Bu hikâyede birkaç nokta oldukça önemlidir. Bunlardan ilki Medhî'nin Sultan Osman'a yazmak üzere önerdiği eserlerin nitelikleridir. Bunlardan ilki kahramanlıkları efsane haline gelen Hz. Hamza'nın hikâyesi, bir diğeri Uzun Firdevsî tarafından II. Bayezid (1481-1512) için yazılan Hz. Süleyman'ın yaşamı etrafında pek çok efsane ile zenginleştirilerek oluşturulan *Süleymânnâme-i Kebîr*, sonuncusu ise İran şahlarının efsanevi tarihi *Şehnâme-i Firdevsî*'dir. Medhî'nin önerileri hem şairin temsil ettiği edebi geleneği, yani meddahlığı, hem de tarih ile efsanenin ayrılmayan iç içeliğini gösterir. Osman'ın Medhî'nin önerdiği eserler arasından *Şehnâme*'yi seçmesi de kuşkusuz önemli anlamlar içermektedir ki bu konuya ileride tekrar dönecektir.

Hikâyedeki bir diğer önemli nokta ise Osman'ın yani sultanın seçeceği kitabın doğrudan izleyeceği politikanın bir göstergesi olduğunun belirtilmesidir. Bu öykü, daha önce de pek çok kez vurgulandığı gibi, sultanların hamiliğinde hazırlanan resimli elyazmalarının sadece entelektüel bir ilginin sonucu olmadığını, resimli kitapların doğrudan hamilerin siyasi mesajlarını ilettikleri bir enstrümana dönüştüğünü de gösterir.

“Der Beyân-ı Merâtıb-ı Sultân Osmân Han bin Sultân Ahmed bin Sultân Mehmed Han” başlıklı bir sonraki bölümde Medhî, Sultan Osman'ın vasıflarını anlatır. Burada Osman'ın avcılıktaki ve binicilikteki becerisi öne çıkarılır. Ardından gelen Türkçe şiirde de yine Osman'ın ata binmedeki mahareti uzunca methedilir.⁸⁴ Medhî'nin II. Osman'ı methederken süvariliğini yüceltmesi de sıradan bir seçim olmamalı. Medhî önsözünü kaleme aldığı esnada, henüz yeni tahta çıkmış olan II. Osman'ın, süsleyerek anlatılabilecek askeri seferleri yoktu. Genç sultanın maharetini sergileyebileceği yegâne alan bu tür becerileri olmalıydı. Bu seçim, ilerideki bölümlerde vurgulanacak olan II. Osman için oluşturulan 'kahraman' ve 'savaşçı' sultan imgesine de yakışır.

Medhî'nin hayat hikâyesi, Sultan Osman'ın cülusu, Medhî'nin Mustafa Ağa vasıtasıyla Osman'ın huzuruna kabulü, Medhî ile Osman arasında geçen konuşma ve Sultan Osman'ın vasıfları anlatıldıktan sonra Firdevsî'nin ve *Şehnâme*'nin öyküsü başlar. Medhî *şehname* öykülerine başlamadan evvel, Firdevsî'nin hayat hikâyesini uzunca anlatır. Bu bölüm daha önce yazılmış *Şehnâme* önsözlerinde anlatılan hikâyelerle büyük ölçüde benzerlik taşır.⁸⁵ Sadece II. Osman için hazırlanan Uppsala *Şehnâme*'sinde yer alan ve metnin geneline uymayan sayfa, *Şehnâme*'nin ünü ve kullanımı hakkında yazılmış daha geniş bir bölümün bulunduğunu gösterir. Başı ve sonu olmayan bu tek sayfada *Şehnâme*'nin bütün İslam coğrafyasında ne kadar ünlü bir eser olduğu, mütercimim kendi dilinden anlatılır.⁸⁶

Medhî, Firdevsî'nin öyküsünün anlatıldığı bölümde sürekli olarak onun tarih bilgisinin genişliğini dile getirerek *Şehnâme*'nin bir destandan çok 'tarih' olduğunu vurgular. Sultan Mahmud'un da *Şehnâme*'yi yazdırmasının nedeni olarak sultanın tarihe duyduğu merak gösterilir. Yani, *Şehnâme* hayal ürünü kahramanların hikâyesinden çok, 'gerçek' bir tarihtir. Bu vurgu, Sultan Osman'ın daha sonra *Şehnâme* öykülerine eklenmesi için kullanılacak bir zemin olmalı. Sultan Osman ise bu muzaffer İran şahlarından bile üstün bir cihan padişahıdır. "Der vâsf-ı pâdişâh-ı cihân ve halife-i zemân Sultân Osmân Han" başlığı altında "cihan padişahı" ve "zamanın halifesi" Sultan II. Osman'ın vasıfları anlatılır. Uzun bir şiirle sultan övülür, Medhî kendini zamanın Firdevsî'si olarak tanımlar ve şöyle devam eder:

Bu tahrîre kıldum çü destüm-dirâz / Be-emr-i şehinşâh-ı gerden-firâz
Melâlet müdâm ola andan ba'îd / Hudâ 'ömrin ide anun ber-mezîd
Beni çünki pîr itdi çarh-ı kühen / Yine nevcevân kıldı iş bu sühen
Benüm ahter-i bahtum itdi bülend / Nazar kıldı bana şeh-i ercümend
Dilüm oldı gûyâ ki hurrem-behâr / Dilümden n'ola gevher itsem nisâr
Gönül mahzen-i genc-i sırr-ı ilâh / Şehin emri başumda zerrîn külâh
Anun nutk-ı pâki bana hırz-ı cân / Cihân-cisme (?) benzer o cân-ı cihân
Budur şimdi Yezdân-ı pâka dilek / Senâhân ola ana ins ü melek
Anı kim ki medh itdi meddâhiyam / Anı kim ki kadh itdi kaddâhiyam
Ana kim ki sıdk ile eyler du'â / O lâıyk du'âya senâya sezâ

Şu kim eyler ana du'â Mustafâ / Şefî' ola mahşerde rûz-ı cezâ
Şehûn medhiyâ ben de Vassâfiyam / Ben ol kalbi sâfi olan Sâfiyem
Zemânımda ben dahi Firdevsiyem / Ben ırmagım ammâ ki
Firdevsiyem

Şehin emrine ben şitâb eylerüm / Sözüñ her hurûfın kitâb eylerüm
Tevârihe mâ'il olursan şehâ / Gözüñ nûr kalbün ola pür-ziyâ
Olur la'l ü güher egerçi 'azîz / Tevârih bulardan latîf u lezîz
Tabî'at ne di kim ola imtilâ / Tevârih ana nûş-ı dârû ola
Yine dâsitâna şurû' idelüm / Bu bâbı mufasssalca nakl idelüm
Alup bîkr-i ma'nî yüzünden nikâb / Sözüñ vire dehre
güneş gibi tâb

Şehinşâh iderse bu eş'ârı gûş / Dil-i Medhî andan olur pür-hurûş
Umarum derûnı ola pür-safâ / Bi-hakkın cemâl-i resûl-i Hudâ.⁸⁷

Görüldüğü gibi, Medhî ya da Osmanlılar için, tarih ile destan arasında keskin bir ayırım yoktur. Nitekim bu tutum yukarıda, *Şehnâme*'nin ve tarih kitaplarının yöneticiler tarafından okunmasını öğütleyen Osmanlı yazarlarının metinlerinden yapılan alıntılarda da açık bir şekilde görüldü. *Şehnâme* Osmanlı toplumunda salt bir efsaneden, hayal ürününden çok, muzaffer, kahraman İran şahlarının tarihi olarak algılanır. Bununla birlikte, hiçbir yazar Medhî kadar bu metni tarihselleştirmez. *Şehnâme*'ye yüklenen bu anlam, 17. yüzyıl başına kadar daha çok metnin kullanımı ve algılanması boyutunda olurken Medhî ise *Şehnâme*'nin girişine Sultan II. Osman'ı ekleyerek edebi bir metni, 'II. Osman'ın kitabına' dönüştürür. Bu tarihselleştirmeyi hikâyenin ana örgüsüne yaptığı müdahalelerle pekiştirir. Bununla da yetinmez, kimi *Şehnâme* hikâyelerine yaptığı müdahalelerle adeta Osman'ı şahların şahı ilan eder. Böylece kendi sultanının her devirde adları yâd edilen kahraman İran şahlarından bile üstün olduğunu vurgular.

ŞEHNÂME BAŞLIYOR: ADEM VE HAVVA'NIN HİKÂYESİ

Bilindiği gibi, Firdevsî'nin *Şehnâme*'si ilk İran Şahı Keyûmers'in hikâyesi ile başlar. Osmanlı sarayında sıkça okunduğu bilinen Şerîfî'nin tercümesinde ise Keyûmers'in hayatına başlamadan evvel kimliğine ilişkin

16. yüzyıla kadar gelen bir tartışma özetlenir.⁸⁸ Şerîfî, Keyûmers'in atasının kim olduğu ile ilgili ihtilafları belirtir ve en akla yakın görüş olarak Keyûmers'in Nuh'un oğlu Sam olduğunu kabul eder.⁸⁹

Görünen o ki, 17. yüzyıl başına, Medhî'nin tercümesini yaptığı zamana gelindiğinde bu konudaki hikâyeler, efsaneler çeşitlenir. Medhî'nin kaynaklarını saptamak mümkün olmamakla birlikte, anlattığı hikâyelerin Keyûmers'in nesebi ile ilgili gelişen bu tartışmaların içinde oluştuğu söylenebilir. Medhî'nin tercümesinde *Şehnâme* hikâyeleri ilk İran şahı Keyûmers ile değil de, "Der Beyân-ı Dâsitân-ı Adem ve Havvâ" başlığı altında Adem ile Havva'nın hikâyesi ile başlar.

Medhî'nin *Şehnâme*'sinden önce yazılan diğer *Şehnâme* nüshalarında rastlanılmayan bu özgün anlatıya göre, Adem ve Havva'nın kırk evladı olur. Bunların hepsi biri kız, diğeri erkek olmak üzere ikiz olarak dünyaya gelirler. Yalnız Şît diğerlerinden daha üstün yaratılışlı olduğu için tek olarak dünyaya gelir.⁹⁰ Hikâyenin bu bölümü İslam literatüründeki peygamber hikâyeleri ve dünya tarihlerinde yer alan anlatılarla paraleldir. Yalnız, İslam yazınında, bu hikâyede ikizlerden her biri diğer kardeşinin ikizi ile evlenmek zorundadır. Ancak Kabil kendi ikizini beğenir ve onu Habil'e vermek istemez, bu nedenle de kardeşi Habil'i öldürür. Bu olaya çok üzülen Adem'e Tanrı hediye olarak beş ya da elli yıl sonra Şît'i ihsan eder.⁹¹ Medhî, anlatımında hikâyenin bu kısmına yer vermez. Medhî'nin hikâyesinde, Şît otuz yıl padişahlık yapar, Tanrı tarafından peygamberlik verilir ve ekincilik yaparak yaşamını sürdürür. Medhî, Şît'in ahvalini bildirdikten sonra hiçbir şey söylemeden birden Keyûmers'in hikâyesini anlatmaya başlar. Hikâyede bu noktada bir kopukluk görülür.

Medhî Keyûmers'in ardından Siyâmek'in hikâyesini anlatır: Çok yaşlanan Keyûmers tahtını Siyâmek'e bırakır. Bu sırada Div-i Siyah adlı bir iblis peyda olur; Div-i Siyah İblis'in oğludur ve büyücü bir kız kardeşi vardır. Div-i Siyah kız kardeşiyle evlenir ve bu evlilikten Div-i Asgar dünyaya gelir.⁹² Ardından tekrar Keyûmers'in hikâyesine geçer; Adem evladının çoğaldığını gören İblis çocuklarını insanlar üzerine salar. Ademoğulları İblis'i Keyûmers'e şikâyet ederler. Bunun üzerine Keyûmers oğlu Siyâmek'i

“Serdar” tayin eder ve Div-i Siyah’la savaşa gönderir. Savaşta insanlar yenilir ve Div-i Siyah Siyâmek’i öldürür.⁹³

Böylece, Medhî Türkçe *Şehnâme*’nin birinci cildinde bir açıklama yapmadan Şît’i anlatırken birden Keyûmers’e geçer ancak, tercümesinin ikinci cildinin başında, birinci ciltte anlattığı hikâyelerin özetini verir. Burada ilk ciltte Adem ile Havva’nın hikâyesinden sonra Keyûmers bin Adem’in hikâyesine geçtiğini belirtir. Medhî, birinci ciltte hiçbir şey belirtmezken, burada Keyûmers’in Adem’in oğullarından biri olduğunu açıkça söyler.⁹⁴ Yani birinci ciltte Şît olarak bahsedilen Keyumers’le aynı kişidir.

Medhî’nin *Şehnâme*’sinin başında yer alan bu özgün bölüm, 17. yüzyılda yazılmış olması muhtemel olan bir başka Türkçe *Şehnâme* ile pek çok benzerlik taşır. Hikâyelerdeki ayrıntıların farklı olmasına rağmen, her iki tercümede de bilinen şehname öykülerinin rivayetlerle ve söylencelerle zenginleştirilmesi, bu iki metnin aynı dünyanın ürünü olduklarını düşündürür. Yazarı meçhul olan bu *Şehnâme*’deki hikâyeler Firdevsî’nin eserinden oldukça farklıdır.⁹⁵ Firdevsî’nin destanı halk hikâyeleri, efsaneler ile zenginleştirilerek adeta yeni bir metin yazılır. Oysa Medhî’nin tercümesi, başında yer alan özgün anlatı dışında Firdevsî’nin *Şehnâme*’sini izler. Ancak başta yer alan ve yukarıda değinilen özgün anlatının bu *Şehnâme*’de anlatılan hikâyelerle benzerliği, birebir aynı olmasalar da her iki tercümeyi birbirine yaklaştırır.

Tüm bunlar, Medhî’nin metinde meydana getirdiği değişikliklere bakıldığında bir yandan metnin kendi çağının sözlü geleneğiyle doğrudan ilişkisini gösterir, diğer yandan da orijinal *Şehnâme* hikâyelerinden ayrılan her ayrıntının İslam literatüründeki dünya tarihi yazımı ile bağlanan, köklerini İslam tarihlerinden alan hikâyeler olduğunu düşündürür. Bu durum, pek çok kez vurgulandığı gibi *Şehnâme*’nin sadece bir destan olarak değil de evrensel bir dünya tarihi gibi algılandığını gösterir. Gelmiş geçmiş bütün efsanevi hükümdarlardan daha ‘üstün’ olan II. Osman da bu örgü içinde adeta ‘şahların şahı’ olarak okur karşısına çıkar. Nitekim Osman’ın metnin devamında sahneye çıktığı yerler bu düşüncüyü destekler. II. Osman kimi zaman Huşeng, Feridûn gibi adaleti ve kahramanlığı ile adı anılan şahırlarla kıyaslanarak onlardan bile üstün ilan edilir, kimi zaman da

Zahhâk gibi *Şehnâme*'nin zalim şahlarından şikâyet edilirken Osman'ın hükümranlığına şükredilir.

HUŞENG ŞAH VE II. OSMAN

Medhî'nin anlatımında Huşeng Şah'ın anlatıldığı bölümde, şahın devlerle olan savaşının ardından Sultan Osman tekrar Türkçe bir şiirle övülür.⁹⁶ Bu şiirdeki ilginç bir ayrıntı hemen dikkati çeker. Şiirde, Medhî Osman'ı tek tek İran şahları ve kahramanları ile karşılaştırır ve onun kahramanlıkları ile anılan bu şahların hepsinden daha üstün olduğunu vurgular. Bu bölümün, *Şehnâme* şahlarının hikâyesine başladıktan sonra yazılması, Medhî'nin her bir şiiri tasarlayarak yazdığını ve anlamına uygun yerlere yerleştirdiğini gösterir. *Şehnâme*'de anlatılan İran şahları, kahramanlıkları ile bir yandan Osmanlı sultanını tanımlamak üzere kullanılırken diğer yandan da onun üstünlüğünün belirleyicileri olur. Medhî şiirin sonunda ise, velinimetî Mustafa Ağa'yı metheder.⁹⁷

Şiirin hemen ardından, Medhî'nin Huşeng Şah hakkında söyledikleri oldukça ilginçtir. Medhî, Huşeng Şah'ın Div-i Siyah'ı katlettikten sonra tahtına geçtiğini, içki ve av partileri düzenlemeye başladığını, ülkede adalet kılmaya ve âlemin ahvalini anlayıp bilmeye meşgul olduğunu söyler.⁹⁸ Burada hem Medhî'nin kullandığı ifadeler hem de Osman'ı methettiği bu şiirin kitap içindeki yeri, dikkatlice bakıldığında çeşitli mesajlar iletir.

Sultan Osman'ın methedildiği şiirin Huşeng Şah'ın Div-i Siyah'ı yenerek ülkesinde yeniden düzen kurmasının hemen ardından gelmesi bir tesadüf olmamalıydı. Nitekim Osman da, Medhî'nin de önemle vurguladığı gibi, Sultan I. Mustafa'yı bertaraf ederek tahta geçer ve cülusunun ardından ülkede tekrar düzeni kurduktan sonra âlemi anlamak ve adaletli bir yönetim kurmak niyetinde olduğundan *Şehnâme*'yi tercüme ettirir. Her iki olayda da yani hem tahtı devralışında hem de *Şehnâme*'yi yazdırmasında yanında Mustafa Ağa vardır. Medhî hem daha önce Osman'ın cülusunu anlattığı bölümde hem de bahsedilen şiirde Mustafa Ağa'yı anarak velinimetine borcunu öder. Bu hikâyede, Div-i Siyah bir nevi Sultan Mustafa'nın yerine geçer. Osman da tahtı amcasından alınca tıpkı Huşeng

Şah gibi ülke işlerine yönelir. Medhî'nin *Şehnâme*'nin yazılış öyküsünde Osman'ın *Şehnâme*'yi isteme nedenini anlattığı cümleyi neredeyse birebir Huşeng Şah için de tekrar etmesi, şairin bu iki hükümdar arasında metinler arası bir ilişki kurduğunu düşündürür.

Medhî, *Şehnâme*'nin kötü huylu hükümdarlarını anlatırken de kendi sultanının üstünlüğünü vurgular. Kahraman İran şahlarının yaptığı iyi işler nasıl Osman'ın üstünlüğünü vurgulamak için bir vesile ise, kötü hükümdarların zalimlikleri de Osmanlı sultanının yüceliğinin belirleyicisi olur.

ZAHHÂK VE II. OSMAN

Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinin en zalim hükümdarı babasını öldürerek tahtına geçen, omuzlarından çıkan yılanları masum gençlerin beyinleriyle besleyerek onları katleden Zahhâk'tır. Zahhâk'ın babasını öldürerek tahta çıkışını anlatan Medhî,⁹⁹ hikâyenin hemen ardından “Der Beyân-ı Evsâf-ı Osmâniyân” başlıklı bölümde Osmanlılar'ın vasıflarını sıralar. Medhî bu bölümde, İslamiyet devrinde dünyaya geldikleri için Tanrı'ya binlerce kez şükreder. Medhî'ye göre, İslamiyet'in bütün emir ve kurallarına uyanlar ise şüphesiz Osmanlı sultanlarıdır. Osmanlı sultanları İslamiyet'in bütün kurallarına harfiyen uymaları dışında, cihad emrini de yerine getirerek bu dini her yere yaymışlar ve bunun yanında da bu dinin âlimleri ve evliyalı için de imaretler ve zaviyeler inşa ederek hizmet etmişlerdir. Haremlerinde sürekli Kur'an okunan bu temiz nesebli sultanların yaptıkları kitaplara dökülse kıyamete kadar bitirilmesi mümkün olmaz. Osmanlı sultanlarından bu şekilde genel olarak bahseden Medhî sonra kendi sultanı II. Osman'ı anlatmaya başlar tekrar. Osman'ın hükümranlığında kötü işlerin sona erdiğini, onun adaletli yönetimi altında âlemin düzen bulduğunu söyler. Dünya Osman'ın saltanatıyla adeta bir gül bahçesine döner. Medhî de bu gül bahçesindeki “nağ-me-serâ” (şarkı söyleyen) ve İskender yaradılışlı Sultan Osman'ın “du'â-gûy” ve “senâ-hân”ıdır. Ama Osman'ın vasıflarını anlatmakta Medhî'nin kabiliyeti yetersiz kalır. Ardından gelen Türkçe şiirde Medhî, ne kadar söz ilminde akranları içinde mahir de olsa Osman'ın evsafını anlatmaya kadir olmadığını söyledikten sonra, tek tek bütün İranlı kahramanları sayar ve Osman'ı hep-

sinden daha üstün ilan eder.¹⁰⁰ Şiirdeki bir ayrıntı dikkat çekicidir. Medhî Osman gibi sultanları olduğu için Allah'a şükreder ve peder kanına giren Zahhâk'ı ve gurur ile göğşe çıkmak isteyen Keykâvus'u kötü hükümdar örnekleri olarak gösterir. Şiirdeki bu ayrıntı, Sultan Osman'ın methinin Zahhâk'ın babasını öldürmesinin hemen arkasından gelmesinin tesadüf olmadığını, Medhî'nin kötü hükümdar örneğini Sultan II. Osman'ı yüceltmek için bilinçli bir şekilde kullandığını düşündürür.

Huşeng ve Zahhâk ile II. Osman'ı üstü örtülü bir dille karşılaştıran Medhî, bir sonraki bölümde açık bir şekilde kendi padişahının üstünlüğünü ilan eder.

FERÎDÛN VE II. OSMAN

II. Osman'ın İran şahları ile en açık ve belirgin bir şekilde karşılaştırıldığı hikâye, *Şehnâme*'nin kötü kalpli hükümdarı Zahhâk'ı yenen kahraman Ferîdûn'un öyküsüdür. Ferîdûn zalim Zahhâk'ı yenerek ülkesinde yeniden düzeni kurar. Medhî, Ferîdûn'un öyküsünden sonra "Der Vâsî Sîret-i Pâdişâh-ı Cihân" başlıklı bölümde Sultan Osman'ın vasıflarını anlatmaya koyulur. Sultan Osman'ın adaletinin Ferîdûn'un adaletinden bile daha yüce olduğunu söyledikten sonra, Osman'a dua niteliğinde bir şiir ekler. Şiirin ardından "Sikender-kirdâr" ve "Ferîdûn-vakâr" Sultan Osman'ın isminin ve ahlakının tüm âlemin ve Osmâniyân'ın övüncü olduğunu ve onun özelliklerini anlatmanın mümkün olmadığını söyler. Medhî sözlerini tamamlarken açık bir şekilde II. Osman ile Ferîdûn'u karşılaştırır ve II. Osman'ı her bakımdan Ferîdûn'dan üstün bulduğunu belirtir:

Ferîdûnla bu şehriyâr-ı 'âdil-dili mîzân-ı 'adâletde vezn itdiler. Dîn u diyânetde ve 'akl u ferâsetde her vechile andan sengîn olduklarında zerrece kelâm olmadığı günden rûşendür, ve's-selâm.¹⁰¹

Bu bölümün girişinde de belirtildiği gibi, Medhî'nin tercümesinin başına yazdığı giriş bölümü ve *Şehnâme* hikâyelerinin içine II. Osman'ı katma biçimi Firdevsî'nin destanını II. Osman'ın kitabına dönüştürür. Önsözde, II. Osman geleneksel anlatım biçimlerinde olduğu gibi kitabın sahibi ya

da devrin sultanı olarak övgüyle anılmaz sadece. Bu bölümde II. Osman'ın cülusunun anlatılması, *Şehnâme* hikâyeleri içinde II. Osman'ın İranlı şah-larla kıyaslanarak üstünlüğünün vurgulanması, II. Osman'ı kitabın takdim edildiği bir haminin ötesine taşır ve *Şehnâme-i Türkî*'yi doğrudan sultanın imgesinin sunulduğu bir araca dönüştürür. Medhî'nin önsözüne eşlik eden tasvirler de metindeki bu vurgunun görsel karşılığıdır. Tıpkı giriş bölümü gibi, bu tasvirlerin de benzeri çağdaşı ve öncülü olan resimli Türk-çe *Şehnâme* nüshalarında yer almaz. İkonografileri ile Osmanlı resim sana-tı içinde özgün olan bu tasvirlerle, *Şehnâme-i Türkî*, II. Osman'ın kendi imgesini sarayına sunduğu 'sultani ikonografyanın' hem yazılı hem de görsel olarak dile geldiği bir kitap olur.

SÖZDEN İMGEE

Sultan ve Ağa

Sultan II. Osman için hazırlanan ve bugün Uppsala'da bulunan nüshanın önsöz bölümüne iki tasvir eşlik eder. Bu tasvirlerden ilkinde, karşılıklı çift sayfada kitabın II. Osman'a sunulması betimlenir (y.1b-2a). Karşı sayfası kayıp olan bir diğer çift sayfa tasvirde de (y. 3a) olasılıkla II. Osman'ın cülusu tasvir ediliyordu.

Bunlardan kitabın sultana sunumunu gösteren takdim tasvirinde görkemli bir kalabalık, olağanüstü bir düzenle ağır, törensel bir hava yaratılır (Resim 5, s. 182-183). Topkapı Sarayı'nda, mermerli sofada geçen/ kurgulanan bu törende, II. Osman göz kamaştırıcı halıların serili olduğu sahnenin ortasında tahtı üzerinde oturur. İki yanında kara ve ak ağalar daire oluşturacak şekilde sıralanırlar. Resmin solunda bulunan ak ağala-rın önünde ellerini önünde kavuşturmuş bekleyen bir ak ağa, gerisinde yardımcısı olduğu anlaşılan bir diğer ağa yer alır. Ak ağanın arkasında II. Osman'ın kılıcını, matarasını ve sadağını taşıyan üç has odalı görülür. Karşı sayfada ise benzer bir düzenleme ile sıralanan kara ağaların önünde *Şehnâme-i Türkî*'yi sultana takdim etmek üzere öne çıkmış Mustafa Ağa, arkasında daha koyu renkli olan ve bir elinde Mustafa Ağa'nın tespihini, diğerinde ise sunulacak kitabı tutan yardımcısı yer alır. Mustafa Ağa'nın

“çırağının” elinde tuttuğu tespih, ağanın “el-Hac” olarak anılmasına sebep olan hac ziyaretlerine ve dindarlığına gönderme yapar. Mustafa Ağa’nın diğer ağalara göre daha açık ten rengi dikkat çeker.

Uppsala Şehnâme’nin önsözünde yer alan diğer tasvirin karşı sayfası kayıp olduğu için konusu tam olarak anlaşılamaz (Resim 6, s. 185). Resimde, takdim tasvirine benzer bir kurgu tekrar eder. İki tasvir arasındaki en önemli fark resmin kahramanlarının değişmesidir, Topkapı Sarayı’nda bulunan avlulardan birinde geçen olayda bu sefer kara ve ak ağaların yerini sarayın diğer üyeleri, vezirler, âlimler ve yeniçeriler alır. Takdim tasvirindekilere benzer halıların serildiği avludaki düzen bir tören tasviri olduğunu gösterir. Resimde yer alan saraylıların kimliği ve ikonografik kurgu, karşı sayfası kayıp olan bu tasvirde II. Osman’ın cülusunun betimlendiğini düşündürür. Önsöz bölümünde II. Osman’ın tahta çıkışının anlatılması da bu resmin cülus tasviri olduğu savını destekler. *Şehnâme* gibi edebi bir metnin girişinde tarihi konulu kitapların en önemli temalarından biri olan cülus tasvirinin yer alması, yukarıda değinilen önsöze eklenen tarih kısmının bir parçası olarak düşünülmelidir. Dolayısıyla, edebi bir eserde Osman’ın kısa tarihinin verilmesi kadar, cülus tasvirinin yapılması da metnin anlamının değiştiğini gösterir.

Eğer Uppsala nüshasındaki yarım sayfa öngörüldüğü gibi II. Osman’ın cülusunu betimliyor ise, bu konunun betimlendiği bilinen yegâne resimdir. Nitekim bu dönemin tarihi olaylarını konu alan Nadirî’nin *Şehnâme*’sinde Osman’ın cülusu tasvir edilmez. İlerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak irdelenecek olan *Şehnâme-i Nâdirî*’nin resimli nüshasının kimi sayfaları eksiktir, bazı resimleri ise dağılmıştır. Özellikle II. Osman’ın cülusunun anlatıldığı bölümdeki eksik sayfalar, bu eksiklikten yola çıkarak fikir üretmeyi zorlaştırır. Ancak bunun dışında, *Şehnâme*’nin, edebi bir metnin başında cülus tasvirinin yer alması başlı başına ilginç bir tutumdur.

Benzer bir durum *Tercüme-i Miftâh-ı Cifru’l-câmi*’nin I. Ahmed için hazırlanan nüshasında da görülür. III. Mehmed’in babüssaade ağası Gazanfer Ağa aracılığıyla Şerif bin Seyyid Muhammed tarafından 1597-98’de tercüme edilerek III. Mehmed’e sunulan metnin, I. Ahmed için resimli bir nüshası hazırlanır.¹⁰² Yaklaşan bin yıl korkusu ile III. Mehmed

devrinde başlayan kıyamet ve ahret ile ilgili temalara ilgi nedeniyle ortaya çıkan eserlerden biri olan kitabın başında yer alan tasvirin (y. 1b-2a) kitabın konusu ile bir ilgisi yoktur. Çift sayfa olan tasvirde, I. Ahmed Topkapı Sarayı'nın birinci avlusuna kurulmuş tahtında oturur. Tahtının arkasında iki has odalı görevli ve hadım ak ağalar sıralanır. Karşısında ise son derece düzgün sıralanmış saraylılar genç, sakalsız yüzlü Sultan Ahmed'in eteğini öpmek için sıra beklerler. Resmin ikonografik kurgusu, yukarıdaki örneklerle düşünüldüğünde I. Ahmed'in cülusunun betimi olduğunu açıkça gösterir. Daha önce de değinildiği gibi, Sultan I. Ahmed için hazırlanan resimli elyazmaları arasında herhangi bir tarih kitabı bulunmaz. I. Ahmed'in cülus tasvirinin edebi bir metnin açılış resmi olarak karşımıza çıkması, bir yandan Osmanlı nakkaşlarının cülus konusuna gösterdiği önemi yansıtırken, diğer yandan da *Şehnâme*'nin içinde cülus tasvirinin yer almasının benzer bir örneğini sunar. II. Osman'ın *Şehnâme*'sinin farkı ise sultanın cülusunun metinde de anlatılmasıdır. Daha da ilginç olanı II. Osman'a *Şehnâme*'nin takdim edilmesini gösteren resimde Osmanlı sultanlarının cülus tasvirleri için oluşturulan geleneksel kurgunun kullanılmasıdır.

Sultanların hayatlarının görselleştirildiği tarih konulu resimlerin en önemli temalarından biri olan cülus tasvirleri, sadece sultanın hayatının en önemli anlarından birinin betimi olmakla kalmaz, taşıdığı sembolik anlamlarla da Osmanlı resim sanatının önemli konularından biri olur. Hükümdarın gücünü en iyi görselleştiren tasvirlerden biri olan cülusla, sultani güç, atadan genç şehzadeye geçer, böylece genç sultan yönetme erkini babasından meşru bir biçimde devralır.¹⁰³ Osmanlı resim sanatında cülus tasvirlerinin yerleşik ikonografilerinde belirli bir kompozisyon kurgusuna bağlı kalınır. Genellikle karşılıklı iki sayfada yer alan cülus sahnelerinde, sultan sahnenin sağ tarafında tahtında oturur, saraylılar ise her iki sayfada da sahnenin iki yanına düzenli bir şekilde sıralanırlar. Cülus töreninin yapıldığı mekân genellikle Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu.

Cülus tasvirleri için Osmanlı nakkaşlarının oluşturduğu bu yerleşik kompozisyon kurgusunu taşıyan örneklerden biri Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarını 1558'e dek anlatan *Süleymânnâme*'de (TSMK, H.

1517, y. 17b-18a) yer alan cülus sahnesidir. Resimde genç sultan sarayın avlusuna kurulan tahtın üzerinde oturur.¹⁰⁴ İki yanında halka biçiminde düzenli bir şekilde sıralanan saraylılar yer alır. Tasvirde sultanın üzerinde yer alan mavi giysi, kaynaklarda belirtilen matem kıyafeti olmalı. Aynı konu Kanuni'nin hünerlerini anlatan *Hünernâme*'de (TSMK, H. 1524, y. 25b-26a, Resim 7, s. 188-189) de tasvir edilir.¹⁰⁵ Bu tasvirde ilkinden farklı olarak metinlerde bahsedilen halı üzerine kurulmuş altın tahtta beyaz giysisi ile Kanuni oturur ve saraylılar yine halka oluşturacak bir şekilde etrafında sıralanır. Üzerinde matem giysisi yerine beyaz bir kıyafet olan Kanuni'nin sarı-ğindeki siyah sorgucun matem işareti olabileceği düşünülür.¹⁰⁶ Kimi zaman küçük farklılıklar olmakla birlikte, cülus tasvirlerinde genellikle bu yerleşik ikonografik kurgu tekrar edilir. Örneğin, Kanuni'nin son yılları ve II. Selim'in tahta geçişinin ana konu edildiği *Nüzhetü'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar*'da (TSMK, H. 1523, y. 110b-111a) yer alan resimlerden birinde Sultan II. Selim'in cülusu tasvir edilir.¹⁰⁷ Bilindiği gibi, Kanuni Sultan Süleyman sefer esnasında öldüğü için şehzadesi Selim'e önce Belgrad'da, daha sonra da İstanbul'da cülus töreni düzenlenir.¹⁰⁸ Ancak cülus töreni sefer sırasında da düzenlense resim kurgusu değişmez, sadece sarayın avlusunun revaklarının yerini ordu kampının çadırları alır.

Medhî'nin önsöz bölümüne eşlik eden takdim tasvirinde cülus sahneleri için oluşturulan kompozisyon kurgusunun kullanılması basit bir benzerlik olmamalı. Osmanlı resimli tarihlerinde yer alan cülus sahneleri, genç bir şehzadeyi 'Osmanlı sultanı' yapan, bu nedenle de yeni sultanın meşruiyetini simgeleyen resimlerdir. Burada ise aynı resim modelinin sultan Osman'a *Şehnâme*'nin sunulması için kullanılmasının ardında, tahtı babasından devralamayan II. Osman'ın hâkimiyetine göndermeler yapan simgesel bir anlamın bulunabileceğini düşünmek mümkündür. Önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, Sultan I. Ahmed'in ölümü ile tahta Osman yerine amcası Mustafa'nın geçirilmesi, daha sonra Darüssaade Ağası Mustafa Ağa'nın çabası ile tahtın II. Osman'a geçmesi, II. Osman'ın üzerinde etki bırakan bir olaydı. Genç sultanın tahta çıkış biçimi ile ilgili yaşadığı sıkıntı hem politik tutumuna hem de çevresindekilerle kurduğu ilişkiye yansır. *Şehnâme-i Türkî*'nin önsöz bölümü ve bu bölümü süsleyen

tasvirler, II. Osman'ın yaşadığı bu 'meşruiyet' sorunu ile birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır.

Sultan Mustafa'yı tahttan indirerek yerine II. Osman'ı geçiren Mustafa Ağa'nın II. Osman'ın tahta geçtiği yıl, ilk iş olarak hatta biraz da acele ederek¹⁰⁹ *Şehnâme* tercüme ettirmesi ve bu tercümeyi resimletmesi bu eserlerin Osmanlı resim sanatının birer örneği olmaktan daha öte anlamlar ve mesajlar taşıdığını gösterir. Bu bağlamda biraz daha ileri gidildiğinde bu eserlerin Mustafa Ağa'nın Osman'ı 'sultan yapma' projesinin bir parçası olduğunu düşünmek mümkündür.

Yüzyıllardan beri İslam yöneticilerinin kendilerini özdeşleştirmede kullandıkları zengin bir imge dünyası sunan *Şehnâme*, siyasi 'meşruiyet' yaratmak için mükemmel bir araçtı. İran şahlarının zaferlerle ve maceralarla dolu efsanelerinin/tarihlerinin anlatıldığı *Şehnâme* ve resimli nüshaları bu nedenle İslam saraylarının ve edebiyatının en popüler eseri olageldi. Firdevsî'ye *Şehnâme*'yi yazdıran Gazneli Sultan Mahmud'un ve 1510 yılında en ünlü *Şehnâme* çevirisini yaptıran Memluk sultanı Kansu Gavri'nin "soylu bir nesebe" sahip olmadıklarından dolayı yönetimde bulundukları dönemde meşruiyet sorunu yaşadıkları söylenir.¹¹⁰ Her iki hükümdarın da bugün *Şehnâme*'leri ile anılmaları bir tesadüften öte olmalı. Bu bağlamda, *Şehnâme*'nin 17. yüzyıl başı Osmanlı sarayında sadece savaş ve kahramanlıkların destanı olarak görülmediğini, yönetici imgesinin oluşmasında katkı sağlayan simgesel bir araç olarak kullanıldığını düşünmek mümkündür. Osmanlı sultanının meşruiyetini bir kitaptan aldığını söylemek gibi oldukça iddialı bir öneride bulunmak gerçekçi olmamakla birlikte, Medhî'nin tercüme ettiği *Şehnâme*'nin edebi bir eser olmaktan öte bir anlamı olduğu ve döneminin siyasi ve sosyal politikaları sonucunda değiştirildiği muhakkaktır. Medhî'nin *Şehnâme* tercümesi, Sultan Osman'ın bu tür kaygılarıyla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır, içinden çıktığı tarihi bağlama yerleşir. Bu bağlamda hem *Şehnâme*'nin metni hem de resimlerin ikonografileri yukarıda değinilen metinlerde ortaya çıkan tutumun farklı bir yansımasıdır. Nitekim yukarıdaki metin incelemesinden de anlaşılacağı üzere, Medhî *Şehnâme*'yi sadece tercüme etmekle kalmaz, bu projenin amacına uygun olarak değiştirir, adeta II. Osman'ın da eklendiği bir tarih kitabına

dönüştürür. Önsöz bölümüne II. Osman'ın cülusunun ve bu olayda Mustafa Ağa'nın katkısını dillendiren bir bölümün eklenmesi, *Şehnâme*'ye tıpkı bir dünya tarihi gibi Adem ve Havva hikâyesi ile başlanması, ilk İran Şahı Keyûmers'in Adem ile ilişkisi ve de II. Osman'ın Huşeng Şah, Zahhâk, Feridûn gibi İranlı hükümdarlarla karşılaştırılması Medhî'nin bu çabasının sonucu olmalıydı. Önsöze eşlik eden tasvirler de metindeki bu tutuma uyum sağlarlar. Cülus tasvirlerinin ikonografisini hatırlatan bu takdim tasviri, Mustafa Ağa'nın II. Osman'ın tahta çıkmasındaki rolünü vurgular. Bir başka deyişle, takdim tasviriyle nakkaş ya da nakkaşlar metindeki bu mesajı görsel dile tercüme ederler. Sultan için hazırlanan nüshada II. Osman'ın cülusundaki rolünü vurgulayan Mustafa Ağa kendisi için hazırlattığı kop-yada da resimli şehname projesinin yaratıcısı olduğunu gösterir.

Sultan, Ağa ve Meddah

Paris nüshasının açılış resminde de Mustafa Ağa'nın portresi karşımıza çıkar (y. 3b, Resim 8, s. 190). Tasvirde, Sultan Osman, olasılıkla Topkapı Sarayı'nda bulunan köşklerden birinde tahtında oturur. Karşısında Uppsala nüshasında olduğu gibi Mustafa Ağa arkasında "çırağı" ile bekler. Mustafa Ağa'nın burada da diğer kara ağaya göre daha açık olan teni dikkat çeker. Ağanın arkasında bekleyen yardımcısı, Uppsala nüshasında olduğu gibi bir elinde Mustafa Ağa'nın tespihini, diğer elinde de ağanın sultana göstereceği kitabı tutar. Sahnenin önünde karşılıklı olarak yer alan iki figürün ellerinde birer sopa görülür, yanlarında ise birer cüce yer alır. Resmin karşı sayfasındaki metin okunduğunda tasvirin konusu anlaşılır. Metinde Medhî, Mustafa Ağa vasıtasıyla Sultan II. Osman'ın huzuruna kabulünü anlatır. Yukarıda da değinilen bu hikâyeye göre, buluşma esnasında yazdığı kitaplarından birini Sultan Osman'a sunan Medhî, sultanın beğenisini kazanır. Sultan Osman bunun üzerine Medhî'nin ahvalini Mustafa Ağa'dan sorar, ağa da "hakikat" üzere Medhî'yi sultana anlatır. Sultanın imtihanından geçen Medhî, *Şehnâme*'yi tercüme etmekle görevlendirilir. Tıpkı daha önce Kalender Paşa'nın Sultan I. Ahmed tarafından Mustafa Ağa aracılığı ile görevlendirilmesi gibi. Bu durumda, metne göre resmin ikonografik çözümlemesini yaparsak; Mustafa Ağa'nın çırağının elinde tuttuğu kitap Medhî'nin yazdı-

ğı ve sultana örnek olarak gösterilen eserlerden biri ya da simgesel olarak 'yazacağı' kitap olmalı. Peki sahnenin önünde ellerinde sopalarla karşılıklı olarak betimlenen figürler kimdi? Meddahların öykülerini anlatırken ellerinde sopalar taşıdıkları bilinir.¹¹¹ Sultan III. Murad devrinin meşhur meddahu La'l'in Kaba'yı betimleyen bir albüm resminde meddahın elinde tuttuğu sopa, bu tür değneklerin resim sanatında meddahların kıyafet ayrıntılarından biri olduğunu gösterir.¹¹² Bu bilgilerle tekrar resme baktığımızda, bu figürlerden sağda yer alan ve diğerine göre daha yaşlı olanı bu sırada epeyce yaşlanmış olması gereken Meddah Medhî olmalı. Karşısındaki profilden betimlenen uzun yüzlü kişi de olasılıkla devrin ünlü nakkaşı Nakşî'dir.¹¹³ Ellerindeki sopalarla birbiriyle konuşurken betimlenen Medhî ve Nakşî hünerlerini sultanın huzurunda sergiliyor olmalılar. Etraftaki cüceler de sultanın son derece özel bir anına tanıklık ettiğimizi gösterir. Böylece, bu tasvirin yazar, nakkaş ve hamiyi betimleyen bir resim olduğu anlaşılır.

Uppsala nüshasındaki takdim tasviri ile bu resim karşılaştırıldığında hem resimlenen konu hem de ikonografik kurgunun farklılaştığı görülür. Tek sayfa olan Paris resminde, Uppsala nüshasında karşılıklı iki sayfada yer alan takdim resminin görkemli kalabalığı, ağır törensel havası yerine daha küçük ve sade bir kompozisyon yaratılır; 'sultani' bir ikonografyadan çok daha 'samimi' bir resim dili kullanılır. Bu resimde Mustafa Ağa'nın kendisini sunum biçimi de farklıdır. Paris nüshasındaki tasvirde Mustafa Ağa bu projenin yaratıcısı olarak sunulurken, Uppsala kopyasında işini başarı ile tamamlayarak sonucunu 'törenle' sultana sunan Mustafa Ağa portresiyle karşılaşırız. Böylece bu iki resmin ikonografik kurgusu birlikte düşünüldüğünde, Mustafa Ağa resimli *Şehnâme-i Türki*'nin ya da II. Osman'ın imgesinin sunumunun yaratıcısı olarak karşımıza çıkar. Mustafa Ağa böylece siyasi gücünü, II. Osman'ın tahta çıkışındaki rolünü hem yazılı hem de görsel olarak Osmanlı bürokratlarına sunar. Bu bağlamda Uppsala nüshasının takdim resminin cülus tasvirleri ile bağlantısı düşünüldüğünde, Osman'ın cülusunun ardındaki Mustafa Ağa adeta resimlettiği *Şehnâme*'yi tahta çıkışı ve tahtının 'meşruiyeti' problemlili olan II. Osman'a sunarak Osman'ı resim diliyle padişah ilan eder. Bunu yaparken de hem metinde hem de resimlerde kendi imgesini, suretini de ölümsüzleştirir.

Medhî'nin *Şehnâme-i Türkîsi*'nin ortaya çıkmasında her ne kadar Mustafa Ağa önemli bir rol oynasa da kuşkusuz yazılacak ve resimlenecek olan eserin seçiminde sultanın isteği ve zevki esas belirleyici olandı. Mustafa Ağa sadece II. Osman'ın kişisel ilgi ve zevkleri sonunda gelişen bu isteğini mevcut siyasi konjonktüre uygun hale getirdi. İleriki bölümlerde irdelenen diğer eserler de gösterecek ki, Sultan Osman'ın sarayında hazırlanan resimli kitapların kimi belirgin ortak özellikleri var. Bunlardan ilki tüm eserlerin Türkçe olmasıdır. Daha da ilginç hem Medhî'nin *Şehnâme-i Türkî*'si hem de Osman'ın isminin anıldığı ikinci bir eser olan, daha sonra tartışılacak *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye* eski metinlerin özet tercümele-ridir. Daha önce vurgulandığı gibi II. Osman için yazılan bir diğer hikâye kitabı *Mirâtü'l-Kâinât*'ın önsözünde, eserin yazarı Hüsameddin Bursevî II. Osman'ın meclisinde hikâye okunmasından hoşlandığını ve kıssa dinle-meye oldukça meraklı bir sultan olduğunu söyler.¹¹⁴ Yukarıda alıntı yapılan Medhî'nin şiirindeki “Şehinşâh iderse bu eş'ârı gûş / Dil-i Medhî andan olur pür-hurûş” beyitinde geçen “gûş” yani “işitmek” kelimesi Medhî'nin tercümesinin sessiz okunmaktan çok sultanın huzurunda söylenmek üze-re yazıldığını hatta belki aynı zamanda tecrübeli bir meddah olan Medhî tarafından bizzat okunduğunu düşündürür. Yine Medhî'nin bir diğer ese-ri olan İbni Sina hikâyesinde, metnin sonunda yer alan ve kitabın Selim Ağa'nın konağında okunduğunu gösteren not, Meddah Medhî'nin yazdı-ğı eserlerin bizzat kendisi tarafından okunmak üzere kaleme alındığını ve daha sonraları da bu amaca uygun olarak kullanıldığını gösterir.¹¹⁵ Bu konuyu destekleyen bir diğer ipucu da Medhî'nin *Şehnâme*'sinde yer alan akıl, ruh ve edeb hakkındaki hikâyedir.¹¹⁶ Fırdevsî'nin metninde ve diğer şehname tercümelerinde olmayan bu hikâye ilginç bir yerde, aynı dönem-de yazılmış *Camiü'l-hikâyat* adlı bir hikâye mecmuasında karşımıza çıkar. Muhammed 'Avfi tarafından Farsça yazılmış bir eserin 1619-20 yılında Kâtip Kasım tarafından istinsah edilmiş Türkçe tercümesinin ilk hikâye-si Cebrail tarafından Adem peygambere gönderilen akıl, haya ve edebin öyküsüdür.¹¹⁷ Medhî'nin *Şehnâme*'si ile çağdaşı olan bir hikâye mecmuası arasındaki bu ortaklık, mütercimimizin içinde yer aldığı gelenekle, yani “popüler” edebiyatla olan bağlantısını pekiştirir.

Mustafa Ağa'nın II. Osman'ın zevklerine ve meraklarına uygun bir kitaptan bir nüsha da kendisi için hazırlatması, 17. yüzyıl başı Osmanlı sarayı için bugünden göremediğimiz pek çok mesajı da içeriyor olmalıydı. Zira Mustafa Ağa'nın birden bire Firdevsî'nin *Şehnâmesi*'ne ilgi duyduğunu düşünmek zor. Mustafa Ağa için önemli olan, muhtemelen, sultanın kitabının bir benzerine sahip olmaktı. Siyasi arenada sultanın ikizi ya da 'gölgesi' gibi davranan ağa, sultan için hazırlanan nüshadaki portresiyle ve de kendi nüshasındaki tasvirinin yukarıda tartışılan ikonografisi ile saraydaki kudretini gösteriyordu. Sultanın resimli kitabının bir diğer kopyasına sahip olarak ya da sultan için hazırlanan eserlerde suretiyle var olarak politik söylemini, saray siyasetindeki gücünü iletmek kuşkusuz Mustafa Ağa'nın icadı değildi. Daha önce de değinildiği gibi bu gelenek Habeşî Mehmed Ağa ile başlamıştı.

Habeşî Mehmed Ağa, hazırlanmasına katkıda bulunduğu resimli kitaplarda sureti ile tanıdığımız ilk kara ağadır. Osmanlı resimli kitaplarındaki Mehmed Ağa'nın portreleri, hem Sultan III. Murad'la yakınlığını hem de kitapların hazırlanmasındaki katkısını görsel dile aktarır. Bu bağlamda Paris nüshasında Mustafa Ağa'nın betimlendiği resme ikonografik bakımdan en yakın öncülü, Habeşî Mehmed Ağa'nın katkısı ile 6 Mart 1590 yılında hazırlanan *Gencîne-i Feth-i Gence* (TSMK, R. 1296) adlı eserde bulunan tasvirdir (y. 8b, Resim 9, s. 191). Rahîmizâde İbrâhîm Çavuş (ö. 1600?) tarafından yazılan eserde Osmanlı Safevî savaşının serdarlarından Ferhad Paşa'nın yaptığı fetihler anlatılır.¹¹⁸ Rahîmizâde eserin önsözünde, kitabın yazılmasında Darüsaade Ağası Mehmed Ağa'nın katkısını belirtir ve ağayı övgüyle anar.¹¹⁹ Bu bölümü görselleştiren tasvirde, hazırlanan kitabın Mehmed Ağa eliyle III. Murad'a takdimi betimlenir. Resimde sultan tahtında oturur, arkasında sultan portresi ikonografisinin vazgeçilmezleri olan iki has odalı yer alır. Önde *Paris Şehnâmesi*'nde olduğu gibi sultanı eğlendirmekte olan cüceler, sultanın özel bir anına tanıklık ettiğimizi gösterirler. Mehmed Ağa elinde kitap ile sultanın karşısında yer alır.

Bu resim konusu ve ikonografisi bakımından Paris nüshasındaki Medhî'nin Mustafa Ağa vasıtasıyla II. Osman'ın huzuruna kabulünü gösteren tasvire benzemekle birlikte daha farklı bir anlayışın ürünüdür. Şöyle ki,

Paris Şehnâmesi II. Osman, Mustafa Ağa ve Medhî'nin resmi ile açılırken, Habeşî Mehmed Ağa'nın III. Murad'a hazırlanan kitabı sunduğu tasvir kitabın ilk resmi değildir. *Gencîne-i Feth-i Gence*, sefere çıkacak olan Ferhad Paşa'nın sultan tarafından görevlendirildiğini tasvir eden resimle kapağını açar. Bu düzenlemede önemli olan vurgu, Mehmed Ağa'nın kitabın resimlenmesi ve yazılmasındaki rolünden çok, III. Murad'ın paşaları ile ülkeler fetheden bir sultan olarak sunulmasıdır. Bu durum, farklı bölümlerde tartışıldığı gibi, 16. yüzyıl sonunda değişen sultan imgesinin tezahürlerinden biri olarak yorumlanabilir. Oysa Paris nüshasında en önemli vurgu, Mustafa Ağa'nın resimli *Şehnâme*'nin hazırlanmasındaki katkısının ifadesidir. Bir diğer dikkat çekici farklılık ise Habeşî Mehmed Ağa'nın hem bu resminde hem de diğer portrelerinde tek başına betimlenirken, Mustafa Ağa'nın her iki *Şehnâme* nüshasında da arkasındaki yardımcısı ile resmedilmesidir. Mustafa Ağa'nın portrelerindeki bu ikonografik detay, darüssade ağalarının Habeşî Mehmed Ağa ile başlayan politik gücünün Mustafa Ağa ile zirvesine ulaştığını düşündürür. Mustafa Ağa'nın resimlerinde yanında yardımcısı ile gösterilmesi, 17. yüzyıl başında elde ettiği gücün bir göstergesi olmalıydı. Mustafa Ağa portrelerinde tek başına bir saraylı ağa değil, yardımcısı olan daha güçlü bir kurumun temsilcisidir.

Habeşî Mehmed Ağa ve Mustafa Ağa'nın sunumlarındaki benzerlik ve farklılık hem Osmanlı resminde geleneğin devamını hem de bu geleneğin her dönemde, içinde olduğu tarihi bağlama göre yeniden şekillenerek özgün bir dil oluşturmalarını gözler önüne serer. Medhî'nin *Şehnâmesi*'nde yine İslam resim sanatında belirli kalıplarla ifade edilmiş bir başka konunun yeniden yorumlanması, geleneğin yeniden üretilmesine bir başka örnektir. Bu konu resimli şehnamelerde sıkça betimlenen Siyâvuş'un öldürülmesidir.

İMGENİN GÜCÜ, SİYÂVUŞ'UN KANI

İran ülkesinin prensi Siyâvuş, üvey annesi Sudâbe'nin iftirası ile ülkesini ve tacını terk etmek zorunda kalır. Turan ülkesine giderek burada Efrâsiyâb'ın himayesine girer. Kısa sürede Turan hükümdarını yetenekleri ile etkiler ve gözdeleleri arasında ilk sıraya yerleşir. Ancak talihsiz prensin

şanssızlığı burada da peşini bırakmaz. Kısa sürede saraydakilerin kıskançlığını üzerine çeker ve sonunda Gersiyuz'un iftirası ile Efrâsiyâb tarafından ölüm emri verilir.¹²⁰

Medhî, tercümesinde Siyâvuş hikâyesine herhangi bir ekleme ya da değişiklik yapmaz, Firdevsî'nin anlatımına sadık kalarak öyküyü nakleder. Genç ve kahraman bir şehzadenin hüznünlü öyküsü, İslam sanatçıları tarafından farklı coğrafyalarda resimlenen şehname nüshalarında sıklıkla betimlenen temalardan biri olur. Özellikle Siyâvuş'un Turan'a kaçmadan evvel, üvey annesi Sudâbe'nin iftirası üzerine ateşten geçerek masumiyetini kanıtlaması ve öldürülmesi olayı resimlenmek üzere tercih edilen konuların başında gelir. Bu resimlerde, tasvirlerin üslup özellikleri üretildikleri coğrafya ve tarih dilimine göre farklılık gösterse de bu sahneler için oluşturulan yerleşik ikonografik kurgu benzer bir biçimde tekrar edilir.

Medhî de tercümesinde Siyâvuş'un hikâyesine geniş bir yer ayırır ve bu bölümü tasvir eden resimlerin sayısı ve niteliği, resimlenmek üzere seçilen diğer konularla karşılaştırıldığında belirgin bir şekilde öne çıkar. Mustafa Ağa için resimlenen kopyada Siyâvuş'un hikâyesini anlatan beş tasvirin yapılmak üzere planlandığı, ancak eserin yarım kalmasıyla tasvirler için ayrılmış sayfaların boş kaldığı görülür. Metni okuyup resimlenmek üzere boş bırakılan sayfalarda yapılması planlanan konuları tahmin edersek; Siyâvuş'un ateşten geçmesi (y. 205a), Siyâvuş ile Efrâsiyâb'ın çevgan oynaması (y. 218a), Siyâvuş'un Efrâsiyâb ile avlanması (y. 220b), Siyâvuş'un Gersiyuz ile mücadelesi (y. 235a) ve Siyâvuş'un öldürülmesi (y. 247a) konularının betimlenmek üzere seçildiği anlaşılır. Elyazmasında yer alacak toplam resim sayısı düşünüldüğünde, Paris kopyasının resim programında Siyâvuş'un hikâyesinin belirgin bir şekilde öne çıkarıldığı görülür.

Mustafa Ağa'nın *Şehnâmesi*'nde Siyâvuş öyküsünün ikonografisini yorumlayabilme şansına sahip değiliz, ancak Sultan Osman için resimlenen ve tüm resimleri tamamlanan Uppsala kopyasındaki Siyâvuş'un öyküsünü betimleyen tasvirlerle bakarak bazı önerilerde bulunabiliriz. Paris nüshasına göre Uppsala kopyasında Siyâvuş'la ilgili resim sayısı az olmakla birlikte resimlerin kimi ikonografik ayrıntıları dikkat çekicidir. Uppsala nüshasında Siyâvuş'un ateşten geçmesi (y. 190b), Efrâsiyâb ile çevgan oyna-

ması (y. 159a) ve öldürülmesini (y.175b) betimleyen üç tasvir yer alır. Her üç konu da, yukarıda değinildiği gibi şehname resimleme geleneği içinde belirli bir yerleşik ikonografisi olan temalardır. Uppsala kopyasında da Osmanlı nakkaşları büyük ölçüde öykülerin yerleşik ikonografilerine bağlı kalırlar. Ancak Siyâvuş'un öldürülmesi sahnesindeki küçük bir detay, nakkaşın içinde bulunduğu resim geleneğine bağlı kalmakla birlikte, olasılıkla eserini yarattığı politik iklimin etkisiyle bu yerleşik ikonografik kurguyu, yani 'geleneği' yeniden yorumladığını düşündürür (Resim 10, s. 190).

Tasvirde olay ıssız bir doğa içinde geçer. Geruy, Siyâvuş'u dizüstü yatırmış boğazını keserken betimlenir. Bu sırada Siyâvuş'un boğazından akan kan altın bir leğene dolar. Anlatımın buraya kadarki kısmı öykünün yaygın ikonografisine uygundur. Nitekim 16. yüzyılda resimlenen Türkçe şehname nüshalarında da aynı ikonografi kullanılır. Ancak sahnenin sağ köşesindeki bir ayrıntı sadece Uppsala kopyasında görülen özgün bir ikonografik detaydır. Burada Siyâvuş'un ölümünün ardından öykünün bir sonraki aşaması canlandırılır. Siyâvuş'un akan kanını leğene dolduran figür, leğendeki kanı bir bitkinin dibine dökerken betimlenir. Metindeki anlatıma göre, Siyâvuş'un akan kanı kıraç bir alana dökülür ve burada bir bitki yetişir. Yetişen bu ota "Siyâvuş'un kanı" denilir. Hikâyenin yerleşik ikonografisinde olmayan ve dahası hem Türkçe hem de Farsça resimli şehnamelerde ön örneği olmayan bu detayı nakkaşın resmine eklemesi sıradan bir detay mıydı?

Siyâvuş'un hikâyesinin *Şehnâme-i Türki*'nin metninde ve resim programında öne çıkması Medhî'nin tercümesinin giriş bölümünün vurgusu, yani II. Osman'ın tahta çıkma hakkının elinden alınması ile birlikte düşünüldüğünde bir tesadüf olmaktan ileri gider. Hikâyenin temel vurgusu hileyle tacı elinden alınan genç bir şehzadenin yaşadığı haksızlıktır. İranlı genç şehzadenin yaşadıklarının ve acıklı öyküsünün Osmanlıların, özellikle de bu projede çalışan nakkaşların belleğinde haksızlıkla tahtı elinden alınan bir başka genç şehzade ile, II. Osman'la özdeşleştirildiğini varsaymak eserin içinde olduğu tarihi bağlam ve hazırlanmasındaki temel kaygılar göz önüne alındığında çok da olanaksız bir düşünce sayılmaz. Öykünün bu detayını resme eklemek ise Siyâvuş'un hikâyesinin öne çıkma nedenleri

ile ilgili olmalıydı. Bu ayrıntı, genç ve iyi niyetli bir şehzadenin haksız yere öldürülmesi olayının dramını daha da artırır. Yetişen bu otun Siyâvuş'un kanı olarak adlandırılarak insanlar arasında bilinen bir bitki haline gelmesi ise bu acıklı olayın, daha da önemlisi haksızlığın unutulmadığını ve yüzyıllarca insanların belleğinde yaşadığını vurgular.

Burada diğer bölümlerdeki gibi metinde yapılan değiştirmelerle ya da yeni ikonografik kurgularla anlam değiştirilmez. Bunun yerine, söze sadık kalınır, ancak nakkaşlar yerleşik kurguya ekledikleri küçük detaylarla imgenin anlamını değiştirirler ya da vurgularlar. Bir başka söyleyişle, imge sadece sözü yansıtmaz, sözün ötesine geçer. İmgenin bu gizli gücü ve kendi dili bize başka şeyler de söyler mi? Şimdiye kadar tarih metinleri yardımıyla resimleri okuduk, anlamaya çalıştık. Peki imgenin dilinden tarih okumak mümkün mü?

İMGEDEN TARİHİ OKUMAK: İKTİDARIN ÇATIŞMA ALANI OLARAK RESİM

Şimdiye kadar söylenenleri toplarsak, şöyle bir hikâye ortaya çıkar: Şehzade Osman, babası Sultan I. Ahmed'in ölümü üzerine tahta amcası I. Mustafa'nın geçmesi ile veraset mücadelesine başlar ya da başlatılır. I. Mustafa'nın cülusu ile siyasi konumları sarsılan saraylılar bu mücadelede Osman'a destek verirler. Sultan Mustafa'nın akli bozukluğu nedeniyle padişah olmaya muktedir olmaması, Şehzade Osman'ın ve taraftarlarının işini kolaylaştırır. Bu olayda Osman'ın saraydaki en büyük destekçisi Sultan Ahmed'in darüssaade ağası el-Hac Mustafa Ağa olur. Sultan Ahmed devrinde gücünün doruğunda olan ve Sultan Mustafa'nın cülusu ile alıştığı güçten mahrum kalan Mustafa Ağa, yine de haremdeki destekçileri sayesinde sürgünden kurtulur ve sarayda kalabilir. Saraydaki Mustafa Ağa'nın başını çektiği bu grubun gayretleri sonuç verir ve üç ay sonra II. Osman tahtı amcasından devralır. Ancak II. Osman'ın izlediği siyaset ve kimi bilgiler gösterir ki, genç sultan tahtında kendini çok da rahat hissetmez, tahtın 'meşru' sahibi olduğunu göstermek için kimi teşebbüslerde bulunur. Bunlardan biri resimli bir kitaba sahip olmaktır.

II. Osman'ın en büyük destekçisi, "atabey-i devleti" Mustafa Ağa, sultanın merak ve zevklerine uygun bir eserin yazılması ve resimlenmesi

için gereken şartları sağlar. Seçilen eser *Şehnâme-i Firdevsî*'dir. Ancak sarayda var olan tercümeler yerine, II. Osman ya da Mustafa sarayda meddahlık yapan Medhî'ye yeni bir tercüme yaptırır/yazdırır. III. Murad devrinden beri sarayda kıssahan olan ve olasılıkla da Sultan II. Osman'a da kıssa anlatan Medhî, Mustafa Ağa vasıtasıyla sultan tarafından bu işle görevlendirilir. Medhî Firdevsî'nin eserini Türkçeye tercüme etmez, kıssahan olarak tüm bilgi ve becerilerini kullanarak kendi destanını yazar. Tercümesine yazdığı giriş bölümü ve şehname öykülerine yaptığı ilaveler ve hikâyeler arasına yerleştirdiği şiirlerle geleneksel bir metni II. Osman'ın kitabına çevirir. Medhî'nin eklediği, değiştirdiği pek çok detay, II. Osman'ın yaşadığı veraset problemine göndermeler yapar.

Medhî'nin iki ciltlik mensur ve özet tercümesi, hemen ünlü hattat Cevrî tarafından temize çekilir, bir yandan da sultan ve ağa için iki takım olarak resimlenmeye başlar. Sultan için hazırlanan takımın ilk cildi tamamlanır. Henüz Mustafa Ağa için resimlenen kopyaya yeni başlanmışken –yapılması planlanan 24 resimden beşi yapılmışken– ağa 'ani' bir kararla Şubat/Mart 1619 tarihinde sürgüne yollanır. Peki birdenbire Sultan Osman ve Mustafa Ağa'nın arası neden açılır? Sultan Osman en büyük destekçisi ağadan neden bu kadar çabuk vazgeçer?

Dönem kayıtları Mustafa Ağa'nın aniden, tam da çabalarının karşılığını alacağı sırada Mısır'a gönderilmesinin yarattığı şaşkınlığı yansıtır. Örneğin, daha önce de değinilen Pietro Della Valle, mektubunda Mustafa Ağa'nın öldürüldüğüne dair dedikoduların yanlış olduğunu söyler. Bu kayıt Mustafa Ağa'nın aniden, tam da II. Osman başa geçirmişken ortadan kaybolmasının yarattığı şaşkınlığı açıkça gösterir. Ardından seyyahın Mustafa Ağa'nın elde ettiği güçten dolayı sürgün edildiğini söylemesi de bir o kadar ilginçtir.¹²¹ Naîmâ'nın da Mustafa Ağa'nın gidişi ile ilgili olarak Mustafa Ağa'nın gayretiyle sadrazam olan Ali Paşa'nın velinimetine, yani Mustafa Ağa'ya ihanet ederek azline sebep olduğunu söylemesi, Sultan Osman'ın yeni bir yandaş bulur bulmaz Mustafa Ağa'yı gönderdiğini düşündürür.¹²² Bu çalışma bakımından önemli olan ise tam da bu zamanda Sultan II. Osman için hazırlanan resimli *Şehnâme*'nin ilk cildinin tamamlanmasıdır.

Yine Uppsala *Şehnâme*'sinin takdim tasvirine dönersek, Osmanlı cülus tasvirlerinin ikonografisini tekrarlayan tasvirde Sultan Osman'a hazırlanan kitabı sunan Mustafa Ağa, en az sultan kadar resmin dikkat çeken figürüdür (Resim 5, s. 182-183). Öncelikle tasvirde sultanın hemen yanı başında durur. Oysa resmin karşı sayfasında ak ağaların önünde duran beyaz hadım ağa hem sultana uzaktır hem de arada bulunan ve sultanın kılıcını taşıyan üç has odalı ile daha da uzaklaştırılmıştır. Bir diğer dikkat çekici ayrıntı ise her iki tarafa kümelenmiş siyah ve beyaz hadım ağa grubunun sayısıdır. Siyah hadımlar belirgin bir şekilde daha kalabalıktır. Osmanlı nakkaşlarının simetriye merakı düşünüldüğünde bu farklılığın sebepsiz olmadığını, sultanın hemen yanı başında duran ve sunduğu kitapla adeta onu 'tahta çıkaran' Mustafa Ağa'nın saraydaki güçlü konumunun bir tezahürü olduğunu düşünmek mümkündür. Şimdi sorulması gereken soru ise şudur: Mustafa Ağa'nın tam da bu kitap sultana sunulduğu zaman ansızın Mısır'a gönderilmesinde bu tasvirin bir etkisi oldu mu?

Uppsala nüshasının takdim tasviri ile Mustafa Ağa'nın ani sürgünü arasındaki bağ kuşkusuz bir şüphe ya da cevabı şimdilik zor bir soru olarak kalır ancak, II. Osman'ın 'gelecekteki politikasının' bir işareti olarak tasarlanan *Şehnâme-i Türkî*'de söylenenler gerçekleşir. Şöyle ki, tekrar hikâyenin başına dönersek, Medhî Osmanlıların vasıflarını sıraladığı "Der Beyân-ı Evsâf-ı Osmâniyân" başlıklı bölümde Osmanlı sultanlarının İslamiyetin bütün emir ve kurallarına uyduklarını belirtir ki, bu emirlerin başında cihatla dini yaymak ve dinin âlimleri ve evliyaları için imaretler ve zaviyeler inşa ederek hizmet gelir.¹²³ II. Osman'ın ömrü ne yazık ki imaretler, zaviyeler yapacak kadar uzun olmaz. Ancak, dinin âlim ve evliyalarının suretlerinin ölümsüzleştiği bir kitap onun devrinde hazırlanır. II. Osman'ın sarayında resimlenen *Tercüme-i Şakâikü'n-nu'mâniye*'de Osmanlı ulemasının tarihi anlatılır. Osman'ın ordusu cihat etmeye de pek uygun değildir ama o şansını yine de dener ve sultanın Hotin Seferi, atalarının seferleri gibi başarılı olamasa da en azından onlar gibi resimli bir kitaba dönüştürülür. Böylece II. Osman kendi suretini sadece muzaffer İran şahlarının kitabında değil, kendi zaferlerini anlatan bir eserde görmek ister. Ama ne yazık ki hikâyenin sonu hüznü biter.

Tekrar kitabın başında nakledilen anekdota dönersek, Osman'ın Medhî'den isteyeceği eser, onun gelecekte nasıl bir sultan olacağının da belirleyicisiydi. Bu durumda, Osman savaşlar ve kahramanlıklar destanını yani *Şehnâme*'yi seçmiş olur. Osman'ın daha sonraki politikaları, hatta sonunu getiren planları, onun kahraman bir sultan olma hevesini de gösterecekti. Böylece *Şehnâme* Osman'ın kazanacağı "başarıların" simgesi olarak sultanın ve ağanın politikalarının da bir projeksiyonuydu aynı zamanda.

NOTLAR

- 1 Benzer bir durum, yani *Şehnâme*'nin sultani imgeyi sunmak üzere seçilmesi, çağdaş Safevî sarayında da görülür. Saray kütüphanesinde hazırlattığı resimli kitapları içerikleri ve resim programları ile politik olarak bir araca dönüştüren Şah I. Abbas Kızılbaş soyluların gücünü azaltarak yerlerine "gulamlarını" yerleştirir. Kızılbaş tehdidi altındayken İran'ın ulusal destanı Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinin resimli nüshasını hazırlatır. Eserin istinsahı 1587-1597 yılları arasında saray kütüphanesinin başı Sadıki Bey denetiminde tamamlanır ve 50'den fazla resimle süslenir, ancak bitirilemez. Günümüzde farklı Avrupa koleksiyonlarında dağınık olarak bulunan resimlerin ikonografik programı, I. Abbas'ın otoritesini desteklemek ve Kızılbaş tehdidine karşı İran tahtındaki hak iddiasını meşru kılmak üzere düzenlenir. Şah Abbas'ın *Şehnâme*'yi meşruiyetini desteklemek üzere kullanması anlaşılır olmakla birlikte, bir Osmanlı sultanının, II. Osman'ın bu metni tercih etmesi ilginç bir seçim olarak karşımıza çıkar. Bkz. Sussan Babai, Kathryn Babayan vd., *Slaves of the Shah, New Elites of Safavid Iran*, (Londra ve New York, 2004), s. 115-116.
- 2 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, (Princeton: Princeton University Press, 1993).
- 3 Bkz. Serpil Bağcı, "Osmanlı Dünyasında Efsanevî Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi," *Humana, Bozkurt Güvenç'e Armağan*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994), s. 111-131.
- 4 Cornell Fleischer, "Royal Authority, Dynastic Cyclism, and 'Ibn Khaldûnism' in Sixteenth Century Ottoman Letters," *Journal of Asian and African Studies*, 18:3/4, (1983), s. 206.
- 5 *Şehnâme* hakkında bilgi için bkz. Amin Banani, "Ferdowsi and the Art of Tragic Epic," *Persian Literature*, ed. Ehsan Yarshater, (Columbia: Columbia University, 1987), s. 109-120; E. G. Browne, *A Literary History of Persia*, II, (Cambridge, 1928), s. 90-160; Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, (Princeton, 1987); Theodor Nöldeke, *Das Iranische National Epos*, (Berlin, 1920); A. A. Romaskevich, "Ocherk istorii izuchenii Shahnama (A survey of the history of studies on the Shah-nama)," *Ferdowsi, 934-1934*, (1934), s. 28-33; Jan Rypka, *History of Iranian Literature*, İng. çev. P. Van Popta-Hope, (Dordrecht, 1968).
- 6 Bugün Leiden Üniversitesi, Werner Koleksiyonu'nda bulunan mektup (Cod. Or. 728) Süheyl

- Ünver tarafından yayınlandı. Bkz. Süheyl Ünver, "XVII inci Yüzyıl Sonunda Padişaha bir Lâhiya," *Belleten*, XXXIII, (1969), s. 21-24. Ayrıca koleksiyonun kataloğu için bkz. Jan Schmidt, *Catalogue of Turkish Manuscripts in the Library of Leiden University and other Collections in the Netherlands*, I, (Leiden: Legatum Warneriaum, 2000), s. 225-227.
- 7 Kınalîzâde Ali Çelebi, *Ahlâk-ı Alâf*, haz. Mustafa Koç, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2007), s. 468. Ayrıca eser üzerine yapılmış ayrıntılı bir inceleme için bkz. Fahri Unan, *İdeal Cemiyet, İdeal Devlet, İdeal Hükümdar*, (Ankara: Lotus Yayınları, 2004), s. 191-192.
- 8 Mustafa İsen (Haz.), *Sehi Bey Tezkiresi, Heşt Behişt*, (İstanbul: Akçağ Yayınları, 1998), s. 71.
- 9 İsmail Belig, *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübde'ti'l Eş'ar*, haz. A. Abdulkadiroğlu, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999), s. 232.
- 10 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, I, haz. Orhan Şaik Gökyay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 317.
- 11 Eyyûbî, *Tercüme-i Şehnâme*, FMK, Ali Emiri Edeb. 268, y. 1b-2a.
- 12 Örneğin, İstanbul'da Üsküdar'daki bir kahvehanede gece yarısına kadar *Şehnâme* okunduğu ve kahvehanenin her gece tıklım tıklım olduğu ve yer bulunamadığı söylenir: Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997), s. 72.
- 13 Evliya Çelebi, *Evliya*, s. 18.
- 14 NAİMÂ, I, s. 43.
- 15 Bu *Şehnâme*'ye dikkatimi çeken ve Filiz Çağman ile yayına hazırladıkları Topkapı Sarayı Kütüphanesi kataloğunun Şehname bölümünü kullanmama izin veren Zeren Tanındı'ya teşekkürlerimi sunarım. Bu konuda ayrıca bkz. A.M. Piemontese, "Nuova Luce su Firdawsî uno 'Shahnama' Datato 614 H/1217 a Fienze," *Annali*, Istituto Orientale di Napoli, 40, (1980), s. 1-38.
- 16 Zeren Tanındı-Filiz Çağman, *Topkapı Sarayı Kütüphanesi Minyatürlü Yazmalar Kataloğu* (Baskıda).
- 17 Scott Redford, "The Seljuqs of Rum and the Antique," *Muqarnas*, (Essays in Honor of Oleg Grabar), 10, (1993), s. 154.
- 18 Orhan Şaik Gökyay, "Şehname ve Türkçe Tercümelei," *Destursuz Bağ Girenler*, (İstanbul: Derghay Yayınları, 1982), s. 46; Ramazan Şeşen, "Onbeşinci Yüzyılda Türkçeye Tercümelei," *XI. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, III, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994), s. 911-912.
- 19 Mustafa İsen (Haz.), *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994), s.138; Casim Avcı, "Şehdi," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s. 578.
- 20 Âşık Çelebi, *Meşâ'ir üş-şuara or Tezkere of Âşık Çelebi*, haz. M. Meredith-Owens, (Londra: Messrs. Luzac, 1971), y. 66a; Şentürk, *Künhü'l*, s. 205; İsmail Hakkı Ertaylan, *Külliyât-ı Divân-ı Mevlânâ Hâmidi*, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1949), s. 29-30.
- 21 Reşat Öngören, "Eyyûbî," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I, (1996), s. 429. Eyyûbî'nin tercümesinin günümüze ulaşan nüshaları: Konya Mevlana Müzesi, Kat. No 2271, Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1971), s. 293; Eyyûbî, *Tercüme-i Şehnâme*, FMK, Ali Emiri Edeb. 268.
- 22 A.g.e. y. 2a-2b.
- 23 Celia J. Kerslake, "Celâlîzâde Mustafa Çelebi," *TDVİA*, VII, (1993), s. 260-263.
- 24 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fleischer, "Royal," s. 67-77.

- 25 Bu tercümenin resimli nüshaları TSMK, H. 1116; Karatay, *Topkapı*, II, s. 57-58, No. 2153; TSMK, H. 1518; Karatay, *Topkapı*, II, s. 58, No. 2154; TSMK, B. 284; Serpil Bağcı, "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated *Şehnâme-i Türkî* Copies," *Muqarnas*, 17, (2000), s.165.
- 26 Şerîfî'nin *Şehnâme*'sinin yeni harflerle baskısı: Zuhâl Kültürel ve Latif Beyreli (Haz.), *Şerîfî Şehnâme Çevirisi*, I-IV, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999), (Bundan sonra ŞERİFÎ).
- 27 ORS, s. 94. Memluk *Şehnâme*'si ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, "1510 Tarihli Memluk *Şehnâmesinin* Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, (1970), s. 167-196; Mohammed Mostafa, "Miniature Paintings in some Mamluk Manuscripts," *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 52, (1970-71), s. 3-15; Esin Atlı, "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century," *Muqarnas*, 2, (1984), s. 159-171.
- 28 Atlı, "Mamluk," s. 166-169.
- 29 II. Murad için yapılan mensur tercümede, metin Firdevsî *Şehnâme*'sinde olduğu gibi, Allah'a ve peygambere hamd ve sena ile başlar. Daha sonra da âlemin yaradılışı, Hz. Muhammed'e övgü ve "Sebeb-i Telif-i *Şehnâme*" bölümü ile devam eder. *Şehnâme-i Türkî*, TSMK, H. 1116, y. 1b-3b. Bu bölümde alışılageldiği gibi Dakikî ve Firdevsî'nin *Şehnâme*'yi yazma öyküsü anlatılır. *Şehnâme-i Firdevsî* bu bölümden sonra Keyûmers'in hikâyesi ile başlarken, *Şehnâme-i Türkî* "Der Beyân-ı Sebeb-i Türkî Şoden" bölümü ile devam eder. Bu bölümün başında Sultan II. Murad'ı öven uzun bir şiir yer alır. Mütercim sultanın bu hikâyeleri herkesin öğrenmesi gerektiğini ama bunu okumak için Pehlvi dili bilmek gerektiğini, bu işin ise güç bir iş olduğunu söyleyerek Türkçeye tercüme edilmesini emrettiğini belirttikten sonra *Şehnâme* hikâyeleri ilk İran şahı Keyûmers ile başlar. Tercümede Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde anlatılan Keyûmers, Keyûmers'in oğlu Siyâmek ve Ehrimen arasındaki savaş yine özetlenerek anlatılır ve metin devam eder. A.g.e. y. 3b-4b, Firdevsî, *Şehnâme*, I, Çev. Necati Lugal, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992), s. 62-68. Osmanlı sarayında yapıldığı bilinen bu ilk mensur tercümede, mütercim Firdevsî *Şehnâme*'sine sadık kaldığı, sadece kitabı özet haline getirerek kısalttığı gözlenir. Şerîfî ise eserine tevhid ile başlar ve münâcât, na't, mi'râc ile devam ettikten sonra dört halifenin doğumu, Memluk sultanı Kayıtbay'ın ölümünden Sultan Kansu Gavri'ye kadar Memluk sultanlarından bahseder. Kansu Gavri'yi öven şair, "sebeb-i telif-i kitâb" kısmında Kansu Gavri'nin *Şehnâme*'yi görüp Türkî dile çevrilmesini istediğini anlatır. Ardından mütercim akla ve Tanrı'ya övgü, evrenin yaratılışı, *Şehnâme*'nin yazılış sebebi, Dakikî'nin macerası, Ebu Mansur ve Sultan Mahmud'a övgü kısımlarını kitabın sonuna alarak Keyûmers'in hikâyesi ile eserine başlar. ŞERİFÎ, I, s. 1-20; ŞERİFÎ, III, s. 1972-1985.
- 30 Bağcı, "From," s. 165.
- 31 İleride tartışılacak olan II. Osman için Medhî tarafından yapılan tercümenin metin ve resim programının kendi devrine uyarlanması bu savı destekleyecektir.
- 32 Bağcı, "From," s. 165-166; ORS, s. 94-96.
- 33 Şerîfî, *Şehnâme-i Türkî*, SK, Damad İbrahim Paşa 983.
- 34 Nezihe Seyhan, "Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Minyatürlü Yazma Eserlerin Kataloğu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1991), s. 80-84.
- 35 Bağcı, "From," s. 166; Or. 7204 için bkz. Norah M. Titley, *Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and British Museum*, (Londra, 1981), s. 66-67; Or. 1126 için bkz. Rieu, *Catalogue*, s. 152-153.

- 36 Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Bağcı, "From," s. 162-76.
- 37 Bkz. Akalay (Tanındı) 1972.
- 38 Rıfka Melül Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, I, Vesikalar*, (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam San'atları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1953), s. 56.
- 39 British Library'de bulunan Şerifi tercümesinin birinci cildini içeren resimli *Şehnâme* (Or. 7204) N. M. Titley tarafından 16. yüzyıl sonuna tarihlenir. Zeren Tanındı resimlerinin Nakkaş Hasan Paşa'nın üslubunda olduğunu söyler. Bu örneğin III. Mehmed devrinde resimlendiğini kabul ettiğimizde dahi bu dönemde doğu klasiklerine olan ilgi düşünüldüğünde yine de *Şehnâme*'nin çok fazla tercih edilmediğini öne sürmek mümkündür. Bkz. Titley, *Miniatures*, s. 66.
- 40 NYPLSC, Ms. 1.
- 41 Barbara Schmitz, *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, (New York-Oxford: Oxford University Press and New York Public Library, 1992), s. 254-255. Ayrıca bkz. Richard Gottheil, "The Shahnameh in Turkish: An Illuminated Manuscript in Spencer Collection," *Bulletin of the New York Public Library*, XXVI/8, (1936), s. 8-11.
- 42 Bekir Kütükoğlu, "Safi'nin," *Zübdetü't-Tevarih'i*, *Vakayi'nüvis Makaleler*, (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1994), s. 17-23.
- 43 Antonie Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673) I*, çev. Nahit Sırrı Örik, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987), s. 204.
- 44 Şevket Rado, *Türk Hattatları*, (İstanbul, Tarihsiz), s. 96. Uğur Derman *Tuhfe*'ye dayanarak bu *Şehnâme*'nin Hafız Ahmed Paşa için yapılan nüsha olduğunu söyler. Bkz. Uğur Derman, "Derviş Abdi Mevlevi," *TDVİA*, 9, (1994), s. 190-191.
- 45 SAĞIRLI, s. 45.
- 46 Evliya Çelebi, *Evliya*, I, s. 97.
- 47 Hüseyin Ayan, *Cevri, Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1981), s. 5.
- 48 ŞEHNÂME II. Katalog bilgisi için bkz. C. J. Tornberg, *Codices Arabici, Persici et Turcici Bibliothecae Regiae Universitatis Upsaliensis*, (Uppsala, 1849), s. 93; St. Petersburg nüshası, W. D. Smirnow, *Manuscripts Turcs de l'Institut des Langues Orientales*, VIII, (St. Petersburg, 1987), s. 78-87. St. Petersburg'da bulunan *Şehnâme*'nin tanıtımı için ayrıca bkz. F. Abdullaeva, "A Turkish Prose Version of Firdawsî's Shah-Nama in the Manuscript Collection of the St. Petersburg State University Library," *Manuscripta Orientalia*, 3/2, (Haziran 1997), s. 50-58.
- 49 ŞEHNÂME I, y. 3b-4b. Katalog bilgisi için bkz. Blochet, *Catalogue*, s. 313-134.
- 50 ŞEHNÂME II, y. 314b.
- 51 A.g.e. II, y. 315a.
- 52 A.g.e. II, y. 315a.
- 53 A.g.e. I, y. 18a-18b.
- 54 Karin Rüdhanz, "About a Group of Truncated Shahnamas: A Case Study in the Commercial Production of Illustrated Manuscripts in the Second Part of the Sixteenth Century," *Muqarnas*, 14 (1997), s. 118-134.
- 55 "Uş bu kitâb-ı müstetâbun ve dâsitân-ı pür-savâbun âgâz olmasına bâ'is ü bâdî be-'inâyet-i hâdî oldur ki bu bende-i bi-mikdâr u perişân-ı rûzgâr u dil-figâr a'ni Medhi-yi nâdire-kâr-ı kışsa-güzâr

Sultân Murâd bin Sultân Selim Hân bin Sultân Süleymânın huzûr-ı şeriflerinde niçe rûzgâr tevârih-hânlık ve kıssa-perdâzlık idüb evkât-ı hamsede hayır du'âlarına meşgûl idüm. 'Âkîbet ol şâh-ı sâhib-nazar fenâ-dârından bekâ-dârına güzêr kıldı. Ba'dehû Sultân Mehmed bin Sultân Murâda irdüm didâr gördüm ve bir nice dem anun dahi gülşen-i kûyında bülbül-i nagme-serâ oldum ve her birinün hezâr lutf u ihsânlarına mazhar düşdüm. Sâlisen Sultân Ahmed bin Sultân Muhammedin zemân-ı 'adlinde nice kitâblar yazdum. Zemân-ı Sultân Murâddan zemân-ı Sultân Ahmede gelince on bir pâre kitâb te'lif eyledüm. Edib-nâme nâm kitâb kim Sultân Ahmed bin Sultân Mehmed nâmına yazdum kırk cüzdür. Kırk cüz kitâbda Şeh-nâme ve Gürşâsb-nâme icmâlen tercüme eyledüm. Ol kitâbun içinde derc kıldum ve Süleymân-nâme-i Kebîrden ve Me'âricü'n-nübüvveden tahrîr idüb hikâyet-i Âl-i Selcûk ve hikâyet-i Âl-i Sâmân ve hikâyet-i Âl-i Bûveyâ tahrîr olunduğundan mâ'adâ Tevârih-i Âl-i 'Osmân tâ Sultân Ahmed bin Sultân Mehmed'in zemân-ı saltanatlarına gelince tahrîr olunmuşdur ve ol sultân-ı Sikender-kirdâra teslim olunmuşdur. Mukâbelesinde kıldukları lutf u ihsân hadden füzûn ve 'adedden biründür. 'Âkîbet ol şâh-ı felek-medâr ü kûh-vekârı bu çarh-ı nâ-pâyidâr-ı rûzgârla dâr-ı fenâdan mülk-i bekâya irtihâl kıldurdı." ŞEHNÂME I, y. 2a-2b; ŞEHNÂME II, y. 5a.

- 56 Şair tezkirelerinde Medhî mahlasını kullanan pek çok şair vardır. Ancak bu şairlerden hiçbiri Meddah Medhî ile benzer eserler üretmemiştir. Edith Gülçin Ambros, "So Many Medhis...", *Türkische Miscellen Robert Anhegger Festschrift*, haz. Jean-Louis Bacqué-Grammont, Barbara Flemming, Macit Gökberk ve İlber Ortaylı, (İstanbul: Editions Divit Press, 1987), s. 25-33.
- 57 Derviş Hasan Medhî, *Kıssa-i Nevbâve*, LBL, Or. 1134, y. 4a-6a. Katalog bilgisi için bkz. Rieu, *Catalogue*, s. 42-43.
- 58 Bu eser, 'Utbi'nin (961-1040) 1021 senesinde Gazneli Sultan Mahmud'un veziri Meymedî için yazdığı Emir Sebüktegin, oğlu Sultan Mahmud ve çağdaşı olan hükümdarların tarihini konu alan *Kitâb el-Yemini* adlı Arapça eserinin, Ebu'l-şeref Nâsîh tarafından 1205/6 yılında yapılan Farsça tercümesidir. M. Nazım, "Utbi," *İA*, XIII, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 83.
- 59 Medhî, *Kıssa-i*, y. 4a-6a.
- 60 İsmail Belig, *Tarih-i*, s. 531-60.
- 61 *Gencine-i Hikmet*, LBL, Harl 5456, y. 4b. Eserin diğer nüshaları, TSMK, R. 1478, UUL, Ms. No. 118. Eser hakkında bilgi için bkz. Ahmet Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sinâ," *Türkiyat Mecmuası*, II, (1953), s. 33-34.
- 62 Ahmet Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sinâ," *Türkiyat Mecmuası*, 12, (1954), s. 267-268.
- 63 İÜK, T. 690, y. 3a; Ateş, "Türk," (1954), s. 268.
- 64 İÜK, T. 690, y. 77a.
- 65 Fuat Köprülü, "Türkler'de Halk Hikâyeciliğine Âit Bâzı Maddeler: Meddahlar," *Edebiyat Araştırmaları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1966), s. 392; Nutku, *Meddahlık*, s. 23. Köprülü'nün özel kütüphanesi Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi koleksiyonundadır. Ancak ne yazık ki, burada bahsi geçen mecmua kütüphanede bulunamamıştır. Bu konuda yardımlarını esirgemeyen Abdülhamit Kırmızı'ya ve kütüphane yetkililerine teşekkür ederim.
- 66 Adnan İnce, "Medhî'nin Rıdvân Şâh Hikâyesi," *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Prof. Dr. Kemal Eraslan Armağanı, 9-10, (1998), s. 273-277.
- 67 İnce, "Medhî'nin," s. 276.

- 68 Ateş, "Türk" (1954), s. 265-75; İnce, "Medhî'nin," s. 273-308.
- 69 Mükrimin Halil Yınanç, *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri*, (İstanbul: Bürhaneddin Matbaası, 1944), s. 11.
- 70 Supp Turc 1182. Paris Milli Kütüphanesinde bulunan bu eserin Medhî tarafından yazıldığını gösteren herhangi bir bilgi yer almaz. Bu nedenle Erzi'nin bu tespiti neye dayanarak yaptığı anlaşılmamıştır. Adnan Sâdık Erzi, "İbn Bibi," *İA*, V/2, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 717.
- 71 ŞEHNÂME I, y. 14 b.
- 72 Hüsameddin Bursevî, *Mirâtü'l Kâinât*, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Or. Quart 1837, y. 1b-2a.
- 73 Mustafa Kara, "Hüsameddin Bursevî," *TDVİA*, 18, (1998): s. 511-12.
- 74 J. S. Meisami, "Past in Service of the Present: Two Views of History in Medieval Persia," *Poetics Today*, 14/2, (Summer 1993), s. 257-261.
- 75 Charles Melville, Firuza Abdullaeva, *The Persian Book of Kings: İbrahim Sultan's Shahnama*, (Oxford: Bodleian Library, 2008), s. 17-18.
- 76 Sholeh A. Quinn, *Historical Writing during the Reign of Shah 'Abbas: Ideology, Imitation, and Legitimacy in Safavid Chronicles*, (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2000), s. 33-61.
- 77 Medhî'nin Firdevsî'nin *Şehnâmesi*'ne yazdığı önsöz, kendi başına özgün bir örnek değildir. Nitekim, şehname nüshalarının başına önsöz yazmak yaygın bir gelenektir ve Timurlu mirzası Baysungur'un önsözü *Şehnâme*'ye yazılan önsözlerin en meşhurlarından biriydi. Pek çok nüshada bu önsöze rastlanılır. Şehname önsözleri hakkında güncel ve ayrıntılı bilgi için bkz. Zeren Tanındı, "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesinin Resimleri," *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, (2008), s. 267-296.
- 78 ŞEHNÂME I, y. 1b-2a.
- 79 A.g.e. y. 2b.
- 80 A.g.e. y. 2b-3a.
- 81 A.g.e. y. 3a.
- 82 A.g.e. y. 3a-3b.
- 83 A.g.e. y. 3b-4b.
- 84 A.g.e. y. 4b-5a.
- 85 A.g.e. y. 5b-14b.
- 86 ŞEHNÂME II, y. 13b.
- 87 ŞEHNÂME I, y. 14b.
- 88 Şerifî'nin bahsettiği bu tartışma tarih kitaplarında da yer alır. Ünlü Arap tarihçi Taberî (d. 839) bazı Farşlı tarihçilerin İranlıların soylarının ilk üyesinin Adem olduğunu, bazılarının da Keyûmers'in Adem'in oğlu olduğunu ileri sürdüklerini belirtir ve bu konunun ihtilaflı olduğunu, o nedenle de bu konuya girmeyeceğini söyler. Taberî'ye göre, Adem 130 yaşma geldiğinde Havva Şit'i doğurur. Bütün çocukların ikizi olmasına rağmen Şit tek başına dünyaya gelir. Adem devlet mülkünü ona emanet eder. Adem'in yerine Şit geçer ve Tanrı ona nesepleri bildiren bir kitap yollar. Adem'in diğer oğullarından türeyenler helak olurken, yalnız Şit soyundan gelenler dünyada kalır. Adem'in Keyûmers olduğuna inanan Farşlılara göre Siyâmek, Adem'in yani Keyûmers'in Mişa adlı oğlu ve Mişan adlı kızından doğar. Bkz. Taberî, *Millîyetler ve Hükümdarlar Tarihi*, I, çev. Zâkir Kadîrî Ugan-Ahmet Temir, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991), s. 199-201.
- 89 ŞERİFÎ I, s. 21.

- 90 ŞEHNÂME I, y. 15b.
- 91 Al- Rabghuzi, *The Stories of Prophets, Qisas al-Anbiya, An Eastern Turkish Version*, İng. çev. H. E. Boescoten-J. O'Kane ve M. Vandamme, I-II, (Leiden, New York ve Köln, 1995), s. 45-49; Altıparmak, *Peygamberler Tarihi*, (Huzur Yayınevi, Tarihsiz), s. 164-166; *Zübdetü't-tevârih*, TSMK, H. 1321, y. 19b, *Zübdetü't-tevârih* üzerine hazırladığı doktora tezi için okuduğu metnin bu bölümünü kullanmama izin veren Durmuş Kandıra'ya teşekkür ederim.
- 92 ŞEHNÂME I, y. 16a.
- 93 ŞEHNÂME I, y. 16b.
- 94 Medhî, *Şehnâme-i Türkî* (2. cilt), St. Petersburg University Library, No. 1378, y. 1b-2b. St. Petersburg Üniversitesi Kütüphanesi ile yapılan bütün yazışmalar sonuçsuz kaldı ve eserin mikrofilm veya dijital kopyasına ulaşılamadı. Bu nedenle metnin bu bölümü Smirnow'un kataloğunda verdiği metin alıntısından okundu. Bkz. Smirnow, *Manuscripts*, s. 83.
- 95 *Şehnâme-i Türkî*, İÜK, T.6131. *Şehnâme*'nin metni Marmara Üniversitesinde hazırlanan bir dizi yüksek lisans tezi ile günümüz alfabesine aktarılmıştır. Bkz. Sadettin Şahin, "Mensur Şehnâme Tercümesi," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2000); Sema Demirel Şahin, "Mensur Şehnâme Tercümesi, 41a-80b," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2001).
- 96 ŞEHNÂME I, y. 18a-18b.
- 97 A.g.e. y. 18a-18b.
- 98 A.g.e. y. 18b-19a.
- 99 A.g.e. y. 22a-23b.
- 100 A.g.e. y. 24a-24b.
- 101 ŞEHNÂME II, y. 29a-29b, ŞEHNÂME I, y. 40b-41b.
- 102 İÜK, T 6624, ORS, s. 197; Bahattin Yaman, "Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifr el-Câmi ve Tasvirli Nüshaları," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2002), s. 56-57, 69.
- 103 Serpil Bağcı, "Visualizing Power: Portrayals of the Sultans in Illustrated Histories of Ottoman Dynasty," *Islamic Art*, ed. E. Sims ve E. J. Grube, VI, (2009), s. 113-128. Osmanlı sultanlarının cülûs törenleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tarım Ertuğ, XVI. Yüzyıl.
- 104 Nurhan Atasoy-Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, (İstanbul: Publications of the R.C.D Cultural Institute, 1974), res. 7; Esin Atıl, *Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, (New York: Harry N. Abrams, 1986); Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2004), res. 182; ORS, s. 101-102, res. 64.
- 105 Serpil Bağcı, Jürg Meyer zur Capellen, "İhtişam Çağı," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000), s. 132.
- 106 Tarım Ertuğ, XVI. Yüzyıl, s. 53.
- 107 And, *Osmanlı*, res. 183.
- 108 Tarım Ertuğ, XVI. Yüzyıl, s. 56-60.
- 109 Medhî Sultan Osman'a daha önce yazılmış olan *Şehnâmeler*'den bahseden bir bölüm yazmasını isteyip istemediğini sorduğunda, Osman bunun gerekmediğini, hemen "sebeb-i telif" ile başlamasını emreder: ŞEHNÂME I, y. 5b.

- 110 Unan, *İdeal*, s. 198-199.
- 111 Nutku, *Meddahlık*, s. 55.
- 112 And, *Osmanlı*, s. 176.
- 113 Bu tasvir devrin ünlü ressamı Nakşî'ye atfedilir. Nakşî'nin resimlediği ileride tartışılacak olan *Ter-cüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de Nakşî'den bahsedilirken nakkaşın nüktedan kişiliğinin vurgulanması, Nakşî'nin de tıpkı Medhî gibi sarayda hikâye anlatıcısı olabileceğini, en azından hoş sohbet bir saraylı olduğunu düşündürür.
- 114 Hüsâmeddin Bursevî, *Mirât*, y. 1b-2a.
- 115 İÜK, T. 690, y. 77a.
- 116 Uppsala nüshasında yer alan ve yarım kalan bu hikâyeye göre Allah ruhu yarattıktan sonra Cebrail ile akıl, insan, edeb ve hayayı gönderir ve bunlardan birini kabul etmesini söyler. Ruh akli kabul ederek diğerlerini geri gönderir. ancak iman, edeb ve haya akıl nerede ise biz oradayız diyerek gitmezler. ŞEHNÂME II, 3b.
- 117 LBL, Or. 7356, y. 1b-2a.
- 118 Metin günümüz alfabesine aktarılmıştır: Hasan Dünder, "Rahimizâde İbrahim (Harîmî) Çavuş'un Gence Fetihnâmesi Adlı Eserinin Transkripsiyonu ve Kritizasyonu," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2006).
- 119 ORS, s. 172-173.
- 120 ŞEHNÂME I, y. 199b-248a.
- 121 Pietro della Valle, *The Travels*, s. 273-74.
- 122 NAÎMÂ, s. 451
- 123 ŞEHNÂME I, y. 24a-24b.

ŞAİR, AĞALAR VE KİTAPLAR: NADİRÎ'NİN RESİMLİ *DÎVÂN*I VE *ŞEHNÂMESİ*

Osmanlı sarayının önemli bürokrat, şair ve âlimlerinden Nadirî'nin iki eseri 17. yüzyıl başlarında resimlenir. Bunlardan ilki şairin şiirlerini topladığı *Dîvân*'ı, ikincisi ise Sultan I. Ahmed'in saltanatının son yılları ve ölümü ile başlayarak II. Osman'ın Hotin Seferi'nin anlatıldığı *Şehnâme-i Nâdirî* olarak bilinen manzum tarihidir. 17. yüzyıl başının belli başlı resimli kitaplarından olan bu iki eser de resimlenme süreçleri, hamilerinin kimliği ile ilgili pek çok soruyu ve sorunu beraberlerinde getirirler. Aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacak eserleri anlamak, tarihi bağamları içinde değerlendirebilmek için oluştukları siyasi ve sosyal ortamın, resimlerin ikonografisinin, yani yazar, resimlenen kişiler ve olası hamiler arasındaki ilişkilerin belirlenmesi gerekir. Şu an için bütün bu soruların yanıtlarına bizi götürecek olan tek kişi, eserlerle ilgili tek kesin bilgi, Nadirî mahlası ile meşhur yazar/şair ve bürokrat Mehmed bin Abdulganî'dir.

OSMANLI SARAYINDA ŞAİR BİR BÜROKRAT:

MEHMED BİN ABDULGANÎ (NADİRÎ)

İlmiye sınıfı içinde yükselerek Osmanlı bürokrasisinde önemli görevlere yükselen Mehmed bin Abdulganî Nadirî'nin (1572-1627) devrin en saygın âlimi Hoca Sâdeddin Efendi'den mülazım olması, ilmiye içindeki başarılı yükselişinin nedenlerinden biri olmalıydı. 1591 yılından itibaren İstanbul'un çeşitli medreselerinde müderrislik yapan Nadirî'nin 1596 yılında Gazanfer Ağa Medresesi'ne müderris olarak atanması, Osmanlı'nın en prestijli medreselerinde sürecek kariyeri için bir dönüm noktası olur. Nitekim buradan sonra art arda Osmanlı medreselerinin en üst düzeyindeki Şehzade, Semaniye ve Süleymaniye medreselerine tayin edilir.¹ Kariyerindeki bu yükselişinde, 16. yüzyıl sonu Osmanlı sarayının en önemli politik güçlerinden Babüssaade Ağası Gazanfer Ağa gibi güçlü bir saraylının himayesine girmesi etkili olur.

Süleymaniye Medresesi'nde bir yıl görev yapan Nadirî, kariyerindeki ikinci bir dönüm noktası olan 1604 yılına kadar çeşitli görevlerde bulunur.² 1604'ün Aralık ayında (Atâî'ye göre Şubat-Mart 1605) Edirne kadılığı verilir. Nadirî'nin iki yıl sürdürdüğü bu görevi önemlidir, nitekim Sultan Ahmed bu esnada Edirne'ye gelir. I. Ahmed'in bu ziyareti Nadirî'nin sultan ile ilk kez karşılaşmasına vesile olur. Bu sırada sultanın dikkatini çeken Nadirî, padişahın iltifatları ile onurlandırılır.³

Nadirî'nin Edirne kadılığı esnasında daha yüksek bir mevki talebi için fırsat kolladığı, Mehmed bin Mehmed'in naklettiği bir hikâyede açıkça görülür. Mehmed bin Mehmed'e göre, Nadirî Edirne'de görevini sürdürürken İstanbul kadılığının kendinden daha aşağı seviyede olan Ahîzâde Hüseyin Efendi'ye verildiğini duyar. Bu haber üzerine Edirne'de bir gün daha durmam diyerek İstanbul'a gelir. Nadirî'nin telaşla İstanbul'a gelmesi bir işe yaradı mı bilemeyiz. Nitekim Mehmed bin Mehmed olayın devamını anlatmaz. Ancak Nadirî Aralık-Ocak 1607/8'de dileğine kavuşur ve İstanbul kadısı, hemen ardından da Anadolu kazaskeri olur. Aralık-Ocak 1609-10'da da Kemal Efendi'nin yerine Galata kadılığına getirilir. Eylül-Ekim 1612'de Anadolu kazaskeri olan Nadirî, 1613/14'te Sultan Ahmed'in kışı geçirmek üzere Edirne Sarayı'na yaptığı yolculukta, veziriazam olan Nasuh Paşa'nın gözdesi ve müsteşarıdır.⁴

Temmuz 1614'te, Anadolu kazaskerliği mansıbı elinden alınır, 1615-16'da Pervadi kazası arpalık olarak verilir. 1618 yılının Ekim ayı başlarında, ikinci kez Anadolu kazaskeri, 1619 Ekiminde de Şeyhülislam Yahya Efendi'nin yerine Rumeli kazaskeri olur. 1621 senesindeki Sultan II. Osman'ın Hotin Seferi sırasında Nadirî Rumeli kazaskeridir. Sultan Osman'ın Hotin Seferi akabinde katledilmesinden sonra ortalık sakinleşince, 1622 yılında, Esad Efendi'nin kızı, Sultan II. Osman'ın dul eşi ile evlenerek bu kez de şeyhülislam damadı olur. 1624 yılının Kasım ayında, tekrar Rumeli kazaskerliğine getirilir ve 1626/7 yılında vefat eder.⁵

Nadirî, hayat öyküsünden de anlaşılacağı gibi, kariyeri boyunca güçlü ilişkiler kurar, Osmanlı intisap sisteminin en önemli yollarını kullanarak önemli kişilerin himayelerini kazanır. Bu hamilerden ilki kuşkusuz, kayın-pederi Sun'ullah Efendi idi. Sun'ullah Efendi'yle yakınlığı, Selanik kadısı

iken, kayınpederine düşmanlık duyan Yemişçi Hasan Paşa tarafından azledilmesine neden olur. Nitekim Yemişçi Hasan Paşa ile Sun‘ullah Efendi’nin arasının bozuk olduğu, Hasan Paşa’nın Sun‘ullah Efendi’yi şeyhülislamlık görevinden azlettirdiği bilinir. Bu düşmanlıktan zarar gören Nadirî, mağduriyetini gidereceğini düşündüğü pek çok kişiye kasideler sunar.⁶ Daha sonraki bölümlerde üzerinde durulacak *Dîvân*’ında, Sun‘ullah Efendi’nin yerine getirilen Şeyhülislam Mustafa Efendi’ye yazdığı kaside bunlardan biri olmalı.⁷

İntisap sisteminin bir sonucu olarak bu dönemde saraya yakın çevreler arasındaki dayanışma ve kutuplaşmalardan Nadirî’nin de nasibini aldığı görülür. *Şehnâme*’si’nden önce resimlenen *Dîvân*’ının dibaçesinde, Nadirî, Gazanfer Ağa ve damadı Mirahur Ali Ağa’dan övgüyle bahseder, eserin bir kopyasını bizzat tertip ederek Ali Ağa’nın tavsiyesi ile Gazanfer Ağa’ya hediye ettiğini belirtir. Aşağıda üzerinde durulacak olan bu önsöz, *Dîvân*’ın oluşmasında iki saraylının katkısı olduğunu gösterir. Yani, Nadirî *Şehnâme*’sini yazmadan önce, önemli bir kitap sanatları hamisi olan ve pek çok sanatçıyı desteklediği bilinen Gazanfer Ağa’nın himayesindeki sanatçılardan biridir. Nitekim yukarıda da değinildiği gibi, Nadirî’nin ilmiye sınıfı içindeki yükselişi, Gazanfer Ağa’nın medresesinde müderris olduğu yıllara rastlar. *Dîvân*’ında da I. Ahmed’den sonra en fazla kaside yazdığı kişi Gazanfer Ağa’dır. Bu kasidelerden biri Nadirî’nin de müderrislik yaptığı Gazanfer Ağa Medresesi için yazılır. Gazanfer Ağa’nın damadı Ali Ağa’nın, Yemişçi Hasan Paşa tarafından öldürülmesi gruplar arasındaki mücadele ve düşmanlığı gösterir.⁸

Edirne kadısı iken Sultan Ahmed’in dikkatini çeken Nadirî, sultan ile yakınlığını koruyarak 1614’teki ikinci Edirne seyahatine de katılır. Atâî, Nadirî’nin yazdığı eserleri anlatırken, *Tefsîr-i Beyzâvî*’ye haşiye yazdığını ancak bu eserini tamamlayamadığını söyler. Atâî’ye göre, Nadirî İstanbul kadısı iken, yani 1607-8 tarihinde Sultan I. Ahmed’in emri ile elindeki müsveddeleri beyaza çeker ve temize geçtiği elli cüzü saray kütüphanesine hediye eder.⁹ Sultan Ahmed’in bu görevi Edirne seyahatinin ardından vermesi, Nadirî’nin sultan ile Edirne’de kurduğu yakınlığın ilk meyvesini aldığını gösterir. Nadirî’nin Sultan Ahmed’in yakınlığını kazanarak Edirne seyahatlerine katılmasında ve bu seyahatlerde Veziriazam Nasuh Paşa’nın

gözdesi olmasında sahip olduğu edebi yeteneğin önemli bir payı olmalı. Nasuh Paşa'nın Edirne seyahatinde Sultan Ahmed'e çok yakın olduğu, hat- ta günde üç kez sultanı görme şerefine nail olan tek saraylı olduğu söyle- nir.¹⁰ Nadirî'nin Nasuh Paşa ile yakınlığı, sultan ile ilişkisinde paşanın ara- cılık yaptığını düşündürür. Nadirî'nin edebi yeteneği ise Nasuh Paşa'nın himayesine girmesini sağladı olasılıkla. Nitekim Atâî'nin naklettiği bilgi- lere göre, Nadirî kıssahanlıkta Kasım Gunebâdî ve Hatifi'ye pir olmuştu.¹¹ Bu bilgi Nadirî'nin sadece yazılı eserler üreten biri olmadığını, anlattığı hikâyelerle ve belagati ile saraylıların meclislerinin aranan simalarından biri olduğunu gösterir.

Umulmadık bir yerde yer alan küçük bir not ise Atâî'nin naklettiği bilgiyi somutlaştırır. Bu not, III. Murad devrinin meşhur yazarı ve kıssaha- nı Cinânî'nin kendisinden çok, yazılış macerasıyla ünlü *Kitâb-ı Letâîf*'inin sonunda yer alır.¹² 16. yüzyıl sonlarında kaleme alınmış eserin günümüze ulaşan nüshalarından birinin son sayfasında Ganizâde Nadirî Efendi'nin Sultan Ahmed ve Bursa kadısı Çeşmî Efendi için yazdığı kasideleri ve Nadi- ri'nin Sultan Ahmed'in Edirne seferi ile ilgili düştüğü tarih yer alır. Notta Anadolu kazaskeri olan Nadirî'nin Edirne'ye Sultan Ahmed ile birlikte av seyrine çıktığı ve sultanın emri ile bu tarihi düştüğü yazılır ve ardından çeşitli beyitler gelir. Sayfa kenarına 1021/1612-13 tarihi not edilmiştir.¹³

Cinânî'nin eserinin sonunda Nadirî'nin kasidelerinin ve notlarının yer alması ne anlama gelir? Bu notlar en azından Edirne seyahati sırasında kitabın Nadirî'nin elinde olduğunu gösterir. Nadirî'nin hem şair hem de kıssahan olması Cinânî'nin hikâye kitabına sahip olmasını anlaşılır kılar. Ola- sılıkla Sultan Ahmed Edirne'de düzenlediği av partileri sırasında ya da saray meclislerinde Nadirî'nin Cinânî'den naklettiği hikâyelerle eğleniyordu.

Nadirî'nin edebi alandaki ve hikâye söylemedeki yeteneği sadece saray çevresine katılmasına vesile olmaz, şair bu yeteneğini, tıpkı çağda- şı diğer şair ve yazarlar gibi yazdığı şiirleri etrafındakilere hediye ederek önemli mevkilere gelebilmek için de kullanır.¹⁴ Yukarıda da belirtildiği gibi Nadirî'nin intisabında olduğu ilk önemli saraylı Babüssaade Ağası Gazan- fer Ağa idi. Şairin kariyerindeki önemli mevkilere, Gazanfer Ağa Medre- sesi'ne müderris olduktan sonra başlaması ve resimlenmiş ilk eserinin

Gazanfer Ağa'nın himayesi sonucunda ortaya çıkması, Nadirî'nin meslek hayatında, 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sarayının en güçlü saraylılarından biri olan Gazanfer Ağa'nın etkin rolünü gösterir. Nadirî, Gazanfer Ağa'nın himayesindeki tek edebiyatçı değildi, ağa kurduğu medrese ve devrin yazarlarına verdiği destekle adeta kendi başına bir kurum halindeydi. Gazanfer Ağa'nın kültürel alandaki hamiliği Nadirî'nin sarayla ilişkisini ve eserlerini anlamak için önemli ipuçları sunar.

ŞAİRLERİN DOSTU GAZANFER AĞA

1559 yılında, Arnavutluk'taki bir Venedik şehri olan Budua'daki eşini ziyarete giden Franceschina Zorzi Michiel, iki kızı ve iki oğluyla birlikte esir alınır. Kızlarının ve kendisinin hayatını fidye ile kurtarmayı başaran anne, oğulları için bir şey yapamaz. Müslüman yapılarak Cafer ve Gazanfer adlarını alan çocuklar Şehzade Selim'in hizmetine verilirler. Gazanfer Bey'in Selim'in şehzadeliliği sırasında yörede sancak beyliği yapması esir alındığında yaşının çok küçük olmadığını gösterir. Selim tahta geçtiğinde, çok sevdiği, yanından ayırmadığı iki kardeşi hadım olmaları şartıyla İstanbul'daki sarayına davet eder. Gazanfer ve Cafer "ferman padişahımızdır" diyerek bu teklifi kabul ederler ve hadım olmaya razı olurlar. Selim'in cerahbaşı Abdülgâni iki kardeşi ameliyat eder. Cafer bu ameliyattan sağ çıkmaz ama, ismiyle müsemma olan Gazanfer bu zorlu operasyonu atlatır.¹⁵ Venedik kaynakları Cafer'in de ameliyattan sonra yaşadığını, 1577 yılında has odabaşı olduğunu, 1582 yılında ise öldüğünü kaydeder. Osmanlı sarayında önce kapı ağası olan Gazanfer Ağa, kardeşinin ölümünden sonra has odabaşı görevini de üstlenerek 30 yıldan fazla bir süre bu mevkide kalır.¹⁶

Gazanfer Ağa Osmanlı sarayında çok az kişiye nasip olan politik gücünü ve bunu yıllarca sürdürebilmesini Safiye Sultan ile yakın ilişkisine borçlu olmalı. Nitekim 21 Mart 1601'de Ayasofya'da toplanan ayaklanmacıların idamlarını istedikleri kişilerin başında Safiye ve Gazanfer Ağa geliyordu. Asiler sultanın devletin başı değil, sadece mütevellisi olduğunu söyleyerek Safiye'nin ve Gazanfer'in gücünü dillendiriyorlardı.¹⁷ Gazanfer bu ilk ayaklanmada canını kurtarır ancak bir sonrakinde bu kadar şanslı olmayacaktır. 1603'teki ikinci isyanda asiler Gazanfer'in ve Darüssaade

Ağası Osman'ın başını isterler, III. Mehmed hiç istemese de iki saraylıyı öldürmek zorunda kalır, Safiye ise sürgüne gönderilerek ölümden son anda kurtulur. İngiliz elçisi Lello'nun kayıtlarına göre, III. Mehmed, Gazanfer'in ölümünün ardından tıpkı bir çocuk gibi ağlar.¹⁸ Gazanfer Ağa'nın Osmanlı sarayındaki nüfuzunu gösteren bir başka gösterge ise, ağanın hamiliğinde Türkçeye tercüme edilen ve resimlenen *Bahâristân*'ın girişinde yer alır. Mütercim, hamisi olan Gazanfer Ağa'yı methettiği bölümde ağanın her mekânda sadaretle olduğunu belirtirken,¹⁹ Gazanfer Ağa'nın Osmanlı sarayındaki nüfuzunu, gücünü ve babüssaade ağalığı görevinin Gazanfer Ağa ile birlikte kazandığı önemi de dillendirir.

Gazanfer Ağa'nın en önemli müttefiki olan III. Murad'ın hasekisi Safiye, özellikle III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan'ın 1583'te ölümünden sonra siyasi olarak güçlenir, III. Murad'ın kararlarında etkin rol oynar.²⁰ Gazanfer Ağa'nın Safiye'den önceki müttefiki ise haremdeki kadınların eğitimlerinden sorumlu olan Canfeda Hatun'du. Canfeda Hatun, Divâne İbrahim Paşa'nın kardeşi ve Sultan Nurbanu'nun müttefikiydi.²¹ Gazanfer Ağa'nın haremde sürekli bir şekilde kendine ortak bulması, elde ettiği gücü korumaya verdiği önemi ve hırsını gösterir. Nitekim Leslie Peirce, Gazanfer Ağa'nın hadım olmayı göze alarak saraya girme isteğini, Osmanlı sarayında nihai güce erişebilme arzusunun dramatik bir örneği olarak verir.²² Gazanfer Ağa'nın elde ettiği politik gücü koruma ve güç çevresini genişletmeye olan tutkusunu, daha da önemlisi bu amaca ulaşmanın en önemli yolunu gösteren bir hikâyeyi Pedani, Venedik kaynaklarından aktarır.

Gazanfer Ağa 27 Aralık 1591 yılında Venedik'te yaşayan kız kardeşi Beatrice Michiel'i İstanbul'a getirtir. Müslüman olan Beatrice, Fatma ismini alır. Gazanfer Ağa Fatma'nın İstanbul'da kalabilmesi için Venedik'teki kocasına para verir. Ağanın amacı kız kardeşini evlendirerek kuracağı yeni aile bağları ile politik gücünü artırmaktı. Gazanfer'in ailesine girerek ağanın gücünden yararlanmak isteyen pek çok talip arasından sipahi Ali seçilir. Ali kısa bir süre sonra Gazanfer Ağa sayesinde yeniçeri ağası olur. Bu Ali Ağa, ileride üzerinde durulacak olan Nadiri'nin *Divân*'ının dibâçesinde Gazanfer Ağa ile birlikte ismi anılan Ali Ağa'dan başkası değildir. Bununla yetinmeyen Gazanfer Ağa, 1600 yılında kız kardeşinin Venedik'te yaşayan

oğlu Giacomo Bianchi'yi İstanbul'a kaçırtır. Mehmed adını alan genç sarayda yetiştirilir ve ilerleyen yıllarda Sultan IV. Murad'ın nedimlerinden biri olur.²³ Bu hikâye Osmanlı sarayında taraftar bulmanın en önemli yollarından birinin evlilik bağı olduğunu gösterir. Gazanfer Ağa, hadım olmasından dolayı teoride ailevi bağlar oluşturma şansından yoksundur. Ancak Gazanfer Ağa'nın sınırları zorlayarak kardeşini para karşılığı İstanbul'a getirmesi elde ettiği gücü korumaya verdiği önemi, hatta tutkusunu gösterir.

Gazanfer Ağa, şairleri ile ün salan Şehzade Selim'in Kütahya'daki sarayında ileride güçlenecek olan ilişkiler ağını kurmaya başlar. Bu sırada Kütahya sarayının ünlü sakinleri arasında bulunan Lala Mustafa Paşa ve Gelibolulu Mustafa Âli, Gazanfer Ağa'nın dostları arasındadır.²⁴ Daha sonraları önemli bir kitap sanatı hamisi olan Gazanfer Ağa'nın edebiyata ilgisi bu dönemde başlamış olmalı. Kütahya sarayında himayesindeki şairler tarafından yazılarak ağaya ithaf edilen kasideler, Gazanfer Ağa'nın şairleri himaye etmeye ilgisinin İstanbul'a gelmeden başladığını gösterir.²⁵ Bu yazarlardan biri olan Gelibolulu Mustafa Âli, çeşitli görevlere gelme umuduyla pek çok kez Gazanfer Ağa'ya kasideler yazar.²⁶ Gelibolulu Mustafa Âli'nin 1583 yılında yazdığı *Nusretnâme*'nin III. Murad'a sunulmasında Gazanfer Ağa aracılık eder. Sunulan eseri çok beğenen III. Murad saray nakkaşhanesinde eserin daha süslü bir kopyasının hazırlatılmasını ister. Âli'nin gözetimindeki çalışma yaklaşık bir yıl sürer ve Temmuz 1584'te tamamlanır.²⁷ Eserin resimlerinden birinde (y. 249b) Gazanfer Ağa da betimlenir. Resimde Gazanfer Ağa, Sultan Murad'ın sağında ayakta bekler, sultanın solunda ise Âli'nin bir diğer destekçisi olan Hoca Sâdeddin Efendi oturur.²⁸ Böylece Gelibolulu Âli iki destekçisine de bağlılığını resim yoluyla gösterir. Âli, Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Kırım Hanı Mehmed Giray'ın ayaklanmasını bastırmasını anlatan *Fetihnâme*'sini de Gazanfer Ağa'nın tavsiyesi ile yazar, böylece Osman Paşa'nın zaferinden yararlanarak hizmetine girmek ister.²⁹

Gazanfer Ağa'nın kitap hamiliği III. Mehmed devrinde belirgin bir şekilde öne çıkar. Bu dönemde yazın dili olarak Türkçenin tercih edilmesi, pek çok Türkçe eserin yazılmasına ve başka dillerden eserlerin Türkçeye tercüme edilmesine yol açar. Gazanfer Ağa da bu yazım ve tercüme faaliyetinde sanatçıların başlıca destekleyicisi olarak karşımıza çıkar.

Gazanfer Ağa'nın hamiliğinde yapılan tercümelerin başında, 15. yüzyılda Arapça olarak yazılan *Miftâh-ı Cifrü'l-câmi*'nin Şerîf tarafından 1597-98'de yapılan tercümesi gelir. Şerîf tercümesinin girişinde III. Mehmed'in Babüssaade Ağası Gazanfer Ağa vasıtasıyla sarayın ileri gelenleri ile yakın ilişki kurduğunu ve Arapça ve Farsçadan tercüme yapılacağı zaman bu görevin kendisine verildiğini söyler. Şerîf'in tercümesinin günümüze ulaşan resimli üç nüshasından biri (TSMK, B. 373) Gazanfer Ağa tarafından III. Mehmed için resimletilir. Şerîf'in Gazanfer Ağa için yaptığı bir diğer tercüme ise *Destân-ı Ferruh u Hü mâ*'dır. 1397 yılında I. Bayezid'in oğlu Süleyman Çelebi için Mehmed adlı bir şair tarafından manzum olarak yazılan aşk öyküsünün mensur tercümesi olan *Destân-ı Ferruh u Hü mâ* (İÜK, T. 1975) 1601-2 yılında resimlenir ve olasılıkla III. Mehmed'e sunulur.³⁰ Gazanfer Ağa'nın Türkçeye çevirttiği bir diğer eser ise İranlı şair Camî'nin 1478'de yazdığı *Bahâristân*'ının kısmi tercümesidir. Mütercim Hakkı eserin girişinde tercümesini Gazanfer Ağa'nın isteği üzerine yaptığını söyler ve ağayı övgüyle anar. Hakkı'nın tercümesi Gazanfer Ağa'nın kütüphanesi için resimlenir (TSMK, H. 1711). Gazanfer Ağa'nın aracılığı ile tercüme edilen bu kitaplarda devrin ünlü nakkaşı ve devlet adamı Nakkaş Hasan Paşa çalışır.³¹ Gazanfer Ağa tarafından Şerîf'e yaptırılan bir diğer tercümeden ise Kâtip Çelebi sayesinde haberdar oluruz. *Keşfü'z-zunûn*'da verilen bilgiye göre, Şerîf, *el-Mesâlikü ve'l-Memâlik* (Yollar ve Ülkeler) adlı Arapça eseri Gazanfer Ağa sayesinde tercüme eder. Ağa, eseri tercüme edilmesi için kütüphaneden çıkarır. Şerîf tercüme ederken şehirlerin ve bölgelerin şekillerinin yapılacağı yerleri boş bıraktığını ve Gazanfer Ağa sayesinde pek çok eseri tercüme ettiğini söyler.³² Böylece Kâtip Çelebi sayesinde III. Mehmed için resimlenmiş bir diğer kitabı daha öğrendiğimiz gibi, bu bilgi Gazanfer Ağa'nın saray kütüphanesine kolayca erişebildiğini de gözler önüne serer. Ağanın himayesine aldığı yazar ve şairler ve ünlü Nakkaş Hasan Paşa ile kurduğu işbirliği, Gazanfer Ağa'nın III. Mehmed devri Osmanlı sarayının kültür ve sanat politikasının yönlendiricisi olduğunu gösterir. Hem *Miftâh-ı Cifrü'l-câmi*'nin hem de *Bahâristân*'ın mütercimlerinin Gazanfer Ağa Medresesi'nde müderrislik yapmaları, ağanın himayesi altındaki sanatçıları saray dışında da desteklediğini gösterir.³³

Gazanfer Ağa Medresesi'nde ³⁴ görev yapan müderrislerin bir diğer önemli özelliği ise hepsinin Hoca Sâdeddin Efendi'nin öğrencileri olmalarıdır. Medreseye ilk atanan Molla Ahmed Vuhûhak (Kasım 1590'da atanıyor) *Miftâh-ı Cifrü'l-câmi'*yi tercüme eden Şerîf (Eylül 1599-1600/1601) ve şairimiz Nadirî, Hoca Sâdeddin Efendi'den mülazım olarak Gazanfer Ağa Medresesi'nde müderrislik yapmışlardı. Gazanfer Ağa'nın Hoca Sâdeddin Efendi'nin öğrencilerini desteklemesi, benzer entelektüel ilgilere sahip kişiler arasındaki gruplaşmayı ya da aynı güç grubuna mensup saraylıların ortak ilgilerini ve III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde Osmanlı sarayının en güçlü simalarından Hoca Efendi ile Gazanfer Ağa arasındaki işbirliğini gösterir.³⁵

Şairimiz Nadirî de Hoca Sâdeddin Efendi'den mülazım olan, ardından medresesine müderris olarak Gazanfer Ağa'nın himayesine giren yazarlardan biridir. Ne yazık ki, Nadirî'nin III. Mehmed devrinde resimlenmiş bir eserini bilmiyoruz. Ancak, I. Ahmed devrinde Nadirî resimli şiir kitabıyla karşımıza çıkar ve eserin önsözünde hamisi Gazanfer Ağa'yı minnetle anar.

KASİDELERE NAKŞEDİLEN TARİH: *DÎVÂN-I NÂDİRÎ*

Nadirî'nin resimlenen ilk metni olan *Dîvân*'ın farklı nüshaları günümüze ulaşır. Ancak bunlardan sadece biri resimlidir.³⁶ Resimli nüsha metin olarak diğerlerine göre kısadır. Anlaşılan o ki, Nadirî yazdığı yeni şiirleri ekleyerek eserini zamanla genişletti. Resimli nüshada olmayan ancak diğer nüshalara eklenen II. Osman'ın methedildiği kasideler bunu gösterir. 46 varak olan eser tezhipli bir serlevha ile başlar. Girişte yer alan dibaçenin ardından kasideler bölümü gelir. Kitapta yer alan tüm tasvirler bu bölümde yer alır. İkinci bir tezhipli serlevhadan (y.24b) sonra ise gazeller kısmı gelir.

Ağdalı bir dille yazılmış olan dibaçede iki saraylının adı geçer.³⁷ Nadirî, şiirlerini topladığı bu eserini mirahur-ı evvel olan Ali Ağa'ya sunduğunu, daha sonra Ali Ağa'nın önerisi ile bir nüshası hazırlanarak "Asitâne-i Süleymânîye"ye hediye edildiğini söyler. Bu yüce makamın "sadr-ı güzîni" ise Gazanfer Ağa'dır. Önsözde bahsedilen Asitâne-i Süleymânîye'nin ne olduğu tam anlaşılamamakla birlikte ardından gelen ifade bu makamın

babüssaade ağalığı olduğunu düşündürür. Bu durumda Nadirî'nin eseri- ni Gazanfer Ağa'ya sunmasında, Gazanfer Ağa'nın kız kardeşinin eşi olan mirahur-ı evvel Ali Ağa aracılık eder. Yukarıda da değinildiği gibi, Ali Ağa 1591 yılında İstanbul'a gelerek Fatma ismini alan Beatrice ile evlenir. Diba- çenin sonunda Nadirî'nin Gazanfer Ağa ile Ali Ağa arasında evlenme yoluyla oluşan akrabalıktan bahsetmesi, eserin 1591'den sonra yazıldığını gösterir. Ali Ağa, Mayıs-Haziran 1596'da mirahur-ı evvel olur ve Şubat-Mart 1601'e kadar bu görevde kaldıktan sonra kendisine yeniçeri ağalığı verilir.³⁸ Bu durumda Nadirî'nin *Dîvân*'ını 1596-1601 yılları arasında yazarak Ali Ağa'ya gösterdikten sonra onun önerileri ile tekrar gözden geçirdiği ve resimli bir nüshasını hazırlatarak hamisi Gazanfer Ağa'ya sunduğu öne sürülebilir. Ancak kitabın resim programı, resimli nüshanın 1605'ten sonra hazırlandığını düşündürür. Nitekim ileride değinilecek tasvirlerden birinde Sultan I. Ahmed'in 1605 yılında yaptığı Edirne seyahati resimlenir. Gazanfer Ağa'nın ve Ali Ağa'nın 1603 yılında ölmeleri, bununla birlikte eserde 1605 yılı olay- larının tasvir edilmesi tarihleme konusunda karışıklığa neden olur.

Eğer eser Gazanfer Ağa'nın ölümünden sonra, 1605 yılından son- raki bir tarihte resimlendi ise neden önsözde Gazanfer ve Ali Ağa anılır? Resimli nüshanın Gazanfer Ağa'nın ölümünden sonra hazırlandığını düşündürten bir diğer ayrıntı da ileride değinilecek olan Gazanfer Ağa Medresesi'nin tasvirinde, bina kapısının üzerinde Gazanfer Ağa için mer- hum ifadesinin kullanılmasıdır. Bu bilmeceyi daha sonra tekrar tartışmak üzere şimdilik bir kenara koyarak devrin ünlü nakkaşı Nakşî Bey'in elin- den çıktığı anlaşılan tasvirlerle ayrıntılı bir şekilde bakalım.

III. MURAD BAYRAM NAMAZINA GİDERKEN

Dîvân, dibaçe kısmından sonra, III. Murad'ın bayram namazına gidişini anlatan bir kaside ile başlar. Diğer nüshalarda bulunan baştaki mi'râciyye bölümü resimli nüshada yer almaz. Kasidenin başlık bölümün- de "sımfü'l kasîde" ibaresi okunur. Eserdeki şiir türlerini gösteren bu cüm- le kitapta yer alan ilk ve son başlıktır. Diğer şiirlerde başlık için ayrılmış altın cetveli dikdörtgen bölümlerin içinin boş bırakılması, yazılmak üzere tasarlandığını ancak, tamamlanmadığını gösterir.

Dîvân'ın ilk kasidesini süsleyen resimde, Sultan III. Murad'ın atı üzerinde maiyetiyle birlikte Topkapı Sarayı'ndan çıkışı betimlenir (Resim 11, s. 191).³⁹ Altın işlemeli üzengi takımları olan kahverengi atı üzerinde III. Murad kırmızı iç giysisi, yeşil kolsuz kaftanı ile oldukça görkemli bir görüntü sunar. Sultanın arkasındaki üç has odalı, önündeki solak ve peykler, geleneksel sultan ikonografisinin ayrılmaz parçaları olarak resimdeki yerlerini alırlar. Bâb-ı Humâyûn olduğu anlaşılan tonozlu kapıdan henüz çıkmamış olan Osmanlı paşaları bu seremonide sultana eşlik ederler. Paşaların ellerindeki altın topuzlar bayram töreni ile ilgili bir ikonografik ayrıntı olmalı. Sultanın maiyetindeki tüm saraylıların atlarında benzer bir süs dikkat çeker. Hayvanların üzengi takımına bağlanan ve sonra boyunlarını gerdanlık gibi saran bu süslerin, sultanın geçişini izleyen halkın arasında yer alan kimselerin atlarında olmaması, bu detayın saraylıların kıyafet işaretlelerinden biri olduğunu düşündürür. Arkadaki saraylı grubunun başında sakalsız, genç yüzüyle dikkat çeken figür, görevlerinden biri, daima sultana eşlik etmek olan Babüssaade Ağası Gazanfer Ağa olmalı.

Resmin ön düzleminde ise nadiren saraydan çıkan sultanı görme fırsatını kaçırmak istemeyen İstanbullular yer alır. Giysi ayrıntılarından kimilerinin gayrimüslim olduğu anlaşılan grup arasında ellerindeki dilekçeleri sultana iletmeye çalışanlar, isteğini duyurabilmek için küçük bir taşın üzerine çıkmaya çabalayanlar, bu karmaşadan yararlanarak yankesicilik yapmaya uğraşanlar görülür. Sahnenin solunda olayın geçtiği mekânı 'gerçeğe' dönüştüren Ayasofya bütün görkemi ile yükselir.

Nadiri, resmin eşlik ettiği kasidesinde coşkulu bir bayram gününü anlatır. Şairin kullandığı mecazi dil, şiiri süsleyen resmin ikonografisi ile doğrudan bir bağlantı kurmayı zorlaştırır. Ancak şiirdeki ayrıntılara, şairin kullandığı imgelere dikkatlice bakıldığında resimdeki kimi ikonografik detaylara göndermeler yapıldığı izlenir. Nadiri'nin, bir gece vakti ayın bayram sevinci ile kırmızı giysisini giyindiğini söylediği mısrasının, tasvirdeki kırmızı giysiler içinde neşe ile at sırtında ilerleyen Sultan Murad'a göndermeler yaptığını, daha doğrusu şiirdeki bu dizelerin nakkaşın imgeleminde bu şekilde görsel bir karşılık bulduğunu düşünmemek mümkün değildir.⁴⁰

III. MEHMED HAÇOVA SAVAŞINI KAYBETMEK ÜZERE

Dîvân'da yer alan ikinci kasidede III. Mehmed'in bir seferi anlatılır. Kasidenin ilk bölümünde sultanın ordusunun büyüklüğü ve gösterişi met-hedilir, III. Mehmed'in adaleti, savaşıcılığı övülür. Şiirde geçen Erdel ifadesi ve Frenklerin kalesine saldırıldığının belirtilmesi, anlatılan seferin, Zeren Tanındı'nın da tespit ettiği gibi, III. Mehmed'in Eylül-Ekim 1596'da Avusturya-Erdel orduları ile yaptığı Haçova Savaşı olduğunu gösterir.⁴¹

Bu tasvir, eserde yer alan resimler arasında en önemlilerinden biridir. Şöyle ki, Nadirî'nin III. Mehmed'in seferini anlatan kasidesinin bir önceki şiirle karşılaştırıldığında resimle ilişkisi daha belirgin olmakla birlikte, nakkaşın ikonografisi şiirde anlatılanlardan çok daha zengindir. Hoçova Savaşı'nın dönem kroniklerinde ve Avrupa kaynaklarında detaylı bir şekilde tasvir edilmesi resimdeki ayrıntıları çözümlememizi sağlar. Dolayısıyla diğer tasvirlerden farklı olarak tasviri okumak için sadece Nadirî'nin kasidesine bağlı kalmayız. Tasvirde şiirde anlatılandan çok daha fazlasının olması, Osmanlı kitap resminde resim-metin ilişkisinin niteliği hakkında önemli bilgiler sunar. Nakkaş tasvirini yaparken şiirden ilham almakla birlikte duyduğu, okuduğu, dinlediği güncel sayılabilecek bir tarihî olayın resmini yapar. Bir başka deyişle elindeki metni/şiiri güncel bilgi dağarcığı ile yoğurur. Bu bakımdan eğer tasvir 'doğru' okunabilirse metinden –burada şiirden– bağımsız başka bir 'hikâyeyi' izleyicisine iletir, resim kendi başına bir 'tarih metnine' dönüşür. Bu dönüşümü görmek için ters-ten, yani tarihten resme bakalım:

Dönem tarihçilerinden Peçevî'nin anlatımına göre, savaş günü Osmanlı ordusu bulunduğu iki dağ arasındaki karargâhından ayrılarak düz ovaya çıkar. Cigalazâde Sinan Paşa ve Diyarbakır Beylerbeyi Murad Paşa öncü kuvvet olarak orduda yerlerini alır. Tatar hanının kuvvetleri de öncülere yakın olarak yerleşir. Bataklık bir alanda yapılan savaşta ilk saldırıda Osmanlı askerleri pek çok esir alır. Bir sonraki saldırıda ise İslam askerleri büyük bir bozguna uğrar. Düşman askerleri bataklık alanı geçerek Osmanlı ordusuna hücum eder. Hasan Paşa, birlikleri ile düşmanın önünü kesmeye çalışır ama başarılı olamaz. Neticede Osmanlı askerleri karşı koyamaz ve dağılır, "kâfirler" ordugâha girerler, yağma ve talan başlar. Hatta düşman

askerleri ellerindeki bayraklarını Osmanlı hazinesinin üzerine dikerek dans ederler.⁴²

Bu durumu endişeyle izleyen Sultan III. Mehmed'in yanında hocası Sâdeddin Efendi vardır. Sultan durumun ne olacağını hocasına sorduğunda, Sâdeddin Efendi endişe etmemesini, ataları zamanında da böyle durumların başlarına geldiğini, ancak Peygamber'in mucizesi ile işlerin düzeleceğini söyler. Sultan, Hırka-i Şerife yüz sürer. Bu esnada orada olan Gazanfer Ağa da Sâdeddin Efendi'nin söylediklerini destekler.⁴³

Resimde tam da bu olay, Osmanlı ordusunun bozguna uğradığı ve padişahın Hoca Sâdeddin Efendi ve Gazanfer Ağa ile birlikte bu olayı endişeli bir halde izledikleri an betimlenir. Çift sayfa tasvirin (y. 6b-7a) sol sayfasının (Resim 12, s. 192-193) üst köşesinde atları üzerinde Sultan III. Mehmed, Hoca Sâdeddin Efendi ve Gazanfer Ağa ordunun bozguna uğramasını endişeli bir ifade ile izlerler. III. Mehmed hem giysileri hem de atının koşum takımları ile göz kamaştırır. Sultanın hemen ardında duran figürün başı üzerinde taşıdığı kumaş, yukarıda Peçevî'nin ve başka kaynakların da bahsettiği Hırka-i Şerif olmalı. Sultan ve Hoca Sâdeddin Efendi'nin omuzlarına dayadıkları kılıçlar ise Mehmed bin Mehmed'in anlatımında bahsi geçen peygamberlerin kılıçlarından "Kadîb" adındaki parlak kılıcı muhtemelen.⁴⁴ Sahnenin ortasındaki kırma çatılı küçük bina ise Peçevî'nin bahsettiği savaşın geçtiği bataklıkta bulunan, içi domuzlarla dolu kilise olmalı.⁴⁵ Sahnenin alt köşesinde, zafer sarhoşluğu ile Osmanlı hazinesinin sandıkları üzerine çıkan düşman askerleri, Peçevî'nin anlatımının tasvirdeki bir diğer görsel karşılığıdır.

Avrupa kaynakları da savaş anını detayları ile sunarlar. Batılıların anlatımları ise Osmanlı yazarlarından kimi küçük farklarla ayrılır. Bu kaynaklardan birinde bozgun anında III. Mehmed'in yanında İbrahim Paşa'nın olduğu ve sultanın korku ile ağlayarak yanında taşıdığı Hz. Muhammed'in giysisine gözyaşlarını sildiği aktarılır. Savaş alanındaki nehrin kenarında yer alan kiliseden de bahseden kaynak, Osmanlı ve Habsburg birliklerinin sayılarını da aktarır.⁴⁶

Karşı sayfadaki sahnede Avusturya ordusuna ayrı kollar halinde saldıran Osmanlı paşaları ise adeta Peçevî'nin anlatımını tasvir eder (Re-

sim 12, s. 192-193). Osmanlı birliklerinin sancaklarındaki yazıları okuyan Zeren Tanındı, savaşa katılan paşaları tanımamızı sağlar.⁴⁷ Hemen birliklerin başında uzun yüzü, sivri sakalı ile belirgin portre özellikleri taşıyan paşanın, sancağının üzerindeki yazıdan Cigalazâde Sinan olduğu anlaşılır. Mesine Adası'ndan devşirilerek sarayda yetiştirilen Sinan Paşa'nın tasviri, belirgin portre özellikleri ile Nakşî'nin 'aslına uygun' portreler yapma merakını ve Sinan Paşa'yı tanıdığını gösterir. Sinan Paşa'nın tasvirin önemli kahramanlarından biri olarak karşımıza çıkmasında Nadirî ile ortak bir hamîye sahip olmasının da etkisi olmalıydı. Nitekim Haçova Savaşından sonra sadrazamlığa terfi eden Sinan Paşa, Gazanfer Ağa'nın himayesinde olan saraylılardan biridir. Naîmâ, yıllar sonra bu ilişkiyi anlatırken Sinan Paşa'nın da tıpkı Gazanfer Ağa gibi İtalyan olmasının bu destekte payı olabileceğini ileri sürer.⁴⁸ Sinan Paşa'nın sadrazam olmasının ardından Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ın sonuna Sinan Paşa'yı öven şiirleri eklemesinde, Fleischer'e göre Gazanfer Ağa ve Sâdeddin Efendi'nin Sinan Paşa'ya gösterdikleri destek etkili olur.⁴⁹ Gelibolulu Mustafa Âlî'nin yazdığı bir esere, hamisi Gazanfer Ağa'ya yakın birini katması, Gazanfer Ağa'nın himayesinde olan bir diğer şair bürokrat Nadirî'nin eserinde Sinan Paşa'nın karşımıza çıkmasını anlamlı kılar. Nadirî de tıpkı Gelibolulu Mustafa Âlî gibi koruyucusunun yakın olduğu bir saraylıya eserinde önemli bir yer vermiş olmalı.

Tasvirde tanımlanan bir başka saraylı da Sokolluzâde Hasan Paşa'dır. Ortada yer alan yuvarlak yüzlü, siyah sakallı paşanın Rumeli aske-rine komuta eden Sokolluzâde Hasan Paşa olduğu sancağının üzerindeki yazıyla kesinlik kazanır. Sol alt köşede ise, Osmanlı ordusuna destek veren Feth Giray Han önderliğindeki Tatar askeri hem çekik gözleri hem de giysi ayrıntıları ile hemen tanınır. Birbirinden farklı demir zırhlar içindeki Avusturya ordusunun komutanlarının başlıklarında isimleri yazar. Zırhlar içindeki Avusturya ordusunun komutanlarının hiçbirini birbirini tekrar eden figürler değildir. Her biri farklı giysi ayrıntılarıyla betimlenmiş portreler, Avrupalıları çok iyi tanıdığı belli olan Ressam Nakşî'nin hünerini gösterir.⁵⁰

Gelelim en can alıcı soruya, nakkaş ya da yazar/hamî neden zaferle sonuçlanan bir savaşın kısa süren bozgun anını resimlemeyi tercih

etti? Şiirde Sultan Mehmed'in cesareti methedilirken tasvirde sultanın korktuğu anın tasvir edilmesi nasıl açıklanabilir? Bu sorunun en makul açıklaması Nadirî'nin hamisi Gazanfer Ağa ile Hoca Sâdeddin Efendi'yi birlikte gösterebilme kaygısı olmalı. Kasidedeki zafer coşkusu yerine, III. Mehmed'in endişe ile bozgunu izlediği anın seçilmesi, Nadirî'nin iki önemli koruyucusu olan Hoca Sâdeddin Efendi ve Gazanfer Ağa'nın resme dahil edilebilmesi, hatta biraz daha ileri gidersek kazanılan zaferden sultanın iki yakın destekçisine pay çıkarmak için özellikle tercih edildiğini düşündürür. Şiirde değil ama tasvirde, adeta Gazanfer Ağa ve Hoca Sâdeddin, Sultan III. Mehmed'in en zor anında imdada koşan kişiler olarak sunulur.

NADİRÎ, SULTAN'DAN İŞ İSTİYOR

Dîvân'da yer alan bir sonraki kasidede yine Sultan III. Mehmed methedilir.⁵¹ Sultanın süslü bir dille övüldüğü kasideye eşlik eden tasvirde (y. 8b), Topkapı Sarayı'ndaki köşklardan birinde belirgin portre özellikleri ile hemen tanınan III. Mehmed tahtında oturur (Resim 13, s. 194).⁵² Açık pencereden görülen Haliç manzarası, mekânın Topkapı Sarayı'nın harem bölümünde yer alan köşklardan biri olduğunu düşündürür. Nakşî'nin 'doğru' betimi, sarayı iyi tanıyan bir ressam olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Özenle süslenmiş tahtında oturan III. Mehmed'in arkasında, sultani ikonografyanın ayrılmaz parçası olan üç has odalı bekler. Sultanın önündeki müzisyenler ve güreşen cüceler resimde bir eğlence anının betimlendiğini gösterir. Cücelerden birinin ortadaki havuza düşen sarığı, eğlence anının neşesini hissetmemizi sağlar. Sultanın karşısında ellerini önde kavuşturarak bekleyen sakalsız saraylının Gazanfer Ağa olduğu, kitaptaki diğer portreleri göz önüne alındığında hemen anlaşılır. Gazanfer Ağa'nın arkasında bekleyen ve resim dilinden ağanın padişahın huzuruna çıkardığı belli olan figürün kimliği ise resme eşlik eden kasidenin son beyitlerinde saklıdır:

Bana iltifât eyleyüb dest-gîr ol
Ki gâyetde ahvâlüm oldu mukadder

Benem gerçi kim bülbül-i bâğ-ı hikmet
Velîkin hazân-ı melâl itdi mugber
Çeküb sîneden âh-ı dil-sûzı her dem
Kitâb-ı gam-ı dehrî dinletdüm ezber⁵³

Nadirî'nin bu yakınması açık bir şekilde sultandan iş talebini dillendirir. Bu dizelerin eşliğinde tekrar resme baktığımızda, Gazanfer Ağa'nın arkasında, biraz tedirgin bir halde, ellerini sıkıntıyla önde kavuşturmuş bekleyen siyah sakallı figürün, koruyucusu Gazanfer Ağa yoluyla III. Mehmed'in huzuruna çıkmış olan şair Nadirî olduğunu öne sürmek mümkün. Bu buluşma şairin işsiz kaldığı dönemlerden birinde gerçekleşmiş olmalı.

SULTAN AHMED EDİRNE'DE

Dîvân'da yer alan kasidelerden bir diğerinde Sultan I. Ahmed'in Edirne'ye gidişi anlatılır.⁵⁴ Şiire eşlik eden tasvirde de genç bir şehzade görünümünde olan Sultan Ahmed'in maiyetiyle birlikte şehre girişi betimlenir. Ahmed, saltanatı süresince iki kez Edirne'ye gider. Bu gidişlerden ilki Eylül-Ekim 1605 tarihinde olur.⁵⁵ Zeren Tanındı, Sultan Ahmed'in henüz sakalları çıkmamış civan sultan görünümüne istinaden bu tasvirin ilk Edirne yolculuğunu betimlediğini düşünür.⁵⁶ Nadirî'nin, sultanın Edirne'ye gelişle hazan mevsiminin bahara döndüğünü söyleyen beyiti de Eylül-Ekim'e denk gelen ilk yolculuğun anlatıldığını gösterir, dolayısıyla Tanındı'nın görüşünü destekler.⁵⁷

1604 yılının Aralık ayında Edirne kadısı olan Nadirî, Sultan Ahmed Edirne'ye geldiğinde bu görevi sürdürüyordu. Şiirinde, sonunda padişahı görebilme şansının kendisine de nasip olduğunu söyleyen Nadirî, çok sayıda insanın toplanarak coşku ile I. Ahmed'i karşıladığını anlatır.⁵⁸ Nadirî'nin kasidesinin sonunda yer alan beyitler, şairin yeni sultandan beklentilerini dile getirir. İlkönce Sultan III. Murad'ın nice lütuflarını gördüğünü, daha sonra Sultan III. Mehmed'in bu ihsanları ikiye katladığını söyleyerek yeni sultanın gözünde eski bir kul olarak itibar kazanmayı umar.⁵⁹

Kasideye eşlik eden tasvirde, henüz sakalları çıkmamış olan civan sultan, I. Ahmed, görkemli giysiler içinde, dik duran sorguçlu sarığı başın-

da adeta sefere giden bir sultan edasında Edirne şehrine girmek üzeredir (Resim 14, s. 195).⁶⁰

Topçular Kâtibi Abdülkâdir Efendi'nin anlattığı bir hikâye, Sultan Ahmed'in Edirne'ye gidişine ilginç bir sebep gösterir. Aynı olaya Mehmed bin Mehmed de *Nuhbetü't-tevârih*'de değinir, ancak Abdülkâdir Efendi'nin anlatımı kadar tafsilatlı bilgi vermez. Abdülkâdir Efendi'nin anlatımına göre, Sultan Ahmed 1605 yılının güz mevsiminde Harâmî Deresi'nde bıldırcın avına gider.⁶¹ Bu esnada Edirne'de Aynacı Hasan isimli bir eşkıya türer ve şehir halkına musallat olur. Aynacı Hasan'ı o sırada Edirne'de kadı olan Nadirî'ye şikâyet ederler ancak kadı bu eşkıya ile baş edemez. Bunun üzerine adamlarından birini durumu anlatmak üzere İstanbul'a gönderir. Bu esnada avda olan sultan Edirne'deki rahatsızlıktan haberdar olunca bizzat giderek durumu düzeltmeye karar verir ve Edirne seferi bu maksatla gerçekleştirilir.⁶² Mehmed bin Mehmed Nadirî'den bahsetmeden, Sultan Ahmed'in Edirne'ye Aynacı Hasan adlı eşkıyanın hakkından gelmek üzere gittiğini belirtir.⁶³ Kuşkusuz Osmanlı sultanının bir eşkıya ile baş etmek için sarayından ayrılıp Edirne'ye gitmesi pek olası değildir. Ancak, konumuz açısından ilginç nokta Osmanlı yazarlarının Sultan Ahmed'in Edirne seferi için 'uydurma' da olsa bahane yaratma çabasından çok sultan ile Nadirî arasında kurulan bağıdır.

Tekrar tasvire dönersek, sultanın hemen önünde solak ve peykler ve sultanın ikinci atını götüren seyis I. Ahmed'e eşlik ederler. Gerideki tepenin ardında, iki sıra halinde sultanın maiyeti olduğu belli olan saraylılar görülür. Askerlerin yanında Edirneliler ellerini açmış I. Ahmed'e dua ederler. Daha gerideki tepenin ardındaki izleyiciler arasında yüzleri peçeli kadınlar da sultanı karşılamak üzere gelenler arasındadır. Sahnenin solunda, uzaktan görülen cami Edirne şehrinin simgesi Selimiye'dir. Caminin doğru betimi nakkaşın Edirne'de bulunduğunu, belki de tıpkı Nadirî gibi olaya şahit olduğunu düşündürür. Sahnenin önünde, kumaşla çevrilmiş alanın dışında sultanı karşılamaya gelen, ellerindeki dilekçeleri uzatarak dertlerine deva bulmaya çalışan insanlar, Nadirî'nin kasidesinde söz ettiği kalabalığın Nakşî'nin fırçasıyla can bulmasıdır.

Nadirî’nin hakkında kaside yazdığı bir diğer kişi olan Şeyhülislam Mustafa Efendi,⁶⁴ 1582/83-1586/87 yılları arasında şeyhülislam olan Çivi-zâde Efendi’nin hizmetinde bulunur, ardından İstanbul’daki Valide Sultan Medresesi açıldığında müderris olur. 1599/1600 yılında Dimetoka kazası ile Edirne kadılığı verilir. İki yıl bu görevde kalan Mustafa Efendi, 1601 yılı Ağustosunda İstanbul kadısı olur. 1602 yılının Aralık ayı sonlarında Esad Efendi’nin yerine Anadolu kazaskerliğine atanır, 35 gün bu görevde kaldıktan sonra 1603 yılının Ocak ayında Veziriazam Yemişçi Hasan Paşa’nın Sun‘ullah Efendi’yi görevinden almasıyla bu görev Mustafa Efendi’ye verilir. Bir yıl, beş ay bu görevde kalan Mustafa Efendi, 1604 Mayısında azledilerek şeyhülislamlık yeniden Sun‘ullah Efendi’ye verilir. Bu azlin sebebi, Mustafa Efendi’nin I. Ahmed’in imamı Mustafa Sâfi Efendi ile arasının açılması ve Mustafa Efendi’nin sadaret kaymakamı Kasım Paşa ile işbirliği yapmasıdır. 1606 Temmuz-Ağustosunda ikinci kez şeyhülislam olur ancak bu görevde 20 gün kalır, Aralık 1606’da vefat eder.⁶⁵

Kasidede yer alan “Müftî-yi devr-i zemân ‘allâme-i rûy-ı zemîn” mısrası, Nadirî’nin bu şiiri Mustafa Efendi’nin, kayınpederi Sun‘ullah Efendi yerine şeyhülislam olduğu 1602/03-1604/5 seneleri arasında yazmış olduğunu düşündürür.⁶⁶ Düşmanı olduğu Yemişçi Hasan Paşa’ya yakın olan ve kayınpederinin yerine geçen Mustafa Efendi’ye şiir yazması, Nadirî’nin iş istemek amacıyla bu tür durumları çok da önemsemediğini ya da bu dönemde çaresiz kaldığını düşündürür.

İlginç olan ise aynı yıl, Nisan-Mayıs 1603’te Selanik kadısı olan Nadirî’nin Yemişçi Hasan Paşa tarafından görevinden alınmasıdır. 1604 yılında ise Yemişçi Hasan Paşa ölünce tekrar eski görevine gelir ki, aynı yıl Mustafa Efendi şeyhülislamlık görevinden alınır. Mustafa Efendi ve Nadirî’nin kariyerleri aynı yıllarda farklı biçimlerde değişir. Azledildiği zaman, Nadirî’nin boş durmadığı, yeni imkânları değerlendirdiği, Mustafa Efendi’ye yazdığı kasideden anlaşılır. Nitekim “Çeşm-i dilden bir nazar kıl Nadirî üftâdene / Kalmasun genc-i melâmetde dil-efgâr u hazîn” beyiti Nadirî’nin bu isteğini ve içinde bulunduğu zor durumu açıkça gösterir.⁶⁷

Kasidede Mustafa Efendi'nin ilim gücü, etrafında âlimleri toplaması övgüyle anlatılır. Şiiri resimleyen tasvirde ise Mustafa Efendi kendi evinin cumbalı bölümünde pencere önünde oturur ve aşağıda bekleşenlerin verdikleri dilekçeleri cevaplar (Resim 15, s. 196).⁶⁸ Mustafa Efendi'nin evi, ayrıntılı betimi ile 17. yüzyıl Osmanlı sivil mimarisi için önemli bir görsel belge sunar. Müftü, üzerindeki giysileri, yarı ağarmış uzun sakalı ve yüz hatları ile, yukarıda değinilen Haçova Savaşını gösteren resimdeki Hoca Sâdeddin Efendi'nin portresine ilginç bir şekilde benzer. Nakkaşın benzer meslek grubunu temsil eden kişileri resmederken kurduğu bu görsel bağ, zihninde oluşan imgelerin ilginç bir yansıması mıdır bilemeyiz. Mustafa Efendi'nin iki katlı görkemli evinin farklı odalarında bulunan insanlar, açılan pencerelerden görülen şehir manzaraları resmi zenginleştiren ikonografik ayrıntılardır. Kapının önünde bekleyen görevli, itiş kakış içinde evin önünde toplanmış kalabalığın dilekçelerini toplar.

GAZANFER AĞA'NIN MEDRESESİ

Nadirî ve yukarıda değinilen pek çok yazar/şair kariyerlerine Gazanfer Ağa Medresesi'nde çalışarak başlarlar. Nadirî olasılıkla çok şey borçlu olduğu bu kuruma yazdığı kaside ile adeta minnet ve vefa borcunu öder.⁶⁹ Kasidede medresenin güzelliği, ilim yuvası olması övgüyle anlatılır. Bu şiiri tasvir eden resimde Gazanfer Ağa'nın medresesi bütün ihtişamı ile betimlenir (Resim 16, s. 197).⁷⁰ Zengin duvar nakışları ve rengârenk halılarla döşenmiş olan medresede âlimler toplanmış tartışır- lar. Elllerinde kitapla sıra halinde oturan bilginlerin karşısında başında ulema sarığı olan, yeşil cüppeli, siyah sakallı müderris bu tartışmayı yönetir. Kasidedeki ifadeler ve tarihi bilgiler bu müderrisin Nadirî olduğunu düşündürür.⁷¹ Nadirî daha önce de değinildiği gibi, Gazanfer Ağa Medresesi açılır açılmaz, 1596 yılında müderris olarak atanır. Kasidesinde, Nadirî'nin Gazanfer Ağa Medresesi'nin mimarisinden uzun uzadıya bahsetmesi, 1596'da inşası biten yapının henüz tamamlandığını düşündürür. Ayrıca şairin son beyitlerinde bu medresede çalışma isteğini belirtmesi de Nadirî'nin medreseye atanan ilk müderris olduğu düşünüldüğünde bu tarihlemeyi doğrular.⁷²

Medresenin iki yanında art arda dizilmiş kubbeli öğrenci hücreleri, geride Bozdoğan su kemerleri görülür. Binanın hemen sol köşesine bitişik mimari betim, kemerli açıklığın kenarlarına dizilmiş kupalardan da anlaşılacağı üzere Gazanfer Ağa Medresesi'nin sebili olmalı. Binanın giriş kapısına doğru ilerleyen, genç, sakalsız yüzü ile dikkat çeken saraylı, yanındaki yeniçeri ve iç oğlanlardan oluşan maiyetiyle atı üzerinde medreseye gelmek üzeredir. İç oğlanlarının taşıdıkları kitap ve daha önceki resimlerden tanıdığımız belirgin portre özellikleri, bu saraylının medresedeki tartışmaya katılmak üzere gelen Gazanfer Ağa olduğunu gösterir. Tüm veriler göz önüne alındığında, Nadirî'nin kasidesini 1596 yılında yazdığını, tasvirin de kasidenin temasına uygun olarak, henüz Nadirî'nin medresede yeni işe başladığı dönemi betimlediği anlaşılır.

Ancak medresenin giriş kapısı üzerindeki kitabe durumu karmaşıklaştırır. Binanın giriş kapısında yazan "Medrese-i Gazanfer Ağa el-merhûm" ifadesi, Gazanfer Ağa'nın bu tasvir yapıldığında ölmüş olduğunu anlatır. Zaten Sultan I. Ahmed'in 1605 Edirne seyahatini gösteren tasvir de kitabın, ya da en azından bu iki şiirin, 1605'ten sonra resimlendiğini gösterir. Bu durumda nakkaş veya hami resimde hem Gazanfer Ağa'nın hayatta olmadığını belirtmek hem de ağayı medresesine giderken betimleyerek bu tasvirin ağanın henüz hayatta olduğu bir dönemi anlattığını göstermek mi istedi?

ALİ AĞA'NIN ZAFERİ

Elyazmasında yer alan son resim, şiirle tasvir arasındaki ilişki bakımından çözümlenmesi en zor betimlemelerden biridir. Resme eşlik eden kasidede de başlık olmaması kimin için yazıldığını anlamayı güçleştirir. Ancak hem kasidede geçen Ali ismi hem de aynı eserin genişletilmiş resimsiz nüshalarındaki başlık, bu şiirin dibaçede adı anılan, kitabın yapılmasında katkısı olan Gazanfer Ağa'nın kız kardeşinin eşi Mirahur Ali Ağa'ya yazıldığını gösterir.⁷³

Mirahur Ali Ağa daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi Gazanfer Ağa'nın 1591'de Venedik'ten getirttiği ve Fatma ismini alan Beatrice ile evlenerek Osmanlı sarayının en önemli politik güçlerinden biri olan Gazanfer Ağa'nın himayesine girer. Evlenmeden önce sıradan bir sipahi

olan Ali Ağa'nın saraydaki yükselişi, bu evliliğin sonuçlarını hemen almaya başladığını gösterir. 1596 yılının Mayıs/Haziran aylarında mirahur-evvel olan Ali Ağa, Ocak/Şubat 1601'de yeniçeri ağası olur ve Ocak/Şubat 1602'de azledilir.⁷⁴ Gazanfer Ağa'nın 6 Ocak 1603'teki ölümünden birkaç ay sonra Ali Ağa evinin duvarlarına sakladığı gümüş objeler, sekiz adet değerli taşlarla süslü hançer ve evinin avlusuna küpler içinde gömdüğü 84.000 dukanın sultanın adamları tarafından bulunmasıyla öldürülür.⁷⁵ Ali Ağa'nın Gazanfer Ağa ile akraba olduktan sonra sarayda yükselen kariyerinin, ağanın 1603'teki ölümü ile son bulması, Gazanfer Ağa gibi güçlü bir haminin kanatları altında yükseldiğini ve Gazanfer'in ölümüyle korumasız kaldığını gösterir.

Dîvân-ı Nâdirî' de Ali Ağa için yazılmış kasidede, ağa kahraman bir savaşçı olarak sunulur.⁷⁶ Şiire eşlik eden tasvirde Osmanlı ordusu ile Hristiyan ordusu arasında geçen bir savaş resmedilir (Resim 17, s. 199). İki saf halindeki Osmanlı ordusu ile düşman kuvvetleri karşılıklı olarak birbirlerine silahlarını doğrulturlar. Osmanlı ordusunun başında siyah, koyu sakallı bir komutan yer alır. Frenk askerlerinin başında da siyah kepli ve pelerinli liderleri görülür.

Zeren Tanındı, Osmanlı tarihçilerinin verdikleri bilgilerden yola çıkarak, bu tasvirin Ekim 1598 yılında Hadım Hafız Paşa'nın Nikopolis savaşını betimlediğini öne sürer. Gazanfer Ağa ve Ali Ağa'nın gönderdikleri birliklerle Hadım Hafız Paşa'yı bu savaşta destekledikleri bilinir. Hafız Paşa'nın tıpkı Gazanfer gibi sarayda yetişen hadım ağalardan biri olması, yani her iki saraylının da aynı sınıfın mensubu olmaları Tanındı'ya göre bu yardımın nedeni olmalı.⁷⁷

Ancak tasvirdeki ve kasidedeki bazı ipuçları bu tespiti kuşkuyla yaklaşmayı zorunlu kılar. Bunlardan ilki resimde betimlenen Osmanlı kumandanının oldukça belirgin koyu sakallarıdır. Nakşî gibi 'gerçekçi' portreler yapmaya, tasvir ettiği Avrupalıların bile portrelerini bütün detayları ile vermeye büyük özen gösteren bir ressamın böyle bir hata yapmayacağı açıktır. Ancak kimi saraylı hadımların ergenlik yaşını geçirdikten sonra hadım edilmelerinden dolayı gelişimlerini tamamladıkları için sakallı olabileceği ihtimali göz önüne alındığında, betimlenen kişinin

Hadım Hafız Paşa olabileceği düşünülebilir. Hafız Paşa'nın hadım olma hikâyesinin Osmanlı sarayındaki diğer tavaşilerden biraz farklı olması ve Mehmed bin Mehmed'in bu hikâyeyi bize nakletmesi bu ihtimali geçersiz kılar. Mehmed bin Mehmed'in anlattığı ilginç hikâyeye göre, Arnavut olan Hafız Paşa altı aylık bebekken annesi tarafından evde yalnız bırakılır. Henüz altı aylık olan Hafız Paşa, bütün bebeklerin en sevdiği hareketlerden birini yaparken, yani sırt üstü yatıp ayaklarını havaya kaldırmışken, içeri giren bir hıncır bir hayvan⁷⁸ ağzıyla çekip hayalarını koparır. Annesi geldiğinde oğlunu kanlar içinde bulur. Çaresiz anne ve baba büyük çaba sarfederek oğullarının yarasını iyileştirirler. Hafız Paşa 12 yaşına geldiğinde bir güzel oğlan olur, bu esnada 959/1551-52 yılında Şehzade Mustafa meselesinden gücenen üçüncü vezir Haydar Paşa görevinden istifa eder ve paşaya Ohri sancağı verilir. Haydar Paşa Ohri'ye geldiğinde, “şunda yakın yirde şol tarikle Ağa olmuş bir ra'yyet oğulcuğu vardır” derler ve bunun üzerine Haydar Paşa 12 yaşındaki Hafız'ı yanına alarak yetiştirir. Paşanın ölümü üzerine Hafız İstanbul'a, Kanuni Sultan Süleyman'a gönderilir. Hadım çocuğu çok beğenen sultan, hemen onu yanına alır, sesinin güzelliği sayesinde sultanın müezzini olur ve “Bül-bül-i Kuds” adını alır.⁷⁹

İleriki yıllarda önemli bir kitap sanatları hamisi olarak karşımıza çıkacak olan Hadım Hafız Ahmed Paşa'nın Osmanlı sarayındaki hikâyesi böyle başlar. Bu öykü açıkça gösteriyor ki altı aylık bir bebekken hadım olan Hafız Paşa'nın sakallarının olması, dolayısıyla da tasvirdeki koyu sakallı figürün Hafız Paşa olması pek mümkün değildir. Bu olasılığı geçersiz kılan esas neden ise Nadirî'nin Ali Ağa için yazdığı şiirdir.

Dîvân'da yer alan şiirler her ne kadar tasvir edilen olayı birebir anlatmasa da resimleri çözümlemede kullanılacak en önemli veridir. Kaside bütün vurgu Ali Ağa'nın kahramanlığıdır. Ancak bu kahramanlık Ali Ağa'ya yüklenmiş soyut bir nitelik değildir. Ali Ağa savaş meydanında kazandığı başarı ile bunu hak eder. Nadirî'nin beyitlerinde Ali Ağa'nın “kâfir” askerlerine karşı savaş meydanında gösterdiği kahramanlıklardan övgüyle bahsedilir.⁸⁰ Ancak, ne yazık ki şair kasidesinde Ali Ağa'nın kahramanca mücadele ettiği savaşın ismini vermez. Bu noktada, tasvirdeki savaş

sahnesini tanımlamak için resmin ikonografik detayları ve dönem tarihçilerinin verdiği bilgiler aydınlatıcı olur.

1601 yılında Vezir İbrahim Paşa Belgrad'ta sınır boyu işleri ile uğraşırken vefat eder. Paşanın ölüm haberi padişaha ulaştığında, III. Mehmed İbrahim Paşa'nın yerine sadaret kaymakamı olan Yemişçi Hasan Paşa'yı atar. Sefer mevsimi geçmek üzere olduğundan acele ile ordunun tedariki sağlanarak Yemişçi Hasan Paşa Belgrad'a gönderilir. Hasan Paşa 1602 yılının Ağustos/Eylül ayında Belgrad'a ulaşır. Hasan Paşa henüz yoldayken "kâfir" askerlerinin İstoni-Belgrad'ı ele geçirdiğini, kaledeki erkekleri öldürerek çocuk ve kadınları esir aldıklarını öğrenir. Ordu İstoni-Belgrad sahrasına vardığında düşman ordusunun iki dağ arasında tabur kurduklarını ve etrafına hendek kazarak Osmanlı ordusunun geçiş yolunu kapadıklarını görür. Bunun üzerine Osmanlılar gölün üzerine köprü kurarak savaş alanına ulaşırlar. Yemişçi Hasan Paşa önden silahtar alayını gönderir, hemen arkasından yeniçerileri öne dizer, öteki bölükleri de arkasına yerleştirir. İlk gün yapılan mücadelede sonuç alınamaz. Ertesi gün sabah olduğunda düşman ordusunun birkaç menzil geriye çekildiği görülür. Osmanlı ordusu da ilerleyerek onlara yaklaşır. İki ordu silahlarını birbirine çevirirler, aralarındaki mesafe öylesine yakındır ki, Peçevî'ye göre, neredeyse birbirlerinin nefesini duyarlar. Tarihçinin bu yakınlığı betimlemek üzere, birbirimize öyle yakındık ki, elle fırlatılacak bir taş karşı tarafa erişirdi demesi resimdeki küçük bir ikonografik ayrıntıyı anlamak üzere çok önemlidir.⁸¹

Bu savaşa bizzat katılan Abdülkâdir Efendi'nin tafsilatlı anlatımı ise konumuz olan resmi anlamak için çok önemli detaylar verir. Abdülkâdir Efendi, bir kâtip olarak savaşa katılan herkesin ismini verir ve savaş düzeni hakkında ayrıntılı betimlemeler yapar. Tarihçinin savaş düzenini anlatırken ismini saydığı düşmana karşı saf tutan yeniçerilerden biri de yeniçeri ağası olan Ali Ağa'dır.⁸² Bu önemli ayrıntı, bu savaşta Ali Ağa'nın doğrudan saf tutarak savaştığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Yukarıda verilen tarihi bilgilerle tekrar konumuz olan tasvire döndüğümüzde, tıpkı kaynaklarda anlatıldığı gibi orduların iki dağ arasında, birbirinin nefeslerini duyacak mesafede oldukları görülür. Sıra halinde ateş eden yeniçeriler de yukarıda anlatılan savaş düzenine oldukça uygundur.

Resmin üstünde, dağın tepesinde, elindeki taşı aşağıdaki düşman askeri- ne fırlatmak üzere olan yeniçeri, Peçevî'nin iki ordu arasındaki mesafe- nin yakınlığını anlatmak üzere yaptığı tanımlamanın tasviridir adeta. Bu durumda, tasvirde Osmanlı birliklerinin başındaki koyu renk sakallı figür, Nadirî'nin resme eşlik eden kasidesinde savaş meydanlarındaki kahraman- lığını yücelterek anlattığı Yeniçeri ağası Ali Ağa olmalı. Resim ve şiirlerde- ki sıralama düşünüldüğünde son tasvirin resmedilen bireyler arasında en düşük rütbeli kişiye, yani Ali Ağa'ya ait olması gerekir. Nitekim, aşağıda da değinileceği gibi divanlardaki sıralama mevkiye göre düzenlenir ve Nadirî'nin *Divân*'ı bu özelliğe uygundur. Zaten kitabın hazırlanmasında- ki katkısı dibaçe bölümünde açıkça söylenen ve metinde Gazanfer Ağa ile birlikte adına en fazla kaside bulunan Ali Ağa'nın resim programından dışlanması mümkün değildir.

Nakkaş zorlayarak da olsa, Ali Paşa'nın şiirdeki imgesine uygun bir konuyu bularak resimler. Bu durumda akla ilk gelen soru, İstoni-Belgrad seferinin serdarı olan Yemişçi Hasan Paşa'nın resimde yer almayışının nedeni olur. Nakkaş, her iki saraylının portresini yapmak yerine, savaşa komuta eden serdarı resim programından çıkarmayı neden tercih eder? Bu sorunun olası cevabı, diğer tüm resimlerin ikonografilerini de belirle- yen Nadirî'nin uzun kariyer hikâyesinde gizlidir. İlk bölümde de değinil- diği gibi, Nadirî 1602 yılında getirildiği Selanik kadılığı görevinden 1603 yılında Yemişçi Hasan Paşa'nın komplosu sonucu ayrılmak zorunda kalır. Nadirî'nin kayın pederi ve koruyucularından olan Sun'ullah Efendi ile de Yemişçi Hasan Paşa'nın arasının açık olduğu, Sun'ullah Efendi'nin Hasan Paşa yüzünden şeyhülislamlık görevinden azledildiği bilinir. Yemişçi Hasan Paşa ile Nadirî arasındaki bu gerilimli ilişki, paşanın resimden dış- lanmasının nedeni olmalıdır. Bu ikonografik detay Nadirî'nin resim prog- ramındaki etkin rolünü bir kez daha gösterir.

SONUÇ

Nadirî'nin *Divân*'ının musavver nüshası edebi tür olarak bir şiir der- lemesi olmakla birlikte, yukarıdaki irdelemeden de anlaşılacağı gibi tasvirle- ri ile kendi çağının tarihinin görsel bir belgesidir. Osmanlı edebiyatında çok

sık kullanılan bir edebi tür olan divanlarda, şairlerin farklı zamanlarda yazdıkları bütün şiirleri, belirli bir birikime ulaştıktan sonra divan başlığı altında tek bir kitapta toplanır. Ancak divan sahibi olmak öyle çok da kolay bir iş değildi. Şair yazdığı şiirleri meraklı çevrelerde, dost meclislerinde, konak ve saraylarda okuduktan sonra, belirli bir yetkinliğe kavuştuğunu ispat edip bu tek tek şiirleri bir mecmua olarak istinsah ettiriyordu. Divan sahibi olmak, şair için kendisine itibar getirecek bir payeye ulaşma anlamı taşıyordu. Belirli bir edebi olgunluğa ulaşan şair, divan sahibi olduktan sonra, yazdığı diğer şiirleri de kronolojik bir kaygı gütmekten bu mecmuaya ekleyebiliyor, böylece eseri giderek genişleyebiliyordu. Divan tertibinde esas olan şiirlerin türleriydi. Gelenek içinde oluşan belirli bir düzene uyan şairler şiirlerini istedikleri gibi sıralayamıyordu. Mürettep bir divanda ilkönce tevhîd ve münâcât bölümü ile şair Tanrı'ya yönelir, ardından gelen na't ve mi'râciyye ile Hz. Muhammed yüceltilir, sonra da dört İslam halifesi ve tarikat büyükleri hakkındaki manzumeler yer alır. En yüceden başlayan sıralamada daha sonra dünyevi makamların en üstünü padişah, sırasıyla sadrazam, vezir ve şeyhülislam ile diğer makam sahipleri hakkındaki kasideler gelir. Kasideler bölümünün ardından çeşitli olaylara düşülen tarih manzumeleri yer alır. Tüm bu bölümler şairin dışında olduğu şiirlerdir, en son olarak da şairin merkezde olduğu divanın esas hacimli bölümü olan gazeller gelir. Kimi şairlerin temayüllerine göre divanların ağırlıklı bölümleri değişse de genel olarak bakıldığında gazeller mecmuanın en önemli bölümleridir.⁸³

Bu bağlamda Nadirî'nin resimli *Dîvân*'ma baktığımızda kimi bakımlardan klasik divanların dışında olduğu gözlemlenir. Mürettep divanların ilk bölümü olan tevhîd, münâcât ile na't ve mi'râciyye bölümleri yer almaz, eser doğrudan kasidelerle başlar. Eserin başında yer alan önsöz bölümü ise *Dîvân-ı Nâdirî*'yi kendi türü içinde özel bir yere yerleştirir. Gazanfer ve Ali Ağa'nın ağdalı bir dille methedildiği bu önsöz saraylıların takdirini kazanma kaygısını belirginleştirir. Elyazmasında, klasik divanların en ağırlıklı bölümü olan gazeller kısmı yerine kasidelerin resimlenmesi de kitaptaki ana vurgunun bu bölüm olduğunu gösterir. Nadirî'nin *Dîvân*'ında ikinci bir tezhipli serlevha ile başlayan az sayıda gazellerini içeren bölümünde hiçbir tasvirin bulunmaması, eseri resimli şiir kitaplarından ayırarak tarih

kitaplarına yaklaştırır.⁸⁴ Ayrıca, kasidelerdeki ve resimlerdeki sıralama da gelişigüzel değildir. Kasidelere ve resimlere bakıldığında, tıpkı bir tarih kitabı gibi belirli bir kronolojinin esas alındığı dikkati çeker. Bu sıralamada ilkönce kronolojik bir sıra ile sultanlar, sonra sadrazamlar, şeyhülislam ve saraylı ağalar gelir. Kasideleri betimleyen tasvirlerin ikonografileri, şiirde anlatılardan fazla detayı içermesiyle eserin bir şiir mecmuasından çok tarih metni gibi resimlendiği savını destekler.

Hakkında kasideler yazılan her birey 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı Osmanlı bürokrasisinin önemli aktörleridir. Resimlerin ikonografilerinde, betimledikleri şiirin dışına çıkan hikâyelerin yansımaları, tasvirlerin sadece metni görselleştirmediklerini, ikonografik göndermeleri ile güncel tarihi dikkatli okuyuculara sunduklarını gösterir. Bu referanslar, kitapta yer alan resimleri metnin dışında kendi çağına tanıklık eden birer görsel belgeye dönüştürür. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Nadirî'nin *Dîvân*'ı diğer resimli şiir kitaplarından ayrılır. 17. yüzyıl Osmanlı sarayının önemli bürokratlarından biri olan Nadirî de, sadece bir şair olarak değil, yazdığı ve olasılıkla da resimlenmesinde etkin olduğu bu eserle kitaplı saraylıların arasında yerini alır. Bir başka deyişle şiirler hamisinin/lerinin güncel politik amaçlarına bir kez daha araç olur.

Dîvân-ı Nâdirî'nin resim programına eklenen kişilerin yazar Nadirî'nin meslek hayatı boyunca korumasına girdiği saraylılar arasında yer alması, eserin sadece resim merakı sonucu hazırlanmadığını, doğrudan siyasi bir araç olarak kullanıldığını düşündürür. Nadirî'nin kariyerinde önemli bir dönüm noktası olan Gazanfer Ağa ile yakınlığı, ağanın *Dîvân*'ın en önemli portrelerinden biri olarak karşımıza çıkmasına neden olur. Hocası Sâdeddin Efendi de, Nadirî'nin içinde bulunduğu çevrenin güçlü bir siması olarak resimlerde tanınan saraylılardan biridir. Özellikle Haçova Savaşının tasvir edildiği resimde, Gazanfer Ağa ve Sâdeddin Efendi'nin Sultan III. Mehmed'i yüreklendirdikleri anın seçilmesi, bu konunun iki saraylının tasvirde yer alabilmeleri için özellikle tercih edildiğini düşündürür. Nadirî hem *Dîvân*'da yer alan kasidelerinde hem de diğer şiirlerinde hamilerine şükranını sözle ifade eder.⁸⁵ *Dîvân*'da yer alan resimler de adeta dizelere yansıyan bu minnete görsel olarak eşlik ederler.

Gazanfer Ağa'nın medresesini methettiği kasidesi ve medreseyi betimleyen resmi ile Nadirî, Osmanlı ilmiye sınıfında hızlı bir şekilde yükselmesini sağlayan bu olayı ebedileştirir. *Divân*'ın hazırlanmasında katkısı olan Ali Ağa adeta zorla resim programına eklenir. Neredeyse bütün resimlenen kasidelerin sonunda Nadirî'nin adına övgüler dizdiği kişiden iş istemesi, şairin resim programına doğrudan dahil olduğunu belki de karar verici yegâne kişi olduğunu düşündürür. Nadirî'nin bir diğer resimli kitabı olan *Şehnâme*'sinin de kimin için yapıldığının tam olarak bilinemeyişi ve *Divân* ile ortaklıkları şairin eserlerini resimletmede oynadığı rolün daha ciddi düşünülmesinin gerekliliğini gösterir.

PERDE KAPANIYOR: SON RESİMLİ OSMANLI TARİHİ

II. Osman devrinde yazılan ve resimlenen *Şehnâme-i Nâdirî* kuşkusuz bu dönemin en bilinen resimli kitaplarından biridir.⁸⁶ Eser, ilk bakışta, II. Osman'ın yani devrin padişahının yaptığı bir seferi anlatan ve *Şehnâme-i Âl-i 'Osmân külliyyatı* içinde düşünülebilecek, resimli tarih geleneğine uygun bir yazma gibi görünür. Nitekim, Osmanlı resim sanatı üzerine yazılmış yayınlarda da kitap bu şekilde değerlendirilerek, *Şehnâme-i Nâdirî* resimli Osmanlı tarih geleneğinin son örneği olarak tanıtılır, hatta, bazı yayınlarda Nadirî de son Osmanlı şehnamecisi olarak kaydedilir.⁸⁷ Ancak eserin yazarına, metnine, yazılış öyküsüne ve resimlerin ikonografisine bakıldığında bu durumun biraz daha karmaşık olduğu anlaşılır. *Şehnâme-i Nâdirî*'nin resimli nüshasını hazırlatan kişi hakkında herhangi bir kaydın bulunmaması bu karmaşıklığı daha da artırır. Elyazmasının her biri tek nüsha olarak hazırlanan resimli Osmanlı tarihi geleneğinden ayrılan bir eser olduğunu kesinleştiren ilk gösterge resimli nüshanın dışındaki kopyalardır.⁸⁸ Bir diğer önemli farklılık ise Nadirî'nin resmi saray şehnamecisi olmayışıdır. Bütün bu farklara rağmen yine de eser II. Osman'ın "gazasını" anlatmasıyla geleneksel tarih resimlemeciliğinin bir devamı olarak görülebilir. Ancak eserin bu gelenekten ayrılan yanları hem devrin hem de bizzat sultanın değişen imgesini yansıtır.

Bir önceki bölümde Nadirî'nin Osmanlı ilmiye sınıfı içinde yükselişi, oluşturduğu ilişki ağları, yakın olduğu kişiler irdelendi. *Şehnâme*'nin

tarihi bağlamı içinde değerlendirebilmesi için yazarının oluşturduğu bu çevre ve resimlerin ikonografisi tartışılması gereken en önemli verilerdir. Bu bölümde, elyazmasının resimleri ikonografik olarak tartışılarak oluşturduğu çevre içindeki anlamı okunmaya çalışıldı.

Musavver *Dîvân*'ı ile tanıştığımız Nadirî'nin resimlenmiş ikinci kitabı *Şehnâme*'sidir. Fırdevsî'nin *Şehnâme*'sinin vezninde, mesnevi tarzında yazılan eserde, Sultan II. Osman'ın cülusu, saltanatının ilk yıllarındaki bazı olaylar ki bunlar arasında paşaların yaptığı seferler yer alır ve II. Osman'ın Hotin Seferi anlatılır. Metin sefer sonrasında Edirne'ye geliş, burada sultanın oğlunun doğumu, ordunun İstanbul'a girişi ve 'sözde' zaferi kutlayan şenliklerin anlatımı ile son bulur.

Şehnâme'nin koyu vişneçürüğü rengindeki deri cildi, altın yaldızlı hatları bezemeleri ile oldukça özenlidir. Metnin girişinde klasik mesnevi türünde olduğu gibi tahmîd, münâcât, na't, mi'râciyye ve Hz. câr-yâr-ı güzîn bölümleri yer alır. Ancak *Şehnâme-i Nâdirî*'nin resimli nüshasının sayfalarının bir kısmı karıştığından, bir kısmı da eksik olduğundan sıralamaları yanlıştır.⁸⁹ *Şehnâme*'nin eksik bölümlerinden biri Sultan II. Osman'ın cülusunun anlatıldığı kısımdır.⁹⁰ Cülustan sonra, Kırım Hanı Mehmed Giray'ın Yedikule'den firarının anlatıldığı bölüm başlar, ancak bir sayfa devam ettikten sonra aradaki kopukluğun ardından tekrar devam eder.⁹¹ Sayfalardaki yanlış sıralama ve eksiklikler kitabın hazırlandıktan sonra dağıldığını gösterir. Dublin, Chester Beatty Kütüphanesinde bulunan iki resimli sayfa da bu saptamayı doğrular.⁹² Bu iki resimden birinde, Karakaş Mehmed Paşa'nın savaşı, diğerinde de Yedikule'den kaçan Giray Han'ın Bulgaristan'da Osmanlı askerleri tarafından yakalanması tasvir edilir. Bu ikinci tasvir, Sultan Osman'ın cülusundan hemen sonra, Eyüp'e yaptığı ziyaret sırasında gerçekleştiği için yukarıda bahsedilen metnin eksik sayfası olmalı. Bu durum, II. Osman'ın cülusunun anlatıldığı bölümün metinde olduğunu ancak sonradan kaybolduğunu düşündürür.

Giriş bölümünden sonra, II. Osman'ın methi ile kitap başlar.⁹³ Yarım kalan bu bölümde II. Osman'ın kahramanlığı, savaşçılığı, bilgeliliği, şairliği, avlanmadaki mahareti, adaleti ağıdalı bir şiir diliyle anlatılır. Bu bölümü izleyen "sebeb-i telif" elyazmasının eksik bölümlerinden

biridir.⁹⁴ Metnin resimsiz nüshalarına bakıldığında, şair Nadirî'nin kitabı yazma sebebini anlattığı bu bölümde ne yazık ki eseri sipariş eden herhangi bir haminin adı anılmaz. Acem şiirinden bahseden Nadirî, kaside ve gazel tarzında Osmanlı şairlerinin İranlı şairlere denk olduğunu, mesnevi tarzında büyük bir eksikliğin olduğunu söyler. Ardından bu vadideki boşluğu doldurmak için, her zaman olduğu gibi, bilginlerin isteği üzerine bir mesnevi yazmaya karar verdiğini, önce *İskendernâme* yazmayı düşündüğünü ancak daha sonra İskender gibi "hayali" bir kahraman yerine "gerçek" bir kahramanı yani Sultan II. Osman'ı anlatmayı yeğlediğini belirtir.⁹⁵

Metinden anlaşıldığı kadarıyla Nadirî eserini II. Osman'ın emri üzerine yazmaz. Nadirî'nin anlatımından, bu konuyu kendi isteği ile seçtiği anlaşılır. Ancak, Nev'îzâde Atâî'nin, Nadirî'nin biyografisinde şairin yazdığı eserleri sıralarken *Şehnâme*'sini II. Osman'ın emri üzerine yazdığını söylemesi, kitabın Nadirî tarafından herhangi bir istek olmadan yazılmasına rağmen, en azından tamamlandıktan sonra sultanın beğenisini kazandığını düşündürür.⁹⁶ Benzer bir kayıt Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-zunûn*'unda yer alır. Kâtip Çelebi, Nadirî'nin II. Osman'ın işareti ile iki bin beyit miktarında şiir yazdığını, ancak sultanın ölümü üzerine eserin yarım kaldığını söyler.⁹⁷ Nadirî'nin metnin sonunda daha sonraki gelişmeleri yazacağını belirtmesi bu bilgiyi doğrular. Olasılıkla seferden sonra yaşananlar Nadirî'nin eserin devamını yazmasını mümkün kılmadı.

Atâî'nin verdiği bir başka bilgi ise Sultan Osman'ın bu görevi, yani Hotin Seferi'ni anlatma işini bir başka bürokrat yazara verdiğini gösterir. Atâî, Tâşköprüzâde Kemâleddin Efendi'nin II. Osman'ın emriyle mensur bir *Şehnâme* yazdığını söyler. Bu durumda, II. Osman'ın kendi döneminin tarihini hem mensur hem de manzum olarak yazdırmak istediği düşünülebilir. Sefer esnasında Rumeli kazaskeri olan Kemâleddin Efendi, II. Osman'ın sefer öncesinde kardeşi Mehmed'i öldürmek üzere Şeyhülislam Esad Efendi'den almadığı fetvayı sultana vererek, aralarındaki yakınlığı pekiştirmiş olmalı. Ancak Kemâleddin Efendi bu görevi yerine getiremez, Hotin Seferi'ne katılan yazar, ordu henüz İsakçı'da iken hastalanarak vefat eder ve naaşı kadirga ile İstanbul'a gönderilir.⁹⁸

Yukarıda da belirtildiği gibi, kitabın sonunda Nadirî, daha sonraki gelişmeleri de yazacağını söyler.⁹⁹ II. Osman'ın Hotin'e tekrar sefer düzenlemek niyetinde olduğu, bu nedenle de sefer dönüşünde Edirne'de uzunca bir süre konakladığı düşünülür. Ancak ordudaki huzursuzluklar Osman'ın bu planını gerçekleştirmesini engeller.¹⁰⁰ Hotin Seferi'ne bizzat katılan Nadirî, yazdığı olayların canlı şahidi olarak sefer sırasında Sultan Osman'ın niyetinden haberdar olmalıydı. Ancak, hem sefer sonrasında II. Osman'ın öldürülmesi hem de Nadirî'nin yaşadığı sağlık sorunları *Şehnâme*'nin tek cilt olarak kalmasına neden oldu muhtemelen.

Şehnâme'nin kimin isteği ile yazıldığı kesin olarak bilinmediği gibi resimli nüshasının nasıl yapıldığı konusunda da yazılı bir belge ya da eserde herhangi bir kayıt bulunmaz. Bununla birlikte eserin cildi, resimlerinin ve sayfa kenarı bezemelerinin kalitesi saray nakkaşhanesinde ya da sarayda çalışan ressamırlar tarafından resimlendiğini düşündürür.

Yazarının kimliği ve yazılış öyküsü ile Osmanlı şehnamelerinden ayrılan kitabın resim programı da, öncülü olan örneklerden farklıdır. Genellikle çift sayfa tasvirlerin yer aldığı kitapta dokuz çift sayfa, dört de tek sayfa resim vardır. Dokuz çift sayfa resimden, altısı vezirlerin savaşlarını betimlerken, sadece üç tasvirde Sultan Osman konu edilir. Osman'ın betimlendiği iki resim de tek sayfadır. Toplam dört tek sayfa resmin yer aldığı eserde geriye kalan iki kopmuş tek sayfa da, yukarıda da belirtildiği gibi Dublin, Chester Beatty Kitaplığında bulunur. Bu resimlerde de yine sultanın hayatından bir konu betimlenmez.¹⁰¹

Eserde anlatılan olaylar ve resimlenen konulara bakıldığında *Şehnâme-i Nâdirî*'nin sadece Hotin Seferi'ni konu alan bir eser olmadığı görülür. Yine resimlenen konular göz önüne alındığında, Sultan II. Osman'ın tek başına eserin 'kahramanı' olmadığı dikkat çeker. II. Osman döneminde gerçekleştirilen başka seferler, hatta I. Ahmed dönemi sonlarında meydana gelen bazı gelişmelerin kitapta yer alması ve tasvir edilmesi *Şehnâme*'yi sadece tek bir seferin anlatıldığı gazaname türünden ayırır. Kitabın hem resim programında hem de içeriğinde dönemin sultanı II. Osman kadar diğer saraylıların da öne çıkması, eserin 16. yüzyıl sonlarında popüler olan ve vezirlerin yaptığı savaşları anlatan resimli kitaplarla, sultanın seferini anlatan

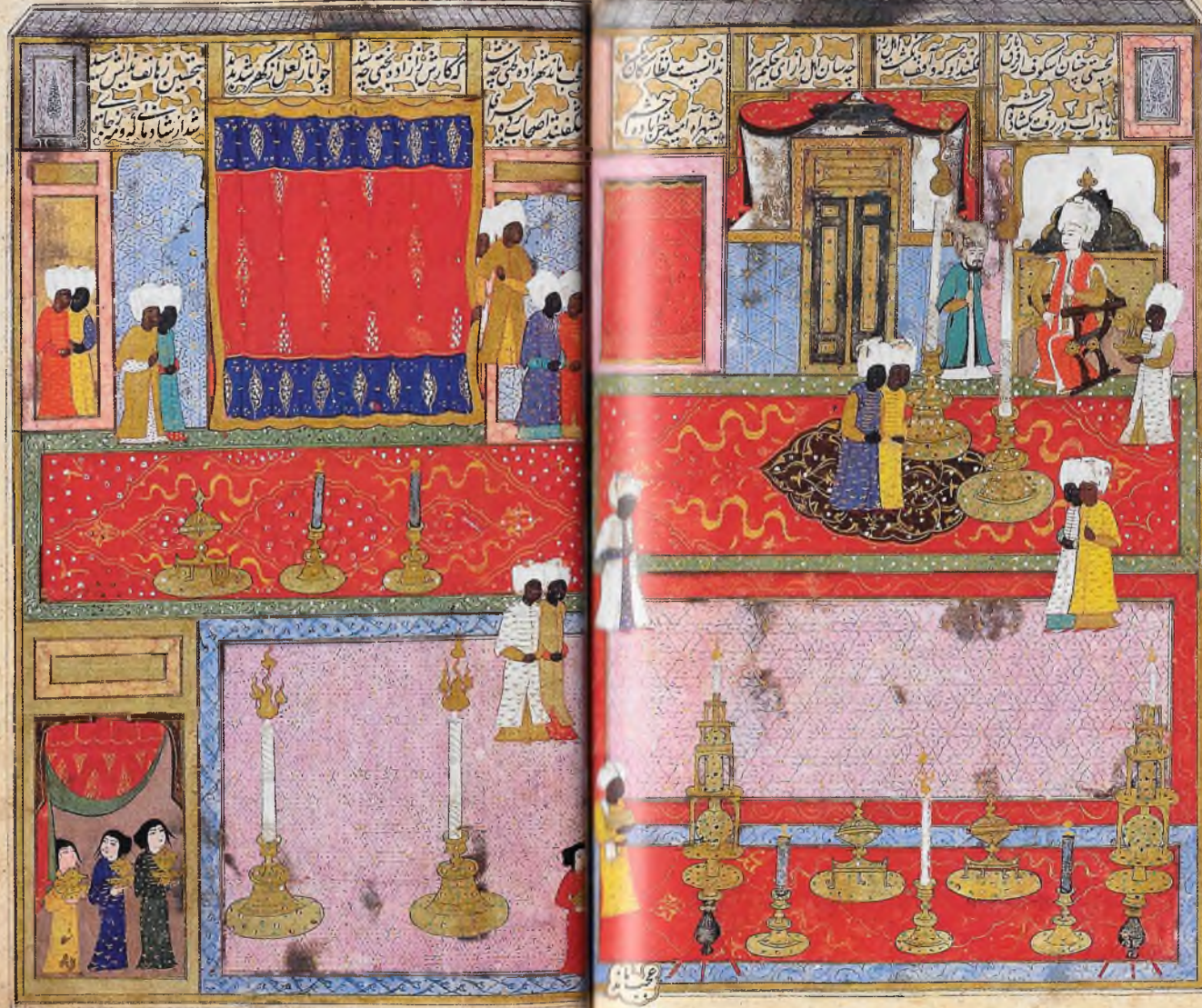
سلطان عثمان خان زمان
جلوس لائتم وفات لائتم



Resim 1.
II. Osman
saraylılarıyla
Album, PBNF,
Türç 140, y. 20b.



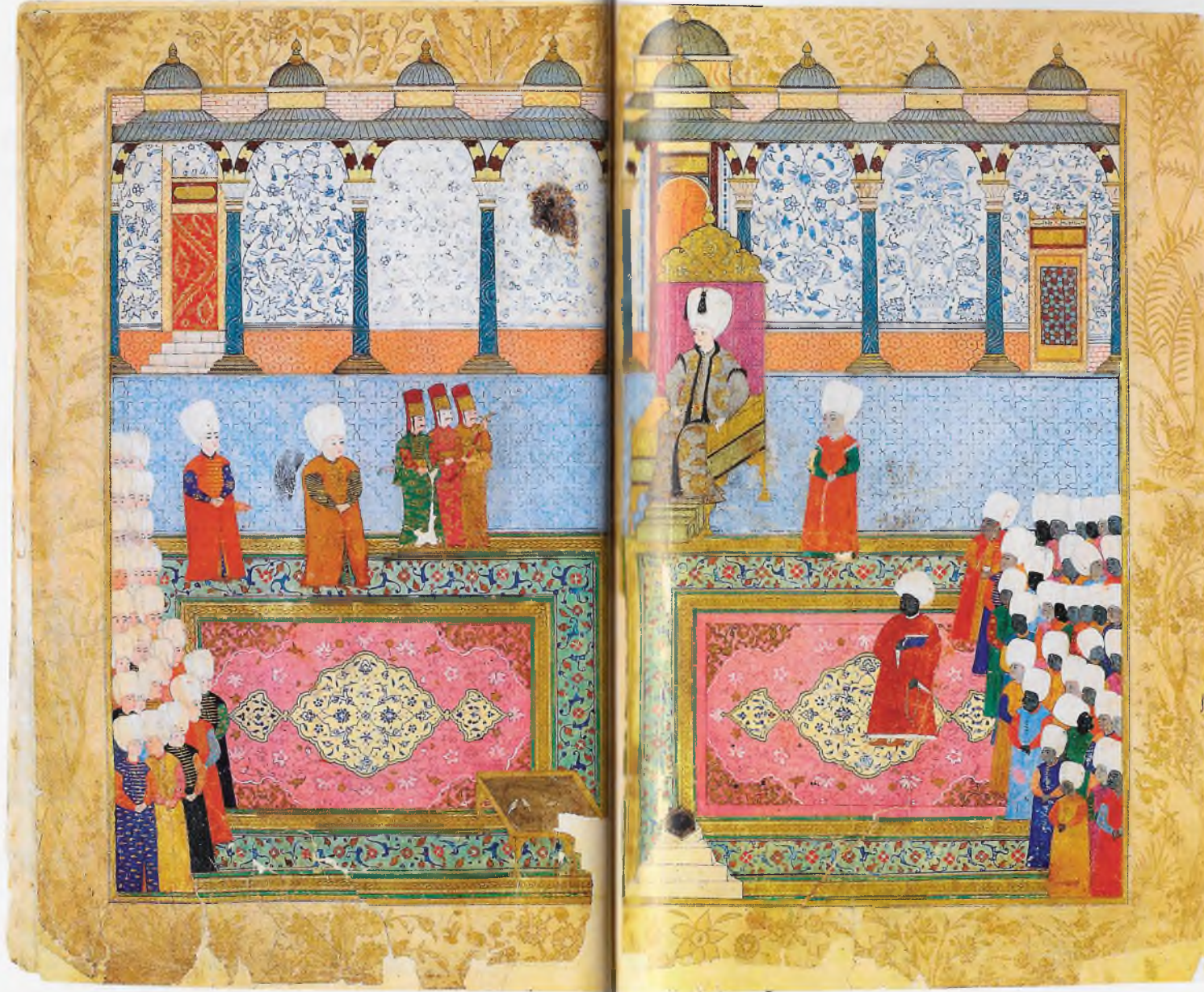
Resim 2.
III. Murad ve Habeşi Mehmed Ağa,
Seyyid Lokman Aşuri, *Zübdetü't-tevârih*
TIEM, T.1973, y. 88b.



Resim 3.
Vezir Mehmed Paşa
Şehzade Mehmed'e
sünnet hediyelerini sunuyor,
Seyyid Lokman Aşurî,
Şehinşehnâme
TSMK, B. 200. y. 82b-83a.



Resim 4.
I. Ahmed ve Mustafa Ağa (?),
I. Ahmed Albümü
TSMK, B.408, y. 27b.



Resim 5.
Mustafa Ağa *Şehnâme-i Türkî*'yi
II. Osman'a sunuyor,
Medhî, *Şehnâme-i Türkî*,
UUL, O. Celsig 1, y. 1b-2a.

Resim 6.
II. Osman'ın cülusu,
Medhî, *Şehnâme-i Türki*,
UUL, O. Celsig 1, y. 8a.





Resim 7.
Kanuni Sultan Süleyman'ın
cülusu,
Seyyid Lokman Aşuri,
Hünernâme
TSMK, H. 1524, y. 25b-26a.



Resim 8.
Meddah Medhî,
II. Osman'ın
huzurunda, Medhî,
Şehnâme-i Türkî,
PBNF, Suppl. Turc.
326, y.3b.



Resim 9.

Habeşî Mehmed Ağa,
III. Murad'a
kitap sunuyor,
Rahîmîzâde
İbrâhîm Çavuş,
Gencine-i Feth-i Gence
TSMK, R. 1296, y. 8b.

[illegible]

Resim 10.
Siyâvuş'un
öldürülmesi, Medhî,
Şehnâme-i Türki,
UUL, O. Celsing 1, y. 175b.



Resim 11.

III. Murad bayram
namazına giderken,
Nâdirî, *Dîvân-ı Nâdirî*,
TSMK, H. 889, y. 4a.



Resim 12.
III. Mehmed Haçova
Savaşı'nı kaybetmek
üzere, Nâdirî,
Divân-ı Nâdirî,
TSMK, H. 889, y. 6b-7a.



کتبخانه عز و جاهند صندم
سمواتی بر نسخه هفت پیکر
النده قلم سدره المنته در
صور مشانی چشمه آب کوثر

Resim 13. Nâdirî, III. Mehmed'den iş istiyor, Nâdirî, *Dîvân-ı Nâdirî*, TSMK, H. 889, y.8b.



Resim 14.
I. Ahmed
Edirne'ye
giderken,
Nâdirî,
Divân-ı Nâdirî,
TSMK, H. 889, y. 10a.



Resim 15. Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin evi, Nâdirî, *Dîvân-ı Nâdirî*, TSMK, H. 889, y. 20a.



Resim 16. Gazanfer Ağa'nın Medresesi, Nâdirî, *Dîvân-ı Nâdirî*, TSMK, H. 889, y. 22b.



Resim 17.

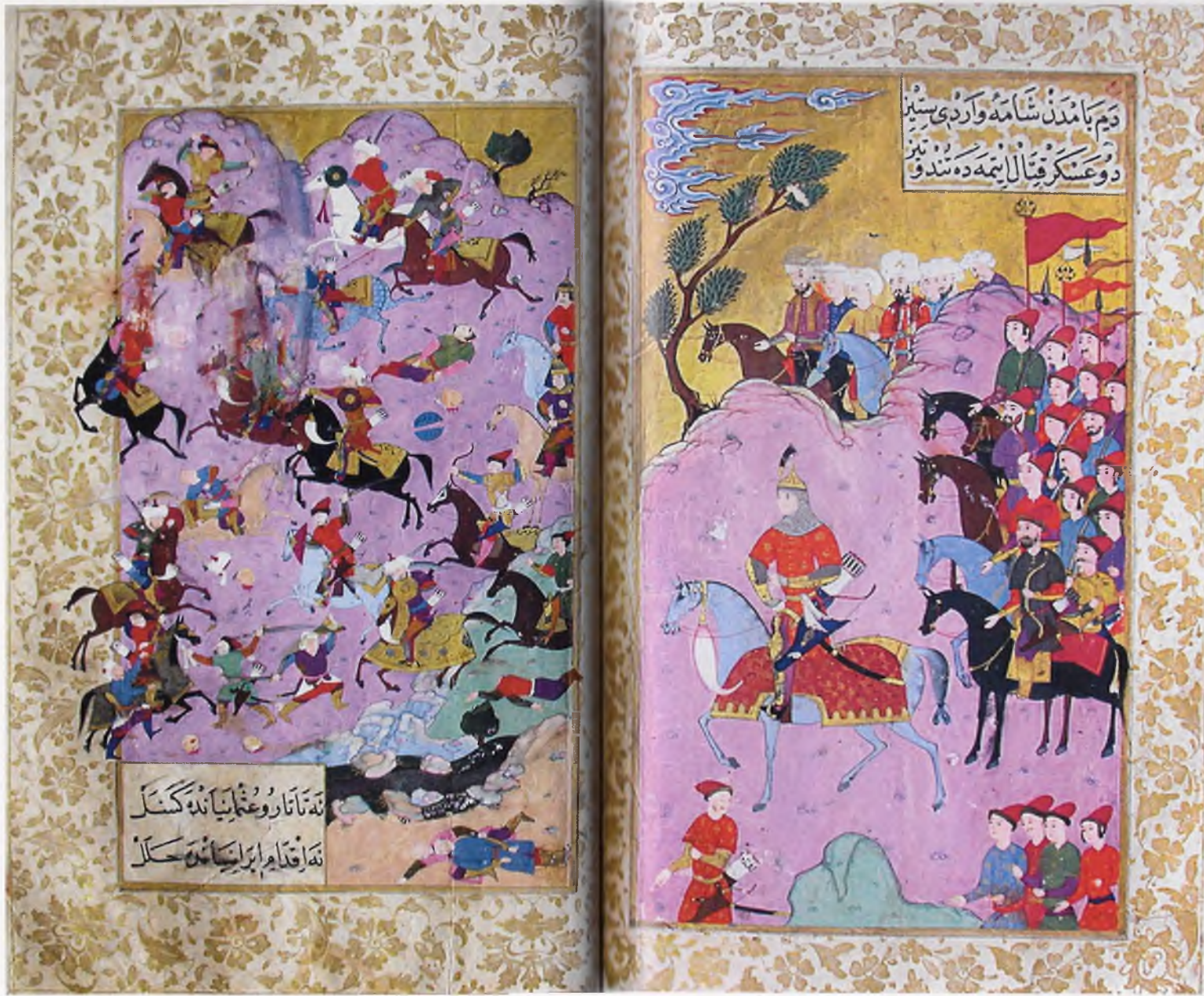
Ali Ağa'nın Savaşı, Nâdirî, *Dîvân-ı Nâdirî*, TSMK, H. 889, y.28a.



Resim 18.
Tebriz'in harap edilmesi,
Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*,
TSMK, H. 1124, y. 13b-14a.



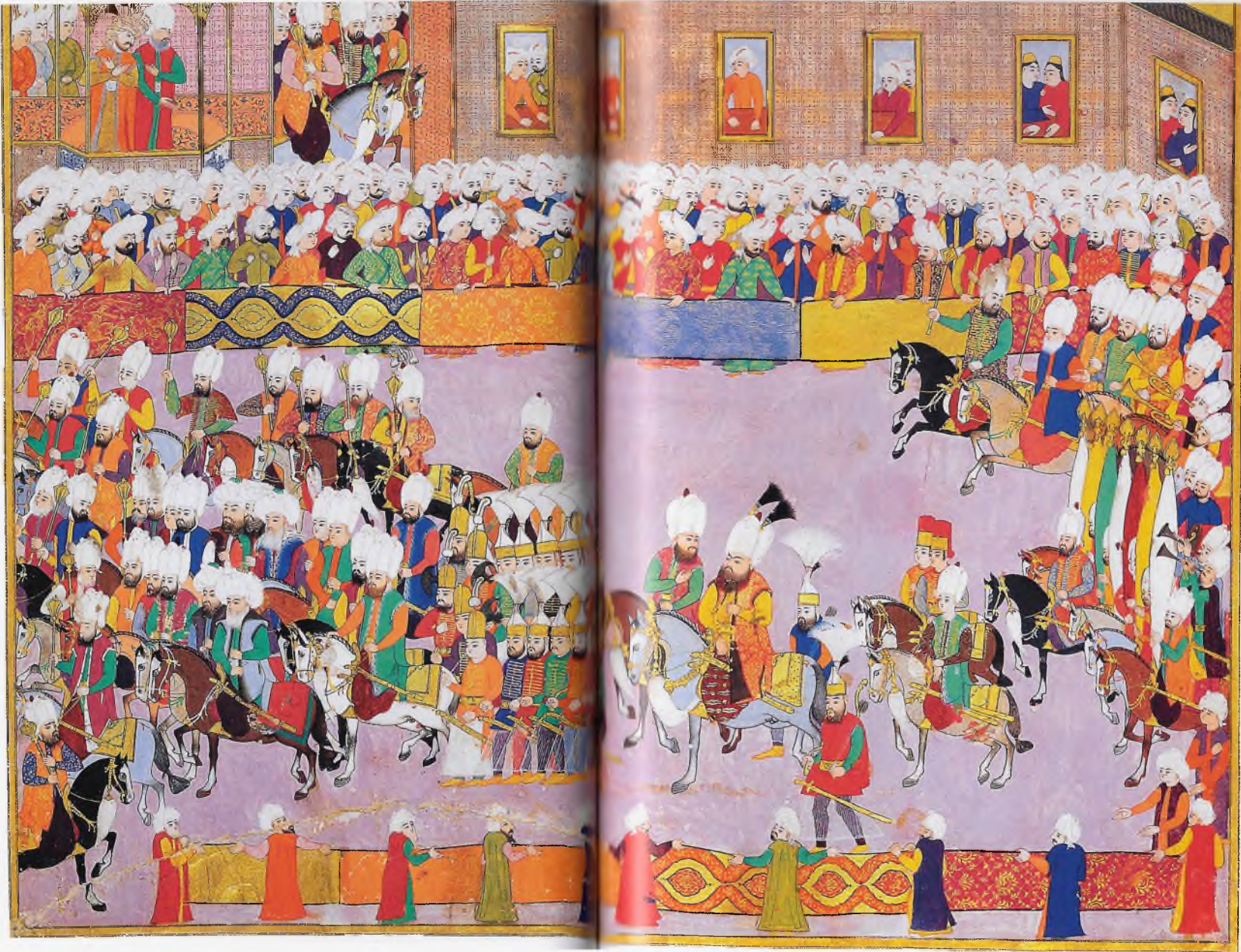
Resim 19.
Halil Paşa'nın
Manfredonya Deniz Savaşı,
Nâdirî, Şehnâme-i Nâdirî
TSMK, H. 1124, y. 39b-40a.



Resim 20.
 Canıbeg Giray'ın Tebriz Hakimi
 Karcıgay'a saldırması,
 Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*,
 TSMK, H. 1124, y. 18b-19a.



Resim 21.
Ali Paşa'nın donanması,
Nâdirî, Şehnâme-i Nâdirî,
TSMK, H. 1124, y. 28b-29a.



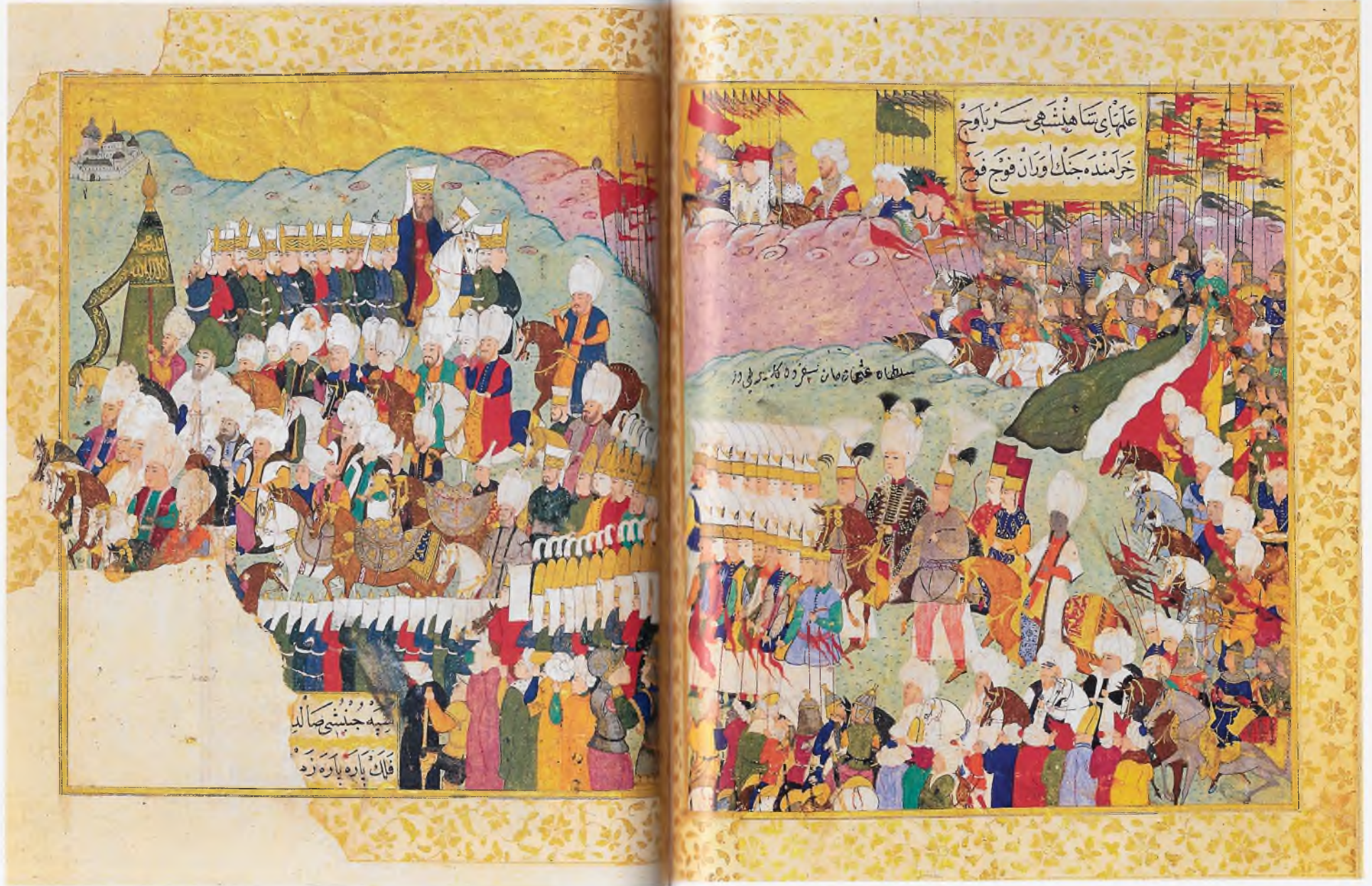
Resim 22.
III. Mehmed
Egri Seferi'nden dönüyor,
Talikizâde Mehmed,
Egri Fetihnâmesi,
TSMK, H. 1609, y. 68b-69a.



Resim 23. II. Osman Hotin Seferi kararını müşavere ediyor, Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, y. 46a.



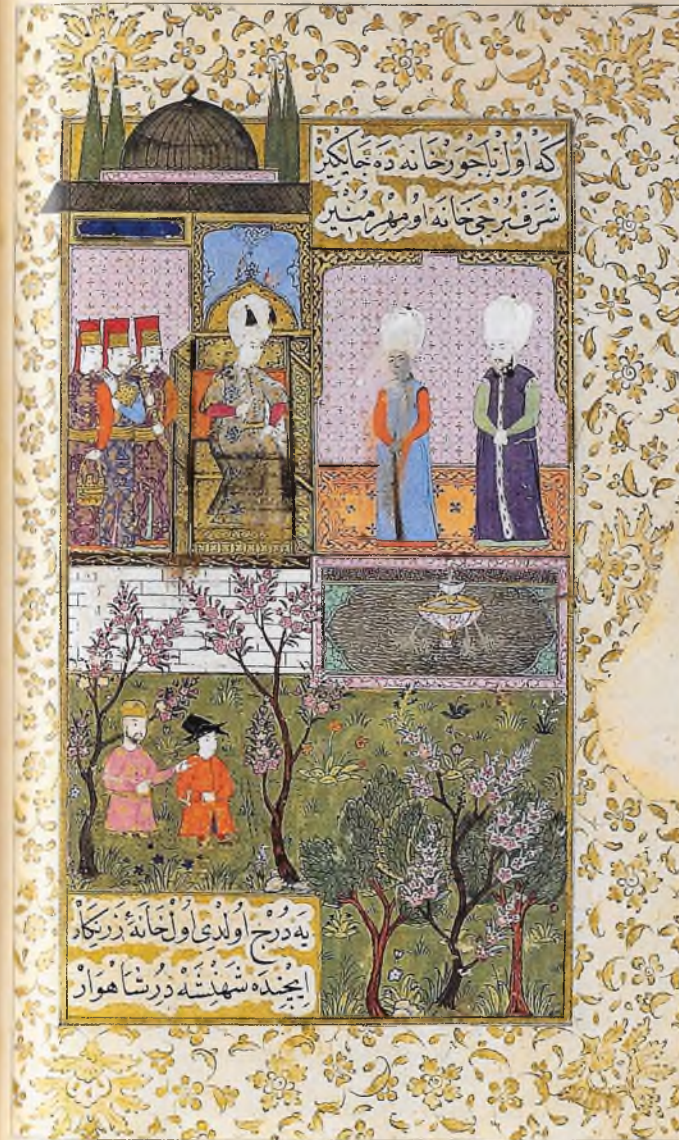
Resim 25. II. Osman Hotin yolunda kaçan esirleri öldürüyor, Nâdirî, *Şehname-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, y. 59a.



Resim 24. II. Osman Hotin Seferi'ne giderken, Nâdirî, Şehnâme-i Nâdirî, TSMK, H. 1124, y. 50b-51a.



Resim 26. II. Osman'ın ordusu Hotin Kalesi'ne saldırıyor, Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, y. 64b-65a.



Resim 27.
II. Osman'ın Hotin Seferi
anısına yaptırdığı kayık ve
köşk, Nâdirî,
Şehnâme-i Nâdirî,
TSMK, H. 1124, y. 70b-71a.

هائون یومہ قلین واقع اولان علمانک و صلحانک بیانیند



Resim 28.

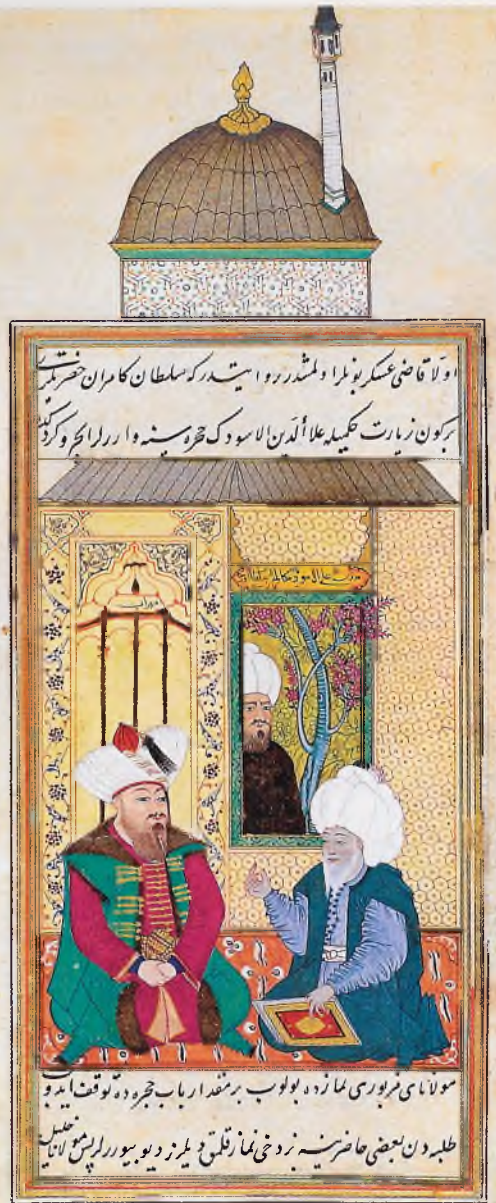
I. Selim,

Taşköprülüzâde

Ahmed Efendi, Tercüme-i

Şakâ'ikü'n-nu'mâniye,

TSMK, H. 1263, y. 191a.



Resim 29.

Sultan Orhan,
Molla Alaeddin Esved ve
Molla Halil Cenderezâde,
Taşköprülüzâde
Ahmed Efendi, *Tercüme-i
Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*,
TSMK, H. 1263, y. 12b.



Resim 30. Fatih Sultan Mehmed, Molla Zeyrek ve Hocazâde, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263, y. 90b.

وقایع تمام آید یار و مرآت و ایر و ب پس سلطان کا مرآت
جیرا دل و آب و مرآت و ب مولانا ی مذکور ی تعظیم الیک کتور شد



کلمه که پادشاه هر یه طریقه علم چاپ به متعلق برکت است تحریر اند
اسمن محمد یه قو مشر ذکر اولئان علمه و بوندن مفید رساله یو قدر یو

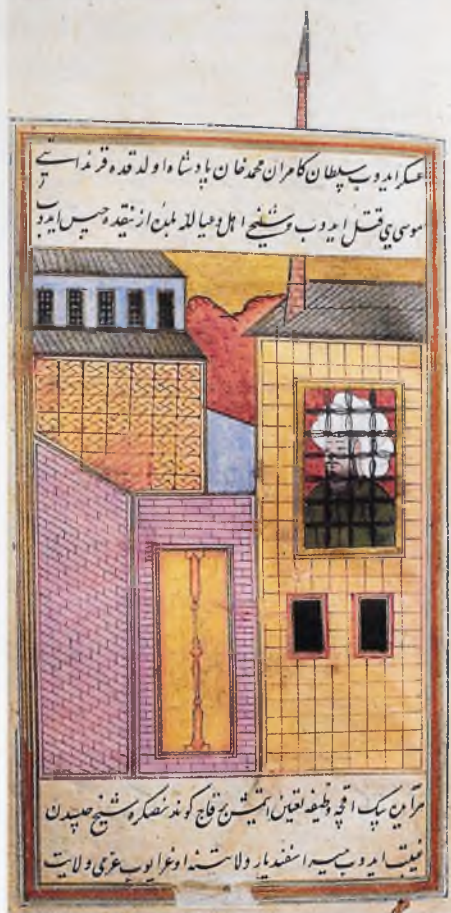
Resim 31. Fatih Sultan Mehmed ve Ali Kuşçu, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263, y. 113b.

کلیله واروب دعا استدا و ایدردی دیا بام دیوسولیدیهی سر بار که سلطان
 بایزید خان زاریت اچون و ریدیهی شکارون منع ایدردی اتفاق برقع
 کون شکار ایتوب لوبک اوزره بر مدت مرور ایدوب هیستیدیت
 ایلیموب بر بلوک اتونی سوروب سلطان بایزید خان اوکله کتور و کلر غده



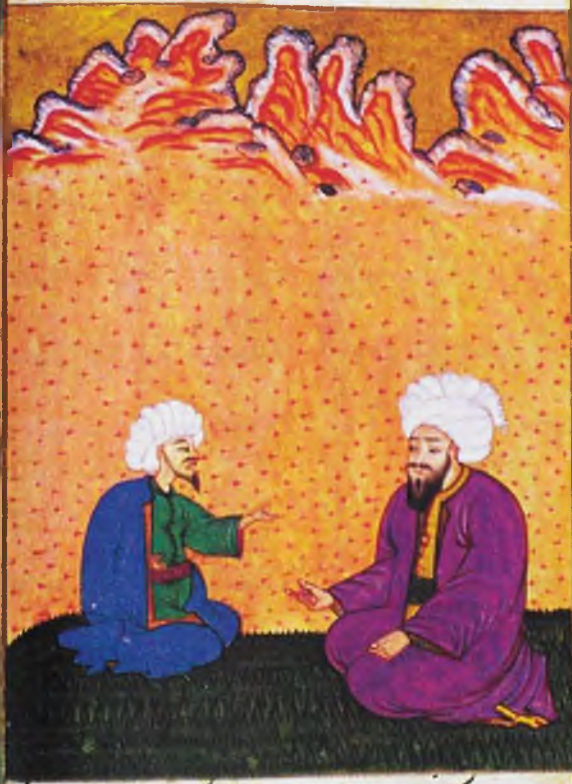
مان دل شهرایکامران سیر و کانج اوتوب صفتک اوق اوتوب برپه

Resim 32. II. Bayezid ve Emir Seyyid İbrahim, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263, y. 169a.



Resim 33.-34 Molla Zenbilli Ali Efendi (solda y. 159b), Şeyh Bedreddin (y. 42a),
 Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263.

مکالمه اتیرایش مکرکات علیه اوله اتقاق برکون برجامعه وخواج
زاده الید جمع و لوب مباحث علیه ایدرلرخواج زاده و بود



قدرت واداکین علیه ایدر قالعوب او نیه کلدکه اول مباحثه و ماک
اولسیر لوبکون خواج زاده علیه ایدر کوزدیرلر مقابلده ایدر

و لطافت و حسن تنظیم اقتضای ایل و دلائل عقلیه دن و دلائل لفظیه اظهر و معقولی
صورت محسوسه ابراز سیل الفهم و روشنی اوله و غنه موفیق و باینجه اولوب علمای کبار
و شیخ ذوی الاعتراف منقول اولان



بهر متواتر مقبول حبسی ایل
تانی مانی بکله مانی تانی فن نقش و تصویرک مرد میدان معارف کمالک
نخ نصیه و تانی نقش یک قلایه و اتمه مطابق صورت حاله موافق

Resim 36. Gürcü Mehmed Paşa'ya kitap takdimi, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye, TSMK, H. 1263, y. 259b.

کمال قسطنطنیہ خاطر شریفیہ شکوک و شبہات چو قلعہ استیلا ایدیش
بوسیدن تحقیق مساید چندان ملقت و کلمہ ایش و الدر پر



بوجالندن مضطر اولوب قحط ملامت ایدرلر ایش وایت ایدرلر که بر
کون الدر لایله بر طبق ایچین ییرلر ایش و مصاحبت وخی ایدرلر ایش

Resim 37.
Molla Hızır Bey ve
Sinan Paşa,
Taşköprülüzâde
Ahmed Efendi,
Tercüme-i
Şakâ'ikü'n-nu'mânîye,
TSMK, H. 1263, y. 124b.



Resim 38. Molla Bebek Çelebi, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*, TSMK, H. 1263, y. 167b.

کعبه قدا تفرده کوروم صلاوة غصری ادا اید کعبه مقابله فردن کتمه
بعد العشرین کورغز اولدی مولانا ی ند کورک سناج کبار دن چوق



کسنه ایلده مصاحتی اولوب و کمنده مک کر استنه نهایت اولیوب
علوم طایرده خود همارقی حدون منسرون اولوب کسنه مک بولایله

Resim 39. Molla Abdurrahman bin Yusuf, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263, y. 198a.



Resim 40. II. Osman, *Albüm*, TSMK, H. 2169, y. 13a.



Resim 41. IV. Murad Bağdat Seferi'ne giderken, *Albūm*, TSMK, H. 2134, y. 1a.

ve saltanat yıllarındaki gelişmeleri konu alan resimli Osmanlı şehname-leri arasında yer alan, bir nevi iki farklı geleneği birleştiren bir son örnek olarak görmeyi gerekli kılar. *Şehnâme-i Nâdirî*'nin paşaları hem metinde hem de resimlerde sultan kadar önemli kahramanlar olarak karşımıza çıkar.

ŞEHNÂME-i NÂDİRÎ'NİN PAŞALARI

Yüzünü Avrupa'ya Dönen Bir Osmanlı: Halil Paşa¹⁰²

Şehnâme-i Nâdirî'nin en ünlü kahramanlarından biri olan Halil Paşa (1570 y.-1629), Osmanlı sarayının yetiştirdiği en ilginç bürokratlardan biridir. Halil Paşa'yı çağdaşı diğer saraylılardan ayıran en önemli özellik, paşanın Avrupa diplomasisine merakı ve ilgisidir. Genç Halil'in merakları, ilgi alanları Osmanlı intisap sistemi içindeki yolunu belirler.

Maraş civarında yerleşik Ermeni bir aileye mensup olan Halil, devşirme olarak 1580'lerde saraya gelir ve Büyük Oda'ya girerek doğancılık eğitimi alır, buradan Hazine-i Hümayun hizmetine girer.¹⁰³ Halil'in Osmanlı sarayına girmesinde, sultanın nedimi olan büyük kardeşi Mehmed etkili olmalıydı. Osmanlı intisap sisteminin işleyişi göz önüne alındığında, önce III. Murad'ın doğancı başı, daha sonra Rumeli Beylerbeyi olan, devrin ünlü âlimi Hoca Sâdeddin Efendi'nin destekçilerinden kardeşi Mehmed'in, Halil'in yükselişinde etkisi olduğu muhakkaktır. Ne yazık ki Halil'in kardeşinin himayesinde geçirdiği günler uzun sürmez; 1589 yılında çıkan yeniçeri ayaklanmasında Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa öldürülür. Bu olayın patronaj sistemi içinde Halil'in kariyerini ne ölçüde etkilediği bilinmez ancak, Halil'in saraydaki yükselişi devam eder.¹⁰⁴ Enderun'da doğancı olarak yetiştirilen Halil çeşitli görevlerden sonra, III. Murad devrinde önce doğancılar kethüdası, ardından da doğancı başı olur. Av yeteneği ile kısa sürede III. Mehmed'in yakınlığını kazanır, sultanın av partilerinde ve savaş alanlarında ona eşlik eder ve III. Mehmed tarafından çakırcı başı görevine getirilir. 1596 Haçova Savaşında, Eğri'nin fethinde III. Mehmed'in yanında yer alır. Eğri Savaşında verdiği kahramanca mücadele sultan tarafından hediyelerle ödüllendirilir.¹⁰⁵ Sultan I.

Ahmed tahta geçtiğinde hâlâ çakırcı başı olan Halil, sultanın av partilerinde ona eşlik eder.¹⁰⁶ Sultan I. Ahmed devrinde de Halil'in III. Mehmed devrindeki konumunu sürdürmesi, oluşturduğu güçlü ilişki ağlarını koruduğunu gösterir.

Halil'in sarayda edindiği bu konumu saltanat değişimlerine rağmen uzun yıllar sürdürmesinde himayesinde olduğu şeyhi Aziz Mahmud Hüdâyî'nin (1541-1628) gücü kuşkusuz çok önemli bir faktördü. Dönemin sultanları da dahil olmak üzere pek çok kişinin saygısını kazanan şeyh, kendi çağının en önemli sufilerinden biridir. Celvetiye tarikatı şeyhi Hüdâyî, Kanuni Sultan Süleyman'ın torunu, Mihrimah Sultan'ın kızı Ayşe Sultan'la evlenerek Osmanlı intisap sisteminin en önemli yollarından birini kullanır ve saray çevresi içindeki yerini güçlendirir. Şeyhin Üsküdar'daki evi Sultan I. Ahmed başta olmak üzere, Şeyhülislam Esad Efendi, Cigalazâde Sinan Paşa, Defterdar Sarı Abdullah gibi güçlü kişilerin uğrak yerlerinden biriydi.¹⁰⁷ Üsküdar'daki evin misafirleri, şeyhin en sadık öğrencilerinden Halil'in ileride kullanacağı güçlü ilişkilerini oluşturmaya başladığı yer olur.

1606 yılında, çakırcı başı olarak sarayda geçirdiği dönem, Halil'in İstanbul'da bulunan Avrupa temsilcileri ile yakın ilişkilerinin başladığı yıllardır. 1605-1610 arasında İstanbul'da bulunan Fransız elçisi Jean de Gontaut-Biron ile Üsküdar'da düzenledikleri av partileri, Halil'in kır evinde yapılan içki meclisleri onun Avrupa politikaları ile tanışmasını sağlar.¹⁰⁸

Halil, çakırcı başı görevinden sonra hiyerarşik düzene göre sancakbeyi olarak atanması gerekirken Ocak 1607'de Kaymakam Nakkaş Hasan Paşa'nın emriyle yeniçeri ağalığına getirilir. Bu görev, Halil'in I. Ahmed devrinin en güçlü simalarından Kuyucu Murad Paşa ile yakınlığının başlamasına vesile olur. Yeniçeri ağası olarak Sadrazam Murad Paşa'nın Anadolu'da eşkiyaya karşı verdiği mücadelelere katılır ve başarılarıyla Murad Paşa'nın takdirini kazanır. Adana'da, Halil'in Murad Paşa ve diğer paşalara verdiği ziyafette, paşa, Halil'e duyduğu beğenisinin ifadesi olarak ona esir bir kız hediye eder.¹⁰⁹ Halil Ağa bu dostluğun meyvelerini kısa sürede alır.

1609 yılında İstanbul dönüşüyle, Murad Paşa'nın Halil'in başarılarını methetmesi sonucu kaptan-ı deryalık görevi Hafız Ahmed Paşa'dan alınarak Halil'e verilir. Halil Paşa Temmuz 1609'da donanmasıyla Beşiktaş'tan ayrılarak Akdeniz'e çıkar. 25 Kasım 1609'da, Akdeniz'de büyük bir Malta kalyonunu zapt edip ganimet olarak İstanbul'a getirmesiyle ün kazanır. Halil Paşa'nın Malta gemileri ile İstanbul'a girişi büyük bir olay olur ve top atışları ve şenliklerle kutlanır. Ertesi gün ele geçen ganimetlerle Sultan Ahmed'in divanına çıkan Halil Paşa, samur kürkten hilat giyer ve veziriazamlık payesi alır. Bu başarısının ardından şeyhi Aziz Mahmud Hüdâyî, Halil Paşa'ya duyduğu memnuniyeti ifade eden bir mektup gönderir. Bu mektup, şeyhin öğütleri ve tavsiyeleri ile öğrencisi Halil Paşa'nın politik yaşamının her aşamasında süre giden desteğini yansıtır.¹¹⁰

16 Temmuz 1610'da donanması ile tekrar denizlere açılan Halil Paşa bu sefer büyük başarılar kazanamaz ve bir önceki seferine oranla çok az ganimetle İstanbul'a döner. 1611 yılında Osmanlı donanması Halil Paşa'nın komutasında tekrar açılır. Patmos Adası'na uğrayan Halil Paşa St. John Evangelist Kilisesi'ni ziyaret eder, burada bulunan İncilci Yahya'nın röliklerini öper ve kilisede dua eder. Farklı ilgileriyle ilginç bir 17. yüzyıl bürokrati olan Halil Paşa, kaptan-ı derya olduğu yıllarda İstanbul'da bulunan yabancı ülke elçileri ile ilişkilerini güçlendirir. Fransız elçisi, Venedik balyosu paşanın yakın ilişki kurduğu kişiler arasında yer alır.¹¹¹

Denizlerdeki başarılarının sönüklüğü, 1611'de, kaptan-ı deryalık görevinin Halil Paşa'dan alınarak Damad Mehmed Paşa'ya verilmesine neden olur. Halil Paşa vezirlik payesi ile dergâhına çekilir ancak, hâlâ Divan-ı Hümayunda oldukça etkili bir vezirdir. Tam da bu yıl Halil Paşa'nın İstanbul'daki yabancı temsilciler arasında yakın ilişkide olduğu kişi olan Hollanda elçisi Cornelis Haga İstanbul'a gelir, Halil Paşa Haga'ya meyve ve çiçek yollayarak hoş geldin der ve ilerleyen günlerde kapitülasyon talebi ile İstanbul'a gelen Haga'nın en büyük destekçisi olur. Haga'ya karşı diğer Avrupa temsilcilerinin oluşturduğu karşı lobi harekâtını ustaca siyasi manevralarla bertaraf eden Halil Paşa, adeta Haga'nın atacağı bütün adımları belirler. Öyle ki, saraya ulaşmanın en önemli yolunun rüşvetten geçtiğini bilen Halil Paşa, Osmanlı sarayının işleyişi hakkında Haga'yı yön-

lendirir, hatta divan vezirlerine hediye alması için kendi cebinden üç bin altın borç verir. Halil Paşa'nın çabaları boşa gitmez, 1 Mayıs 1612'de Haga daha önce hiçbir elçiye nasip olmayan görkemli bir törenle I. Ahmed'in huzuruna çıkar. Böylece Hollanda da kapitülasyonlardan yararlanan ülkeler arasına girer. Bu zorlu süreçte Halil Paşa ile Cornelis Haga arasında yakın bir dostluk gelişir. Öyle ki Halil Paşa Edirne'de iken İstanbul'da yalnız kalan Haga, sizden başka dayanağım yok, dönmeniz için gece gündüz dua ediyorum diyerek paşaya özlemini dile getirir.¹¹²

24 Kasım 1613'te, Sultan I. Ahmed'in ikinci kez Edirne yolculuğuna çıktığı gün Halil Paşa'ya kaptan-ı deryalık payesi tekrar verilir. O kış İstanbul'da kalan Halil Paşa donanmayı yeniler. 1614 yılının Haziran ayında donanmasıyla tekrar Akdeniz'e çıkar ve yine ganimetlerle döner. Bu başarıları üzerine, Kasım 1616'da, Şeyhülislam Esad Efendi'nin katkısıyla, Revan Kalesi'nin fethinde ihmali olduğu için azledilen Damad Mehmed Paşa'nın yerine sadrazamlığa getirilir.¹¹³ Sultan Ahmed bu kararı almak için danışmak üzere saraylıları Has Bahçe'de toplar. İlk olarak Esad Efendi'yi kabul eder ve şeyhülislama fikrini sorduğunda, Esad Efendi Halil Paşa'yı önerir.¹¹⁴ Böylece Halil Paşa, Mahmud Hüdâyî'nin oluşturduğu güç çevresinin üyelerinden Esad Efendi sayesinde yükselerek, içinde bulunduğu grubun gücünü kullanmaya başlar.

1617 yılı Haziranında paşa ordusuyla Diyarbakır'a gider, burada Kırım ve Deşt-i Kıpçak hâkimi Canibek Giray Han ile buluşur, Osmanlı ve Tatar orduları kışı Cizre'de geçirirler. 21 Kasım'da, Halil Paşa ve ordusu Diyarbakır'da iken Sultan Ahmed vefat eder. Ancak Halil Paşa'nın başkente dönmesi istenmez, orduyu kontrol altında tutması söylenir. Bu durum, Halil Paşa'nın sultanın ölümüyle konumunun sarsılmadığını, sarayda yeterince destekçisi olduğunu gösterir. Sultan I. Mustafa yeni sadrazamlık mührünü Diyarbakır'a gönderir. Ancak I. Mustafa'nın saltanatı uzun sürmez, 21 Şubat 1618'de II. Osman tahta geçer. Halil Paşa saltanat değişimini ve görevinde kalmasını bildiren ikinci bir mektup alır.¹¹⁵ Halil Paşa İran seferi esnasında, o sırada İstanbul'da bulunan İngiliz elçisi Paul Pinder'e, yaptığı işleri ve başından geçenleri anlatan bir mektup yazar. Halil Paşa'nın, mektubunun sonunda İstanbul'a dönüşünde aralarındaki

dostluğun eskisi gibi devam edeceğini söylemesi, paşanın başkentten uzak kaldığı zamanlar da dahi Avrupa elçileriyle dostluğunu koruma ve sürdürme çabasını gösterir.¹¹⁶

Halil Paşa'nın önderliğindeki Osmanlı ve Tatar orduları 1617-1618 baharında, Van ve Tebriz üzerinden Erdebil yakınlarına, Serav mevkiine giderler. 1618'de Osmanlı ordusu Erdebil yakınlarında yenilir ve Serav Anlaşması imzalanır.¹¹⁷

Halil Paşa ordusuyla tekrar Diyarbakır'a döndüğünde, Safevî savaşlarındaki başarısızlığından dolayı Sultan Osman tarafından azledildiğini ve görevinin sabık Damad Mehmed Paşa'ya tekrar verildiğini öğrenir.¹¹⁸ Sultan II. Osman'ın bu kararında Hocası Ömer Efendi'nin etkisi olur. Şeyhülislam Esad ile arası açık olan Ömer Efendi'nin, Halil Paşa'ya düşmanlığı saraydaki gruplar arasındaki çekişmeyi bir kez daha gözler önüne serer. Ömer Efendi, İran ile yapılan barışın padişahın arzusunu yerine getirmediğini ve Halil Paşa'nın çok sayıda askerin kırılmasına neden olduğunu söyleyerek sultanın aklını çeler ve paşa henüz Üsküdar yakınlarına gelmişken sadrazamlık mührü elinden alınır ve kendisine Şam beylerbeyliği verilir. Halil Paşa'nın bu görevi kabul etmeyerek tekrar Üsküdar'daki Aziz Mahmud Hüdâyî tekkesine çekilmesi paşanın kırgınlığını gösterir.¹¹⁹ Halil Paşa tekede kaldığı sürece ikinci vezirlik görevini de taşır. Ancak Hasan Beyzâde'nin verdiği bir bilgi, II. Osman'ın Halil Paşa ile arasının açık olmadığını düşündürür. Beyzâde'ye göre, Şark seferinde olan Halil Paşa'nın şikâyeti üzerine Sofu Mehmed Paşa kaymakamlıktan alınarak yerine Damad Mehmed Paşa getirilir. Sofu Mehmed Paşa, Sultan I. Mustafa'nın cülusu için verilen bahşişlerle devletin hazinesini zarara uğrattığından Sivas beylerbeyi olarak başkentten uzaklaştırılır.¹²⁰ Kuşkusuz bu görev değişimi, II. Osman'ın Sultan I. Mustafa'yı tahta çıkaran saraylıları cezalandırarak kendine yeni bir güç çevresi yaratma politikasının bir parçası olmakla birlikte, yine de bu olay Osmanlı sarayındaki dengelerin çok çabuk değişebildiğini, gözden düşme ya da itibar kazanmaların çok kaygan bir zemin üzerinde yer aldığını düşündürür. Nitekim Şark seferi sonunda mansıbı elinden alınan Halil Paşa'nın kaderi, tam da bu sırada Güzelce Ali Paşa'nın Akdeniz'de korsanlarla verdiği mücadeleden ganimetlerle dönmesiyle tekrar değişir.

Ali Paşa'nın veziriazam olması ile donanmanın başına tekrar Halil Paşa geçer. II. Osman'ın Serav yenilgisinden sorumlu tuttuğu Halil Paşa'nın mansıbını tekrar yükseltmesinin nedeni, Ali Paşa'nın veziriazam olmasıyla Halil Paşa'nın düşmanı Ömer Efendi'nin gözden düşmesi olmalıdır. Aynı yılın baharında tekrar denizlere açılan Halil Paşa, Akdeniz'de, Polye yakınlarında, Manfredonya (İspanya'nın İtalya kıyılarında yer alan bir kale) Kalesi'ni zapt eder. 1621 baharında II. Osman'ın Hotin Seferi'ni desteklemek için Karadeniz'e açılarak Kazak akınlarını önler ve İsakçı'da II. Osman ile buluşur, bu buluşmada başarılarından dolayı sultanın takdirini ve ihsanını kazanır. 1621'de İstanbul'a dönen Halil Paşa, 1623 yılında Mere Hüseyin Paşa tarafından Malkara'ya sürülerek saraydan uzaklaştırılır.¹²¹

Halil Paşa'nın denizde ve karada verdiği mücadeleler bir gazaname olarak, hakkında çok fazla bilgi olmayan Vasfi tarafından yazılır.¹²² Tarihsiz eserin içeriği, Halil Paşa'nın ölümünden, yani 1629 yılından önce kaleme alındığını gösterir. Eserde Halil Paşa'nın III. Murad devrinde başlayan meslek hayatı, karada ve denizde verdiği mücadeleleri övgülü bir dille anlatılır. Paşanın sadece başarılarına yer verilmesi ve Halil Paşa'nın kahraman olarak sunumu bu süslü dille örtüşür.¹²³ Ganizâde Nadirî ise Süleymaniye'de bulunan nüshanın sonuna 25 beyitlik bir takriz yazar.¹²⁴ Nadirî'nin beyitlerinin başında kitabın yazarı, yani Vasfi, Nadirî'nin "velinimetinin" hayatını anlatan bu gazanameye mesnevi tarzında beyitler yazdığını ve bu şiirin kitaba konulmasının uygun bulunduğunu söyler.¹²⁵ Vasfi'nin ifadesi, Nadirî'nin Halil Paşa'nın himayesinde olduğunu gösterir. Ayrıca, Nadirî'nin Vasfi'nin yazdığı eseri metheden bir tanıtım şiiri yazması, yazarın Nadirî vasıtası ile bu görevi aldığını düşündürür. Nadirî'nin, Vasfi'nin eserini methederken eğer Hoca Sâdeddin bu eseri görseydi, tereddütsüz bir şekilde yüz kez överdi demesi, her iki şairin birbiriyle yakınlığında, ünlü âlim Hoca Sâdeddin Efendi'nin payı olduğunu düşündürür.¹²⁶ Bu bağlamda düşünüldüğünde, Nadirî tek başına bir şair ya da bürokrat olarak değil, aynı zamanda etrafındaki yazar ve şairleri himaye eden, hatta onlara iş imkânları sağlayan bir koruyucu kimliği ile de karşımıza çıkar. Bu durum, Osmanlı intisap sisteminin kendi içindeki döngüsünü ve işleyişindeki dinamik yapıyı gözler önüne serer. Oyunun

kuralında almak kadar karşılığını vermenin de önemli olduğunu, ilişkilerin bu yapı içinde geliştiğini gösterir.

Gazânâme-i Halil Paşa'da, Halil Paşa'nın Eğri Seferinde sultanın yakınında olduğu söylenir. Bu seferde III. Mehmed'e yakınlığıyla bilinen bir diğer saraylı ise Gazanfer Ağa'dır. Bu bilgiden, Nadirî'nin hamisi Gazanfer Ağa ile Halil Paşa'nın arasında da dostane bir ilişki olduğunu düşünmek mümkündür. Böylece iki saraylı arasında bir diğer ortak dostun daha bulunduğunu varsayabiliriz.¹²⁷

Nadirî'nin dönemin ulemasına yakınlığına daha önceki bölümde değinildi. Aziz Mahmud Hüdâyî'nin himayesindeki Halil Paşa da bu sayede önemli bir güç elde ederek bu grubun desteği ile yükselir. Halil Paşa'nın 1616'da Esad Efendi'nin sayesinde sadrazam olması, onun bu ilişkileri kullandığını gösterir. Yani, Halil Paşa ve Nadirî meslek hayatları boyunca ortak bir grubun gücünden faydalanmışlardır. Dönemin aydın çevreleri ile yakın olduğu anlaşılan Halil Paşa'nın, Esad Efendi'ye yakınlığı bilinen Nadirî'yle aynı ilgi ve merakları paylaşan ortak bir çevreleri olduğu söylenebilir. Nadirî'nin ilim hayatında en önemli destekçilerinden Hoca Sâdeddin Efendi ise daha önce değinildiği gibi Halil Paşa'nın öldürülen kardeşi Rumeli Beylerbeyi Mehmed'in saraydaki ortaklarından. Yukarıda da anlatıldığı gibi, Nadirî'nin *Gazânâme-i Halil Paşa*'nın sonuna yazdığı takrizde Hoca Sâdeddin'i anması sıradan bir ayrıntı olmamalı. Nadirî hem kendi hem de eserin kahramanı Halil Paşa ve olasılıkla da yazarı Vasfî'nin hayatında önemli bir yere sahip olan Sâdeddin Efendi'ye gönderme yaparak ünlü âlime duydukları gönül borcunu ödüyor olmalıydı.

Tüm bu ilişkiler ağı, Halil Paşa ve Nadirî'nin yakınlığını anlamlı kılar. İçinde bulundukları benzer entelektüel ortam iki saraylıyı birbirine yaklaştırmış olmalı. Halil Paşa'nın Osmanlı aydınlarıyla ilişkileri düşünüldüğünde, Nadirî gibi güçlü bir şair bürokratla yakınlığı hiç de şaşırtıcı değildir. Ağabeyi Mehmed'in damadı olan Defterdar Sarı Abdullah Efendi, Halil Paşa'nın himayesindeki kişilerden biridir. Melami tarikatı mensubu olan Sarı Abdullah Efendi mistik konularda ve inşa tarzında eserler yazar.¹²⁸ Halil Paşa'nın en yakın destekçilerinden Abdullah Efendi'nin entelektüel ilgileri Halil Paşa üzerinde etkili olmalı. Halil Paşa'nın sade-

ce dini konularla ilgilenmediği, belirli bir resim beğenisine sahip olduğu kaynaklarda geçen ilginç bir bilgi ile kesinlik kazanır. Hollanda elçisinin sekreteri Ernst Brinck, Halil Paşa'nın evini betimlerken, evin giriş mekânında paşanın Malta şövalyelerine karşı zaferini gösteren bir tablonun asılı olduğunu söyler.¹²⁹ Bu bilgi, dini yönü kuvvetli bir Osmanlı paşasının farklı ilgi alanlarını, geniş dünya görüşünü, Avrupa kültürüne yakınlığını ve beğenilerindeki geniş yelpazeyi göstermesi bakımından oldukça ilgi çekicidir. Bu bilgi kırıntıları, Halil Paşa'nın saraylılar için yazdığı kasidelerle meşhur Nadirî'ye ve onun resimlenen eserlerine kayıtsız kalamayacağını düşündürür ki Nadirî'nin övgü ile adını andığı saraylılar arasında Halil Paşa önemli bir yere sahiptir. Bu olası yakınlık, *Şehnâme*'nin metnine ve resim programına da yansır.

Şehnâme'de övgü ile bahsedilen Halil Paşa'nın denizlerde ve karadaki askeri faaliyetlerini betimleyen iki resim yer alır. Ancak, yukarıdaki hayat hikâyesinden de anlaşılacağı gibi, Halil Paşa II. Osman'ın Hotin Seferi'ne doğrudan katılmaz. Hatta II. Osman'ın sefer kararının tartıştığı mecliste Halil Paşa Lehistan yerine İspanya üzerine bir deniz seferi yapmanın daha yararlı olacağını söyler, ancak bu görüşü divan üyelerince kabul edilmez, özellikle de Halil Paşa'nın saraydaki en büyük düşmanı, II. Osman'ın hocası Ömer Efendi'nin muhalefeti ile karşılaşır.¹³⁰ Yukarıda da değinildiği gibi Ömer Efendi Halil Paşa'yı Erdebil'deki yenilgiden de sorumlu tutarak gözden düşmesini sağlayan kişiydi. Ömer Efendi'nin en önemli rakibinin Halil Paşa'nın destekçisi Esad Efendi olduğu göz önüne alındığında, hocanın Halil Paşa'ya düşmanlığı anlaşılır.

Şehnâme-i Nâdirî, Halil Paşa'nın Şah Abbas ile savaşı ve Tebriz'in harap edilmesini gösteren tasvirle başlar (Resim 18, s. 200-201).¹³¹ Tasvirde Halil Paşa'nın 1617 yılında Osmanlı-Safevî savaşlarında verdiği mücadelelerden biri resmedilir.¹³² Ancak, resimde ve metinde büyük bir askeri başarı gibi anlatılan bu olay, aslında başarısızlıkla sonuçlanmış bir seferin küçük bir zafer anıdır. Topçular Kâtibi Abdülkâdir Efendi'ye göre, Halil Paşa askerleriyle Tebriz'e geldiğinde şehri boş bulur ve bunun üzerine yağma başlar.¹³³ Nitekim yukarıda da değinildiği gibi, bu başarısızlığından dolayı Halil Paşa'nın mansıbı düşürülür.

Metinde, Halil Paşa'nın İran üzerine gönderilmesi ve İran'ı harap etmesi anlatılır. Nadirî'nin anlatısına göre, Osmanlı halkı tıpkı Nil Nehri gibi ülkeye saldırır ve İran ülkesini Eski Mısır'a çevirir. Akınlarla, ahşaplar ateşte yanar, mermerler kırılır, her yer o denli harap edilir ki, uğursuz baykuş şehrin ağıtçısı olur. Batıdan doğan Güneş ile (Osmanlılar) Acem mülkü yerle bir olur. Metinde daha sonra Tebriz'den alınan eşyalar anlatılır. Bunlar arasında ipek dolu sandıklar, bahar nakışlı kilimler, altın işlemeli yastıklar, ipek minderler, altınla bezeli kâseler vardır. Ayrıca Osmanlı askerlerinin tasvirli bir perdeyi çözüp, üzerindeki "suretleri" bozdukları anlatılır.¹³⁴

Çift sayfa tasvirin ilk sayfasında Halil Paşa ordusuyla Tebriz'e girmek üzeredir. Önde, ellerinde baltaları, kürekleri bulunan Osmanlı askerleri, arkada ise uzun mızraklarıyla atlı askerler yer alır.¹³⁵ Ortada atı üzerinde ilerleyen turuncu giysili kişi Halil Paşa olmalı. Geride tepelerin ardında kimileri atlı kimileri yaya olarak ilerleyen, kırmızı külahlı askerler yer alır.

Karşı sayfada ise, Tebriz'in yağmalanma anı betimlenir. Arkada, geriye doğru uzanan, kiliseye benzer kırma çatılı binalarıyla Tebriz görülür. Ortada kubbesi ve cephesi mavi çinilerle bezeli, iki yanında minareleri olan bir cami kentin silüetini oluşturur. Caminin önünde yanmakta olan ateş, ateşin etrafında karşı sayfada ellerinde taşıdıkları kazma ve küreklerle şehri yakıp yıkan Osmanlı askerleri, etrafta dağılmış çeşitli eşyalar savaşın karmaşasını yansıtır.

Şiirde askerlerin Tebriz'e gidişine değinilmez. Tebriz'in yağmalanmasının anlatımında ise, minarelerin yere yıkıldığı, camların kırıldığı, pek çok binanın ateşe verildiği, binaların sütunlarının kızgın şişlere döndüğü ve düşmanın can kuşunun bu şişlerde kebab olduğu, havuzu bir mangal gibi ateşin doldurduğu ve fıskiyesinden kıvılcımlar saçıldığı anlatılarak savaş anının bütün karmaşası ve dehşeti gözler önüne serilir. Şiirde esas olan Tebriz'in yerle bir edilme anı iken, nakkaşın Halil Paşa'nın Tebriz'e yürüyüşünü de resmine eklemesi paşanın kitabın resim programındaki önemine işaret eden bir gösterge olmalı.

Elyazmasında Halil Paşa'nın başarılarını konu alan ikinci resimde paşanın Sultan II. Osman tarafından 1619'da yeniden kaptan-ı derya atandıktan sonra yaptığı Manfredonya deniz savaşı betimlenir (Resim 19, s. 202-

203).¹³⁶ Nadirî ilk önce Halil Paşa'nın donanmasını anlatır. Zaferler kazanan, gül renkli kadırgalarının kuş misali denizlerde seyrettiği, fenerlerinin güneşi kıskandırdığı belirtilir. Ayrıca bu gemilerin denizin şiirinde satır çizgisi gibi olduğu ve denizlerde gezerek etrafa saçtığı korku anlatılır. Kaptan-ı deryalığa getirilen Halil Paşa Polye'ye gitmeye, orada bulunan Manfredonya Kalesi'ni almaya karar verir ve donanma adeta kanatlarını açarak o yöne doğru gider. Manfredonya "kâfirler" için tıpkı Mısır ve Şam gibidir. Burası öyle yüksek bir kaledir ki, altın kement bile oraya ulaşamaz. Duvarları gümüşten tarak, dendanları diş gibidir. Gönül çeken dişlerini gökyüzüne salsın, Zühre yıldızının zülfünü tarar. Şafak lal renkli dudak, kalenin beden duvarları da dudağın dişleridir. Hisarın içinde pek çok çadırın kubbesi görülür.¹³⁷

Rüstem gibi savaştan Halil Paşa bu hisara saldırır, cengâverce keskin kılıcını sallar. Bedenler arasındaki Frenk askerleri Müslüman askerlerle savaşırlar. Frenk askerlerinin siyah yuvarlak şapkaları kalenin bedenine siyah bir işaret olur. Kükreyen bir asker gibi kaleye saldıran Halil Paşa, hisarın her yerine merdivenler koydurur ve bu merdivenlerden çıkan askerler kaleyi ele geçirirler. Kâfir askerleri kaleyi teslim ederek canlarını zor kurtarırlar. Müslüman askerler şehri harap eder, kiliseyi ve her yeri yakarak kaleyi bir ateşgedeye dönüştürürler. Halil Paşa dönüşünde pek çok altın ve gümüş hediyeler getirir, karşılığında padişah da ona hilat giydirebilir.¹³⁸

Çift sayfa resimde sağda, Halil Paşa ordusuyla ilerler. Bu sıralarda henüz 50 yaşında olan paşanın ağarmış sakalıyla yaşlı görüntüsü, bir önceki siyah sakallı, genç görümlü portresiyle uyuşmaz. Ön düzlemdeki denizde, Halil Paşa'nın gül renkli kadırgaları, karşı sayfada ise, Manfredonya Kalesi yer alır. Kalenin içinde kırma çatılı binalar, şehrin kilisesinin çan kulesi, kalenin üzerinde dalgalanan haçlı bayrak bir Hristiyan kalesinin fethedildiğini gösteren ikonografik detaylardır. Nadirî'nin anlatımındaki siyah şapkalı Frenk askerleri kalenin burçlarında ellerindeki silahlarıyla kaleye saldıran Osmanlı askerlerine karşılık verirler. Şiirde anlatıldığı gibi, kaleye hücum eden Osmanlı askerlerinden kimileri duvarlara dayadıkları merdivenlerden çıkmakta, kimileri ise ellerindeki silahlarla ateş etmektedir. Nakkaş ya da hami bu tasvirde de bir öncekinde olduğu gibi Halil Paşa'yı çift sayfalık bir tasvirle karşımıza çıkarır.

Şehnâme-i Nâdirî'de yer alan diğer iki tasvir ise yine Halil Paşa'nın doğu seferleri ile ilgilidir. Bunlardan ilkinde, Tebriz'in yağma edilmesinden sonra Halil Paşa tarafından görevlendirilen Canıbeg Giray Han'ın Karçıgay Han'la yaptığı savaş betimlenir.¹³⁹

Nadirî'nin anlatımına göre, Halil Paşa Tebriz işini hallettikten sonra, erkânı ile görüş alveriğinde bulunarak ne yapmak gerektiğini sorar. Bunun üzerine Tatar Canıbeg Giray, İran üzerine saldırılabileceğini ve Şah Abbas'ı perişan edeceğini, kendisinin Çingiz soyundan olduğunu söyler. Halil Paşa bu davranışından ötürü Giray Han'ı kutlayarak ipek bir hilat giydiren ve kılıç kuşatarak onu ödüllendirir. Hazret-i Hızır rehberin, kaza yarin, kader yaverin olsun diyerek gönderir. Giray Han'ı gören Osmanlılar da saldırıya geçer ve İran ülkesi yerle bir edilir. Ülkesinin halini duyan Acem şahının aklı başından gider, etrafındakileri toplar ve bu durumda ne yapılması gerektiğini konuşur. Tebriz hâkimi Karçıgay kendisine asker verilmesini ister, Şah Abbas da bu isteğini kabul eder. İki taraf arasında savaş başlar. Metinde uzun uzun anlatılan bu mücadele sonucunda tüm harp aletleri kırılır, zırhlar ağaç yaprağı gibi delik deşik olur, siperler ve kılıçlar parçalara ayrılır. Buna rağmen iki taraf da bir netice alamaz ve mecburi olarak savaştan vazgeçilir. Oysa tarihte Serav bozgunu olarak anılan bu savaşta İran hâkimi Karçıgay'ın Osmanlı ve Tatar askerlerini yendiği bilinir.¹⁴⁰

Çift sayfalık tasvirde (Resim 20, s. 204-205), sağda Canıbeg Giray Han'ın ordusu ilerler. Üzerinde savaş giysisi, başında miğferi olan Giray Han, farklı başlık ve giysileri ve çekik gözleriyle Osmanlılardan ayrılan Tatar askerine önderlik eder. Tepenin ardında Tatarların ilerleyişini izleyen Osmanlılar, Canıbeg Giray'ı görevlendiren Halil Paşa ve maiyeti olmalı. Ortada, koyu renk sakalı ve kırmızı kaftanı ile bir önceki resimdeki portresiyle benzeşen Halil Paşa birliğinin başında yer alır.

Halil Paşa'nın doğu seferiyle ilgili bir diğer tasvir ise Safevîlerle yapılan anlaşma sonucu İstanbul'a gönderilen hediyelerin gelişini betimleyen resimdir.¹⁴¹ Acem Şahı ile yapılan barış sonrasında Tohta Big adlı elçi bahar mevsiminde hediyelerle İstanbul'a gönderilir. Elçinin getirdiği hediyeler arasında her yıl verilmesi kararlaştırılan yüz yük ipeğin dışında, filler, gergedanlar ve kafes içinde vahşi bir kaplan vardır.

Şehnâme-i Nâdirî'de yer alan Halil Paşa'nın resimlerine ve metindeki anlatıma, Nadirî ile Halil Paşa arasındaki ilişki penceresinden bakıldığında, bu tasvirler dönemin askeri gelişmelerini anlatan betimler olmaktan bir adım ileri giderek, 17. yüzyıl başındaki ilişki ağlarının görsel yansımaları olarak okunabilir. Halil Paşa'nın *Şehnâme-i Nâdirî*'nin önemli kahramanlarından biri olarak resim programında karşımıza çıkmasının nedeni, Nadirî ile Halil Paşa'nın aynı grubun üyeleri olmaları olabilir. Bu bağlamda, Nadirî'nin tıpkı önceki bölümde tartışılan *Dîvân*'ında olduğu gibi eserin resimlenme sürecinde katkısı olduğu güçlü bir olasılık olarak karşımıza çıkar. Halil Paşa'nın 'başarılarının' hem metinde hem de resim programında ayrı olarak ele alınması, *Şehnâme-i Nâdirî*'nin resimlerini ve resimlenme sürecini, Nadirî'nin yakın olduğu saraylıları ayrı kasideler halinde methettiği *Dîvân*'ına yaklaştırır.

Osman'ın Sarayında Parlayıp Sönen Bir Yıldız: İstanköylü Ali Paşa

İstanköylü (Güzelce) Ali Paşa (1581-1621), 1619'da Akdeniz'de kazandığı zafer sonucu elde ettiği beş kalyon, sayısız esir ve ganimetlerle İstanbul'a gelir. Getirdiği hediyelerle II. Osman'ın gözlerini kamaştıran Ali Paşa, Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın da desteğini alarak sadrazam olur. Ali Paşa, Halil Paşa'dan farklı olarak, dini kimliğini ya da saraydaki güçlü hamilerini kullanarak itibar kazanmaz. Ali Paşa'nın bu oyundaki en önemli silahı maddi varlığıdır. Biraz şaibeli olan bu ınal varlığı, paşaya pek çok kapı açar ve Ali Paşa 17. yüzyıl başında birden parlayan ve sünen yıldızı ile ilginç bir karakter olarak karşımıza çıkar.¹⁴²

Ali Paşa, bürokrasi kariyerine Dimyat Beyi olarak başlar. Mısır paşalarının gönderdiği hediyeleri Anadolu'da ayaklanmaların ve 'eşkıyalığın' kol gezdiği bir dönemde sağ salim saraya ulaştırması, Sultan Ahmed'in nezinde itibar kazanmasının sebebi olmalı. Ali Paşa'nın bu görevi sırasında darüssaade ağaları ile yakın bir ilişki kurarak saray halkı arasında muteber olması, Osmanlı sarayının dengelerini iyi bildiğini gösterir. Ali Paşa'nın darüssaade ağalarının emeklilik yeri olan Mısır'da geçirdiği yıllar, bu grupla ilişkilerini güçlendirmesine neden olmuş olmalı. Ali Paşa'nın daha sonra işbirliği yapacağı el-Hac Mustafa Ağa ile yakın dostluğunun da bu yıllarda

başladığı varsayılabilir. Kasım 1605'te Sultan Ahmed Bursa'ya gittiğinde Ali Paşa'nın gemisiyle Mudanya'ya geçer. Varlıklı biri olan Ali Paşa'nın üç yüzden fazla forsa esiri vardır ve bu esirlerini Sultan Ahmed camisini inşa ettirirken cömertçe sultanın hizmetine sunar. Ali Paşa bu cömertliğinin karşılığında Tunus Beylerbeyi olarak görevlendirilir. İki yıl bu görevde kalan Ali Paşa, İstanbul dönüşünde Kıbrıs eyaletinin kendisine verilmesiyle ödüllendirilir. Kasım-Aralık 1616'da Doğu Seferine gönderilen Halil Paşa yerine donamanın başına geçer. İki sene bu görevde kalan Ali Paşa, 24 Aralık 1619'da Damad Kara Mehmed Paşa yerine veziriazam olur.¹⁴³

Bu terfide, İstanbul'a gelişinde II. Osman'a sunduğu ganimet ve esirlerin önemli bir payı olduğu muhakkaktır. Nitekim dönem kaynaklarının ifadeleri de II. Osman'ın mala ve mülke düşkünlüğünün Ali Paşa'nın sadrazam olmasının başlıca sebebi olduğunu gösterir. Görevi elinden alınan Damad Mehmed Paşa ile Ali Paşa arasında geçen olaylar saraydaki oyunları ve ayak kaydırmaları gözler önüne serer. Damad Mehmed Paşa bu "haksızlığa" boyun eğmez, Venedik balyosunu kandırarak, Ali Paşa'nın elde ettiği ganimetlerin sultana sunduğundan çok daha fazla olduğuna dair dedikodu çıkarır. Ali Paşa rüşvet ve tehditle Mehmed Paşa'yı susturur, kapıcılar kethüdasını günde en az beş defa Mehmed Paşa'nın kapısına göndererek ya başın ya malın diyerek bütün mallarına el koyar, hatta bununla da yetinmeyip Naîmâ'nın tabiri ile paşayı "çırıl çıplak ve inleye inleye" Halep'e gönderir. Ali Paşa usulsüz bir şekilde saraylılardan topladığı paralarla Sultan Osman'ın yakınlığını kazanır. Sultan ile yakınlığı öyle artar ki padişahın en makbul adamlarından el-Hac Mustafa Ağa'yı Mısır'a sürdürür, hatta Padişah Hocası Ömer Efendi'yi de bundan sonra ulemanın işlerine karışmasın diyerek Mekke'ye yollar. Ömer Efendi henüz Üsküdar'da iken Ali Paşa'nın vefatı ile sürgünden kurtulur. Mustafa Ağa ise Ömer Efendi kadar şanslı değildir.¹⁴⁴ II. Osman'ın Hotin Seferi'nin karar aşamasında etkin olan Ali Paşa'nın sultana yakın olan herkesi, hatta sadrazamlık görevini kendisine sağlayan Mustafa Ağa'yı saraydan uzaklaştırması elde ettiği gücü paylaşmak istemediğini düşündürür. Ali Paşa'yı kurnaz, aç gözlü biri olarak takdim eden dönem kaynaklarından Peçevi'nin, sultanın huzuruna kendisinden başka çıkacak hiç kimseyi bırakmadı demesi Ali Paşa'nın amacına ulaştığını gösterir.¹⁴⁵ Ali

Paşa vezareti süresince katı bir yönetim biçimi uygular. Nitekim dönemin dönemin tarihçilerinden Hasan Beyzâde'nin Ali Paşa için yazdığı *Usûlü'l-hikem fî Nizâmî'l-Âlem* adlı siyasetname türündeki eseri Ali Paşa'nın Osmanlı sarayındaki icraatlarına yakışan türde bir kitaptır.¹⁴⁶ Ancak Ali Paşa'nın saltanatı kısa sürer, Sultan Osman sefere çıkmadan, sefer hazırlıkları esnasında başına bela olan mesane hastalığı nedeniyle vefat eder. Yerine bostancıbaşı olan ve Mustafa Ağa'nın yakınında bulunan Hüseyin Paşa sadrazam olur.¹⁴⁷

Şehnâme-i Nâdirî'de başarıları anlatılan ve resimlenen bir diğer saraylı da Ali Paşa'dır (Resim 21, s. 206-207).¹⁴⁸ Nadirî, *Şehnâme*'de Ali Paşa'yı methettikten sonra, uzun uzun donanmasını tasvir eder. Ali Paşa'nın Zülfi-kar bayraklı, gül renkli donanmasını, denizde korsanlarla verdiği kahramanca mücadelesini, II. Osman'ın huzuruna sayısız esir ve savaş ganimetleriyle gelişini anlattıktan sonra bu başarısı üzerine sadrazam olduğunu söyler.¹⁴⁹

Çift sayfa tasvirde, Ali Paşa'nın donanması bütün görkemiyle resmedilir. Ali Paşa'nın kadirgaları şiirde anlatıldığı gibi gül renklidir ve forsaların çektiği sayısız kürekle, tıpkı Nadirî'nin söylediği gibi denizin yüzünde yürüyen ejderlere benzerler. Tasvirdeki koyu renkli diğer gemiler Ali Paşa'nın esir aldığı Frenk gemileri olmalıdır. Resimde, şiirde anlatıldığı gibi beş düşman gemisi yer alır. Resmin sol köşesinde bulunan kara parçası ve kuleli mimari betim dönemin diğer resimlerinde sıklıkla görmeye alışık olduğumuz ikonografik bir detaydır ve olasılıkla devrin meşhur nakkaşı Nakşî'nin başlattığı bir modanın yansımasıdır.

Ali Paşa'nın donanmasının betinlendiği tasvirde paşa resmedilmez. Resimde Ali Paşa'nın donanmasının canlandırıldığı sadece metin okunduğunda anlaşılır. Metinsiz resme bakıldığında ise bu tasvir herhangi bir deniz savaşını anlatabilir. Aslında Nadirî'nin metni tam anlamıyla Ali Paşa'nın kahramanlığını yansıtacak bir konu olmadığından, nakkaşın paşayı sahneye eklemek için çok da fazla şansı yoktu muhtemelen. Ancak, Halil Paşa'nın Manfredonya Kalesi'ni ele geçirmesini betimleyen tasvirde, nakkaş ya da hami sadece donanmayı betimlemekle yetinmez, karşı sayfaya Halil Paşa ve askerlerini de yerleştirir. Benzer konuları betimleyen bu iki resim arasındaki ikonografik fark, Nadirî'nin resmedilen saraylılarla ilişkisini düşünmeyi gerekli kılar. Halil Paşa'nın elyazmasının resim programındaki 'ayrıcalığı'

Nadirî'nin Halil Paşa ile daha yakın olmasından kaynaklanmış olmalı. Ali Paşa her ne kadar Nadirî'nin içinde bulunduğu grubun en önemli rakiplerinden Ömer Efendi'nin gözden düşmesini sağlasa da yazarımızın çok fazla yakın olduğu bir saraylı değildi olasılıkla. İki resim arasındaki bu ikonografik yorum farkı resimlenen kişilerle resimli kitapların olası hamileri arasındaki ilişki biçimlerinin görsele yansıdığını düşündürür.

Şehnâme-i Nâdirî'deki paşaların yaptıkları zaferleri anlatan resimler ve Nadirî'nin metni bir önceki bölümde irdelenen *Dîvân*'ın metin ve resim kurgusunu tekrar eder. Her bir olay belirli bir tarihi bağlam ve kronoloji içinde yer almasına rağmen, tek tek düşünüldüğünde Osmanlı sarayının paşalarını ağıdalı bir dille metheden şiirler ve bu şiirleri betimleyen resimler olarak kitapta yer alırlar. Her biri art arda kitapta yer alan paşa resimlerinde Sultan II. Osman yer almaz. Sultanın ve paşaların resim programındaki bu ayrılmış hali bu tasvirlerin kitabın genel bağlamından ayrı düşünüldüğünü gösterir ve bu yönüyle de eseri *Dîvân*'a yaklaştırır. Dönemin diğer resimli kitapları düşünüldüğünde paşaların zaferlerinin anlatılmasının yaygın bir gelenek olduğu görülmekle birlikte, bu tür eserlerde sultanın serdarını görevlendirdiği anın betimleri önemli bir tema olarak karşımıza çıkar. *Şehnâme-i Nâdirî*'de anlatılan ve resmedilen farklı cepheler, farklı olaylar ise belirli bir bütünlük yansıtmadan kitapta yer alır ve kitap bu yönüyle gazanamelerden ayrılarak daha önce irdelenen *Dîvân*'a yaklaşıp.

II. Osman da tıpkı diğer kahramanlar gibi kitapta tek bir seferle ve olayla karşımıza çıkar. Resim programına Hotin Seferi ile eklenen II. Osman'ın resimleri sayı olarak diğer kahramanların betimlerinden fazla olmakla birlikte, II. Osman tek başına kitabın ana kahramanı değildir. Bununla birlikte, II. Osman'ın betimlendiği bu tasvirler hem 17. yüzyıl başında Osmanlı sultanının değişen imgesini ve rolünü hem de özel olarak II. Osman'ın sultani imgesini anlamak üzere önemli veriler sunar.

KAHRAMAN SULTAN İMGESİNE YENİDEN DÖNÜŞ:

ŞEHNÂME-İ NÂDİRÎ'NİN SULTANI

Şehnâme-i Nâdirî'de II. Osman, Hotin Seferi ile ilgili konularda izleyicinin karşısına çıkar. Bu resimlerden ilki II. Osman'ın sarayda sefer kara-

rını görüşmek üzere düzenlediği toplantıyı tasvir eder.¹⁵⁰ Bir sonraki resimde, sultanı ordusunun başında Hotin'e giderken görürüz.¹⁵¹ Elyazmasının resim programı II. Osman'ı Hotin yolunda esirleri öldürmesi¹⁵² ve savaş anının betimlenmesi ile devam eder.¹⁵³ Kitabın son resminde ise II. Osman'ın Hotin 'zaferi' anısına yaptırdığı köşk ve kayık tasvir edilir.¹⁵⁴ II. Osman'ın bu resimlerdeki sunum biçimini tartışmadan önce, bu döneme gelinceye kadar hem yazılı hem de görsel kültürde, Osmanlı sarayının sultanı için oluşturduğu imgeyi kısaca gözden geçirmek, II. Osman için yenden canlandırılan imgeyi anlamak bakımından önemlidir.

Şüphesiz, yüzyıllar içindeki bu değişimi başından sonuna kadar tanımlamak bu çalışmanın kapsamını aşar. Ancak Leslie Peirce'in dikkat çektiği bir nokta daha sonra II. Osman için oluşturulan imgeyi anlamak için faydalı olacaktır. Peirce "yerleşik sultan" olarak adlandırdığı padişahlık imgesinin 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında benimsendiğini ve II. Osman'ın ordusunun başında Hotin'e gitmesine kadar da sürdürüldüğünü belirtir. Peirce'a göre, ordusunun başında savaşa giden sultanların yerini, komutanlarını seferlere yollayan ve başkentte, sarayında kalmayı tercih eden yöneticilerin alması, Osmanlı sarayının geliştirdiği bilinçli bir politikanın sonucuydu. Bu dönemde sultanların her soruna bizzat koşmak yerine, başkentte kalarak ülkesinin güvenliğini sağlaması ve komutanları yoluyla askeri seferleri yönetmesi daha uygun görülen bir tavır haline geldi. Bu bilinçli politika, Kanuni Sultan Süleyman'ın son zamanlarında başlar ve ardılları döneminde iyice benimsenir. Peirce'a göre, sultanın sefere gitmemeyi tercih etmesinin nedenlerinden biri, zafer kadar yenilginin de güçlü bir olasılık olmaya başlamasıyla birlikte, olası bir yenilginin sonuçlarından kurtulma isteğiydi.¹⁵⁵ Peirce'ın burada dikkat çektiği nokta Osmanlı Devleti'nin bürokratik yapısının giderek güçlenmesidir. Artık sultanın ülkesi o denli güçlüdür ve sistemi o kadar oturmuştur ki, başkentten ayrılmadan da ülkesini yönetebilir.

Peirce sarayından çıkmayan sultan modelinin I. Bayezid devrinden itibaren adım adım başladığını, Fatih Sultan Mehmed'in *Kanunnâme*'sindeki kimi kanunlarla bunun iyice pekiştirildiğini belirtir. Örneğin, sultanın ailesi dışındakilerle yemek yememesi, divan toplantılarına katılmamaya

başlaması Fatih'in *Kanunnâme'si* ile başlar ve bu tür uygulamalar sultanı giderek yalnızlaştırır. II. Selim ve III. Murad devirlerine geldiğinde ise bu durum iyice kabullenilir. II. Selim ve III. Murad, tebaaları ile iletişime geçtikleri tek alan olan Cuma namazı için bile saraydan dışarı çıkma adetini uygulamaz hale gelirler.¹⁵⁶

Christine Woodhead'in, "ideal sultan" kavramını Kanuni Sultan Süleyman örneğinde tartıştığı makalesi, Peirce'ın 16. yüzyıl sonlarından itibaren değiştiğini söylediği sultani imgenin Kanuni devrindeki oluşturulma biçimini tartışır. Woodhead, devrin edebiyat ve tarih eserlerinde sultanın tanımlanma ve yüceltilme biçimlerinden yola çıkarak 16. yüzyıl Osmanlısının sultanından neler beklediğini güzel bir şekilde ortaya koyar.¹⁵⁷ Woodhead argümanını oluştururken dönemin pek çok farklı kaynağına referanslar vermekle birlikte, bu konuda esas olarak Celalzâde'nin *Tabakâtü'l-memâlik ve Derecâtü'l-mesâlik* adlı eserini kullanır. Süleyman, Celalzâde'nin eserinde "zübde-i âl-i Osmân" olarak tanımlanır. Bu tanımlama ile yazar adeta Kanuni'yi ideal bir sultanda olması gereken tüm vasıfları kendinde toplayan biri olarak kabul eder. Celalzâde'nin giriş bölümünde Sultan Süleyman'ın üç özelliği vurgulanarak öne çıkarılır: adalet, cömertlik ve askeri başarı.¹⁵⁸ Woodhead'in vurguladığı bu üç özellik daha sonra II. Osman'ın imgesini anlamak için oldukça aydınlatıcı olacaktır.

Kanuni devrinde popüler olan gazaname türündeki, tek bir seferi ya da askeri başarıyı konu alan eserlerde ise Sultan Süleyman'ın gaziler sultanı olarak rolü vurgulanır. Gazanamelerin çokluğu sultanın temel görevinin askeri liderlik olduğunu gösterir. Bir başka deyişle bu tür metinlerde askeri seferlerin, fetihlerin sultanın asıl işi olduğu düşüncesi öne çıkarılır.¹⁵⁹

Woodhead'e göre sultanın bir diğer imgesi de, "edebi tarihçilik" olarak tanımlanan şehnamelerde gelişir. Savaşta başarıların kutlandığı şehnamelerde sultan zarif bir edebi dille methedilir. Firdevsî'nin eski İran hükümdarlarını ve kahramanlarını anlattığı gibi, Osmanlı şehnamecileri de Süleyman'ı hem savaşçı hem de hükümdar olarak bir efsane haline getirirler. Şehnamelerde yansıtılan sultan imgesi askeri alanın karşıtıdır. Bu karşıtlık Sultan Süleyman'ın ardılları olan Osmanlı sultanları için iyi bir model olur ve daha da geliştirilir. Sultan Süleyman kadar anlatılacak askeri

başarıları olmayan, sefere çıkmak yerine Topkapı Sarayı'nda biraz da soyutlanmış olarak yaşamayı tercih eden Sultan II. Selim ve III. Murad için bu yeni imge oldukça uygun düşer.¹⁶⁰

Emine Fetvacı ise tezinin 16. yüzyıl sonundaki resimli kitap hamiliğini tartıştığı bölümünde, resimli tarihlerde sultanın görsel sunumunun değişmesinin nedeninin onun savaşa gitmemesi ile ilgili olmadığını söyler. Fetvacı'ya göre, bu durum sultanın değişen rolüyle ilgilidir ve sarayda hazırlanan resimli tarih kitaplarında sultanın daha geri planda olması padişahın rolünün değişmesinin bir sonucudur. III. Murad örneği üzerinden bu konuyu tartışan Fetvacı, daha önceki şehname geleneğinde yansıtılan “savaşçı sultan” imgesinin III. Murad'a uymadığını bu nedenle de bu dönemde daha farklı türde metinlerin resimlenmek üzere tercih edildiğini belirtir. Bu dönemde resimlenen *Zübdetü't-tevârih* ve *Sûrnâme* III. Murad'ın kimliği ile daha çok uyuşan metinlerdir. Sultanın kendini sarayına kapatması, halka açık yerlerde daha az görülmeye başlamasıyla birlikte resimlerin programına da bu yeni role uygun bir yönetici imgesi yansır.¹⁶¹ Aslında bu değişim, üzerinde düşünülmeden doğal biçimde seyreden bir sürecin sonucu değildir. Bu konu devrin âlimlerinin de üzerinde düşündüğü, döneminde tartışmalara yol açan bir olay haline gelir. Nitekim dönem tarihçilerinden Selânikî bu konuda yapılan bir toplantıyı anlatır. Tarihçinin verdiği bilgiye göre, 1595-96'da Sadrazam Sinan Paşa âlimleri toplayarak sultanın savaşa gidip gitmemesi üzerine bir tartışma yaparlar. Müşavere sonunda sultanın başkenti terk etmemesi gerektiğine karar verilir.¹⁶² Selânikî'nin ifadeleri III. Mehmed devrinde sultanların bizzat ordusunun başında savaşa katılmasının artık uygulanmayan bir gelenek olduğunu ve bu durumun 16. yüzyıl sonlarında kabullenildiğini gösterir. Sultan savaşa katılmak yerine, Peirce'ın da yukarıda ifade ettiği gibi atadığı serdarlarıyla savaşları yönetir ve bu durum devletin yerleşik hale gelen düzenli bürokrasisini yansıtır.

16. yüzyıl sonlarından itibaren sayıları hızla artan serdarların seferlerinin anlatıldığı resimli el yazmaları da bu uygulamanın görsel sanatlara yansımaları olarak karşımıza çıkarlar. Sultanın rolünün değişmesiyle birlikte, 16. yüzyıl sonunda hazırlanan resimli kitapların resim programlarında

sultanın konumunun da farklılaştığı görülür. Sultan için hazırlanan resimli tarihlerde, sultan yerine daha çok görevlendirdiği paşalar resmedilir. Örneğin, II. Selim ve III. Murad devri olaylarının anlatıldığı *Şehinşehnâme*'de resimlerin daha çok paşaların yaptığı askeri işlerle ilgili olduğu görülür.¹⁶³ Bunun dışında bu dönemde vezirlerin gösterdikleri askeri başarılarla ilişkin de pek çok resimli kitap hazırlanır. Lala Mustafa Paşa'nın doğu seferlerini konu alan 1584 tarihli *Nusretnâme* (TSMK, H. 1563), Özdemiroğlu Osman Paşa'nın 1578-1586 yılları arasındaki doğu seferlerinin anlatıldığı *Şeca'atnâme* (İÜK, T. 6043), Sinan Paşa (ö. 1596) için hazırlanan *Târih-i Feth-i Yemen* (İÜK, T. 6045), bu kitaplardan sadece birkaçıdır.¹⁶⁴

16. yüzyıl sonunda ordu komutanı olarak sultanın yerini paşaların alması ve resimli elyazmalarında böyle boy göstermeleri eğilimi III. Mehmed için Talikizâde Mehmed tarafından yazılan *Eğri Fetihnâmesi*'nde değişir.¹⁶⁵ Eğri seferine giden III. Mehmed, Talikizâde'nin metninde yüceltilerek anlatılır ve resimlerde bir kahraman olarak sunulur.

III. Mehmed'i sefer dönüşü gösteren resimde onu bütün haşme-tiyle at sırtında ordusuyla ilerlerken izleriz (Resim 22, s. 208-209).¹⁶⁶ Atı üzerinde ilerleyen III. Mehmed resmin odak noktasıdır. Önde yer alan yeniçeriler ve Osmanlı paşaları etrafta toplanan kalabalığın hayran bakış-ları altında ilerler. Sultanın gerisinde, at üzerinde ilerleyen sakalsız, ince yapılı figürün Gazanfer Ağa olduğu düşünülür. Tasvirin sol köşesinde o esnada İstanbul'da bulunan ve sultanın savaştan dönüşünü bekleyen Safevî elçisi Zülfikar Han (ö. 1610) bu görkemli töreni izler.¹⁶⁷ Ordunun arka sırasındaki müzisyenlerin çaldığı zafer surları, yaşanan sevinci işaret eder. Kumaşla çevrelenmiş alanın gerisindeki halk adeta İstanbulluların büyük zaferlere duyduğu özlemi yansıtır. Resmin bütün ikonografik detay-ları sultanın büyük bir kahraman olarak gösterilmesine hizmet ederler. İstanbulluların sultana ve ordusuna gösterdiği bu ilgide, orada bulunan İran elçisinin payı önemli olmalı. Nitekim 16. yüzyıl sonlarında İstanbul'da bulunan Stephan Gerlach, 5 Mayıs 1575 tarihinde İranlı elçi Tokmak Han'ın İstanbul'a gelişine şahit olur. Gerlach'ın anlattıklarına göre, Sultan III. Murad elçiyi karşılama törenlerine büyük özen gösterilmesini emreder. Sultana göre, karşılama ne kadar görkemli olursa Osmanlının gücü

de o ölçüde görünür olacaktı. Bu esnada Küçükçekmece’de olan Sultan III. Murad saraya dönüşünü elçinin geliş tarihinin sonrasına erteler. Böylece Tokmak Han, Sultan Murad’ın ordusunun görkemini ve şaşaasını izleyebilecektir. Nitekim amaçlanan olur ve sultan, eşi görülmedik görkemli bir törenle İstanbul’a girer.¹⁶⁸ Gerlach’ın anlatımı yukarıda değinilen tasvirdeki görkemi daha da anlamlı kılar.

Yine aynı elyazmasında yer alan ve III. Mehmed’i savaş alanında gösteren resim de sultanın savaş meydanlarında resmedilmemesiyle, savaşa gitmemesi arasında bir ilişki olmadığı tezini sorgulamayı gerekli kılar (y. 50b-51a). Kuşatma anının betimlendiği tasvirde izleyicinin odak noktası sahnenin ortasında atı üzerinde duran III. Mehmed’dir. Mehmed’in etrafını saran kalabalık ordu, tasvirin görkemini artırır. II. Osman da tıpkı dedesi III. Mehmed gibi bizzat sefere gider ve bu sefer resimli bir *Şehnâme* ile anlatılır. Osmanlı sultanlarının zaferlerinin resimli tarih kitaplarının ana konularından biri olduğu düşünüldüğünde, sultanın ordusunun başında seferlere gitmemeye başlamasıyla görsel imgesinin değişmesi arasında bir ilişki olmalıydı. Nitekim bu örnekte de izlendiği gibi sultanın zaferleri her zaman resimleniyordu. Bu noktada, resimli kitaplarda oluşan sultan imgesinin her padişah için, izlediği politikalara, kendini görme ve yansıtmaya biçimine göre yeniden şekillendiğini ve yeni biçimler aldığını görürüz.

Gabriel Piterberg, “Hâile-i Osmâniyye” vakasını incelediği eserinde, II. Osman’ın kendine seçtiği ‘sultan imgesi’ üzerinde durur.¹⁶⁹ Piterberg’e göre, II. Osman’ın başına gelenlerle, sultanın çağdaşları ve sonraki nesillerce algılanış biçimi onun kendi toplumu için oldukça “ayrıksı” bir figür olduğunu gösterir. Tarihçiye göre, bu ayrıksılık II. Osman’ın kendisi için kurgulamaya giriştiği, ama o dönem için Osmanlı toplumunca unutulmuş olan “gazi sultan” imgesini canlandırmak istemesinden kaynaklanır. Piterberg, Sultan Osman’ın sarayından çıkmayan, tebaası için gerçek bir kişiden çok sanal bir kişilik olan yerleşik sultan imgesinden sıyrılarak yeniden “gazi sultan” olarak kendini sunmak istediğini öne sürer. Bu noktada kendi görüşünü desteklemek için Peirce’nin dikkat çektiği bir noktayı kullanır. Pierce, II. Osman’ın gelenekten ayrılarak devrin en önemli ulema

ailelerinden biri olan Esad Efendi'nin kızı Akile'yi kendisine resmi eş olarak seçmesinin, Osmanlı Beyliği'nin kurucusu Osman Bey'in Şeyh Edebâli'nin kızı ile evliliğine bir gönderme yaptığını vurgular. II. Osman hâlâ hafızalarda taze olan bu olayı anımsatacak bir evlilik yaparak "gazi sultan" imgesini kuvvetlendirmeye çalışır. Devrin yazarlarından Nev'îzâde Atâî'nin Esad Efendi'yi "ikinci bir Edebâli" olarak sunması bu çağrışımın bir göstergesidir. Sultan Osman'ın Hotin Seferi için Osmanlı sultanlarının gaza mevsimi olan mayıs ayını seçmesi de Piterberg'e göre "gazi sultan" imgesine gönderme yapan bilinçli bir tercihti. Buna bir başka delil olarak da Sultan Osman'ın tıpkı gazi sultanlar gibi çok sade giyinmesini ekler.¹⁷⁰

Bu bağlamda, II. Osman'ın Hotin Seferi'nin anlatıldığı Nadirî'nin *Şehnâme*'si yukarıda değinilen gelişmelerin güzel bir karışımıdır denilebilir. Bu kitapta, hem 16. yüzyıl sonundaki genel eğilime uygun olarak paşalar bolca resmedilir ve böylece vezirleri ile ülkesini yöneten sultan imgesi korunur hem de II. Osman ordusunun başında ya da savaş meydanlarında betimlenerek 'savaşa giden sultan' imgesi yeniden canlandırılır. Oluşturulan bu yeni imge kitabın resim programına belirgin bir şekilde yansır.

Gazi sultan imgesinin kitapta önemli bir vurgu olduğu II. Osman'la ilgili ilk resmin konusunda belirgin bir şekilde ortaya çıkar (Resim 23, s. 210).¹⁷¹ Tıpkı yukarıda Selânikî'nin aktardığı müşavere gibi bu resmin canlandığı olay da sultanın savaşa gitmesi ile ilgilidir. Lehistan üzerine bir sefer düzenlemeye karar veren II. Osman bu kararını görüşmek üzere yaptığı divan toplantısında devlet adamları bu sorunun bir serdar gönderilerek halledilebileceğini, sultanın bizzat gitmesine gerek olmadığını söylerler.¹⁷²

Saraylıların bu tepkisi, sultanın yerine bir serdar tayin edilerek bu tür meselelerin halledilmesinin 17. yüzyıl başı Osmanlı saray geleneğinde kabul gören bir uygulama olduğunu gösterir. Nitekim yukarıda değinilen Selânikî'nin ifadeleri de bu kabulün çok daha önce başladığını doğrular. Ancak, II. Osman'ın sefere çıkmaya kesin niyetli olduğu anlaşılır. Bu tutumu, seferden önce muhtemel bir savaşı önlemek için İstanbul'a gönderilen Leh elçisini kabul etmeyişiinde de izlenir.¹⁷³ II. Osman'ın saraylılarına verdiği cevap da bu kararı yansıtır ki bu yanıt genç sultan için oluşturulmaya

ya da canlandırılmaya çalışılan “gazi sultan” imgesinin açıkça dillendirilmesidir. Sultan II. Osman, böyle bir sevap kazanmaktan kendisini mahrum etmemelerini, tıpkı “ecdadı” gibi ülkeler fethederek mutlu olmak istediğini belirtir.¹⁷⁴

II. Osman’ın saraylılarına verdiği bu cevapta dikkati çeken bir diğer ayrıntı ise, sultanın “kâfir” memleketlerini İslam topraklarına katma isteğidir. Bu dönemde gelişen sorunlar düşünüldüğünde doğuda Safevîlere karşı mücadele yerine Lehistan üzerine sefer düzenlenmesi Gabriel Piterberg’in gaza teorisini doğrular niteliktedir.¹⁷⁵

Bu anın betimlendiği tasvirde Topkapı Sarayı’nda, havuzlu sofada Osman yere serili halı üzerine yerleştirilmiş minder üzerinde oturur, iki yanında oturan saraylıların yüzlerinin tanınabilir bir şekilde betimlenmesi bireylerin portre niteliklerine özen gösterildiğini açıkça gösterir. Nadirî, metinde müşavereye katılan saraylıların ismini vermezken, iki “sadr” ve şeyhülislamla padişah hocasının toplantıda bulunduklarını söyler.¹⁷⁶ Bu tarihte sadrazam Ali Paşa’nın yerine gelen Bostancıbaşı Hüseyin Paşa sağ tarafta oturan saraylılardan ilki olmalı. Hüseyin Paşa’nın hemen yanında, bir sonraki resimde de karşımıza çıkacak olan ikinci vezir Gürcü Mehmed Paşa hemen tanınır. Nadirî’nin metninde belirtilmemekle birlikte, Topçular Kâtibi Abdülkâdir Efendi II. Osman’ın sefer hazırlığı için ferman verdiği altı vezirin ismini sayar.¹⁷⁷ Bu durumda Gürcü Mehmed Paşa’nın yanında oturan diğer dört kişi de üçüncü vezir Nakkaş Hasan Paşa (ö. 1623), dördüncü vezir Cigalazâde Mahmud Paşa (ö. 1642-43), beşinci vezir Mehmed Paşa ve altıncı vezir Receb Paşa olmalı. Sultanın diğer tarafında oturan figürlerin din adamı olduklarını başlarındaki iri ulema sarıkları gösterir. Bunlardan, öne çıkarak II. Osman’a görüşlerini söyleyen beyaz giysili figür, II. Osman’ın yetkilerini artırarak önemli bir konuma getirdiği Hocası Ömer Efendi olmalı. Ömer Efendi’nin vücut dili sultanın sefer kararındaki belirleyici etkisini iletir izleyiciye. Nitekim dönem kaynakları da bunu doğrular. Ömer Efendi’nin arkasında, daha geride yer alan yine beyaz giysili ve hafif ağarmış uzun siyah sakallı kişi, ellerini önde kavuşturmuş sessizce konuşmaları dinler. Bu figür Nadirî’nin toplantıya katılanlar arasında ismini andığı şeyhülislam, yani Esad Efendi idi

olasılıkla. Esad Efendi'nin suskun oturuşu ve Ömer Efendi'den sonra betimlenmesi, hem bu sefere karşı tutumunu hem de yetkilerinin büyük bir bölümünü kaptırdığı Ömer Efendi'nin karşısında geri plana düşmüş konumunu gösterir. Nadirî'nin ismini anmadığı, ama bu resimden itibaren sultanın bütün tasvirlerinde onun yanı başında yer alan kara bir hadım ağa hemen dikkati çeker. Sahnenin önünde ise iki yanda kümelenmiş cüceler görülür. Bunlar da olasılıkla bu tür toplantılara katıldığı bilinen sarayın dilsiz ve sağır cüceleriydiler.

Saraylıların ve ulemanın ortasında Sultan Osman yer alır. Burada önemli olan ikonografik ayrıntı ise, tahtında, 'ulaşılabilir' bir şekilde oturan Osmanlı sultanı yerine, saraylılarla neredeyse aynı hiyerarşide gösterilen, onlardan biri gibi betimlenen Sultan Osman'dır. Sahnenin tümünde hemen dikkati çeken bu tutum Osman'ın sorguçsuz bir başlıkla betimlenmesi gibi ayrıntılarda da izlenir. Oysa başlıklar ve başlık biçimleri İslam resminde betimlenen kişinin sosyal konumunu gösteren başlıca öğelerden biridir. Bu tasvirde ise Osman bu durumun tam aksine, bütün haşmet ve görkeminden arınmış bir şekilde, sultan ikonografisinin pek çok alametinden yoksun, saraylılarıyla oturmuş sefere gitme kararını tartışırken betimlenir. Bu ikonografi sıradan bir tesadüf olabilir mi?

Osmanlı tarihinde beyliğin kuruluşundan itibaren bu tür toplantıların yapıldığı bilinir. Osmanlılar Divan-ı Hümayun adını verdikleri bu toplantılara çok önem verdiler ve bu toplantılar Osmanlı devlet yönetiminin önemli bir parçası oldu. Divan-ı Hümayun'a önceleri sultan başkanlık ederken sonraları bu toplantılar sadrazam tarafından yönetilmeye başladı.¹⁷⁸ Böylece sultan kendini sadece tebaasından değil, vüzerasından da soyutladı. 16. yüzyıl boyunca devletin önde gelenleriyle danışma toplantıları yapmaya devam etti, ama bu toplantılar giderek olağanüstü durumlar için geçerli olmaya başladı. Sadrazam, şeyhülislam gibi hiyerarşinin tepesindekilerin sultanla görüşmeleri kontrol altına alındı. Selânikî, III. Mehmed'in 1600'de şeyhülislamla yaptığı özel toplantıda sultanın kafes ardında gizlenerek oturduğunu söyler.¹⁷⁹

Tekrar baştaki sorumuza dönersek, tüm bu sürecin sonunda II. Osman'ın son derece sade giysiler içinde, sorguçsuz sarığıyla vezirler ve

ulemayla savaş kararını görüşürken betimlenmesi sıradan bir ikonografik tercih olarak görülebilir mi? Yoksa bu tutum II. Osman'ın 'gazi sultan' olma hevesinin, isteğinin bir tezahürü mü? Ya da, tıpkı gazi ataları gibi sade giysiler içinde savaş kararını görüşen bir Osmanlı sultanının görsel yansıması mı bu tasvir?

17. yüzyıla gelindiğinde, daha önce de değinildiği gibi, cephelerde zaferler kazanan sultanların yerini, saraydan ayrılmayan yöneticiler, nispeten kısa sürede elde edilen askeri zaferlerin yerini de neredeyse sonuçsuz bir şekilde yıllarca süren savaşlar alır. Tüm bunlara rağmen 'muzaffer Osmanlı sultanı' imgesi hâlâ toplumun belleğinde yaşayacak kadar yakın bir geçmişe aitti. Genç yaşta büyük umutlarla tahta çıkan Osman'ın ataları gibi zaferler kazanmak istemesi ve bu zaferin getireceği itibar, siyasi sonuçları kadar önemli olmalı. Kuşkusuz II. Osman'ın bu arzusunda, sefer sonrasında gerçekleştirmeyi planladığı projelerin de önemli bir etkisi vardı. Nitekim Osman'ın saraydaki konumunu sağlamlaştırması ve orduda yapacağı değişiklikleri gerçekleştirebilmesi için tıpkı ataları gibi büyük bir askeri başarıya ihtiyaç duyuyordu.¹⁸⁰ II. Osman'ın gazaya verdiği önem ve geleneğe bağlılığı dönem kaynaklarındaki kimi ifadelerden de açıkça anlaşılır. Örneğin, yukarıda Halil Paşa'yla ilgili bilgileri aktarırken değinildiği gibi, II. Osman tahta çıktığında vezir Halil Paşa İran üzerine düzenleyeceği sefer öncesinde kışı geçirmek üzere Cizre'de bekler. Osman, paşaya gönderdiği mektupta gazanın önemini ve askerlerinden büyük başarılar beklediğini pek çok kez vurgulayarak, Halil Paşa'ya ve askerlerine cesaret verir. Yine aynı mektupta babasından sonra amcası Mustafa'nın tahta geçmesini de "kânûn-ı kadîm-i Osmânî"den vazgeçme olarak tanımlar.¹⁸¹ Hotin Seferi öncesi, Fatih'in *Kanunâme*'sinde geçen kardeş katlinin artık muteber olmadığı dönemde, kardeşi Mehmed'i öldürtmesi de II. Osman'ın geleneğe bağlılığını gösterir. Tam da bu dönemde kardeş katlini meşru kılan II. Mehmed'in *Kanunâme*'sinin yeniden yazılması bu konunun Osmanlıların gündeminde olduğunu gösterir. 1620 yılında yazılan bu nüsha günümüze ulaşan en eski kopyadır. Fatih'in *Kanunâme*'sinin yeniden yazılması, Esad Efendi'nin II. Osman'ın isteğini reddetmesine karşı meşru bir dayanak yaratma isteğinin sonucu olmalı.¹⁸²

II. Osman'ın ecdadı gibi olma isteğinde beyliğin kurucusu Osman Gazi'nin ismini taşıyan ilk Osmanlı sultanı olmasının da etkisi olmuş muydu? Bu özel durum genç sultanı etkilemiş olmalı. Nitekim Osmanlı sultanlarının taşıdıkları isimler her zaman önemli olmuş, adı taşıyan kişi ile ismin sahibi arasında bir ilişki kurulmuştu. Örneğin, 16. yüzyıl sonunda saray nakkaşhanesinde Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlenen ve içinde Osmanlı padişahlarının portrelerinin yer aldığı *Şemailnâme*'de aynı adı taşıyan sultanların benzer pozlarda betimlendikleri görülür. Yine aynı tutumun bir başka yansıması olarak, Kanuni Sultan Süleyman torunu III. Mehmed'in adını koyarken "Ecdad-ı kiramımızda Murad oğlu Mehmed olagelmıştır nam-ı şerifi Mehmed olsun" dediği bilinir.¹⁸³

Daha önce resimli nüshasıyla tartışılan Medhî'nin *Şehnâme-i Türkî*'sinde, yazar, II. Osman'ı övdüğü bir şiirinde Osman'ın isminin özel durumuna dikkat çeker ve bu benzerliği şöyle dile getirir:

Bu denlü Âl-i Osmân oldu sultân
Degildür birisinün nâmı Osmân¹⁸⁴

II. Osman'ın Osman Gazi ile aynı ismi taşıması kendini gerçekten zamanın Osman'ı olarak görmesine yol açmış olmalıydı. Nitekim izlediği kimi politikalar bu savı destekler niteliktedir. Yukarıda da değinildiği gibi, Osman'ın devrin şeyhülislamı Esad Efendi'nin kızı Akile'yi kendine resmi eş olarak alması Osman Gazi'nin Şeyh Edebâli'nin kızı Mal Hatun ile evlenmesini hatırlatır.

II. Osman'ın geçmişe öykünerek ataları gibi zafer kazanma arzusu Hotin Seferi'nin anlatıldığı, Halisî tarafından yazılan *Zafernâme*'de de açıkça görülür. Eserin yazarı Osman'ın Hotin Seferi ile Osmanlı padişahlarının gidebildiği en uzun mesafeyi gerçekleştirdiğini söyleyerek, Kanuni Sultan Süleyman'ın bile en fazla Yaş'a kadar gidebildiğini, II. Osman'ın ise Torlı Nehri'nden öte 29 konak daha ilerlediğini söyler.¹⁸⁵ Bu karşılaştırma bir yandan 'altın çağ' olarak görülen Kanuni devrine özlemi yansıtırken diğer yandan da II. Osman'ın atalarını aşacak bir zafere ulaşma arzusunu gösterir.

Tüm bu göstergeler, Osman'ın yazılı imgesinde beliren gazi sultan olma arzusunun konumuz olan tasvirde de izlendiğini öne sürmeyi ya da

en azından bu olasılığı zihnimizin bir köşesinde tutarak bu resmi okumamızı mümkün kılar. Nitekim kitaptaki II. Osman'ın diğer betimleri de bu öngörüye destekler.

Sultan Osman gaza dileğine kavuşur, ordu büyük bir kalabalık ve tantana ile 5 Mayıs 1621'de İstanbul'dan ayrılır. Ordunun yürüyüşü adeta denizdeki dalgaları andırır. Dağlara benzeyen filler ve devlet erkânı semaya çıkan gülbang sesleri eşliğinde ilerler.¹⁸⁶ Nadirî'ye göre, "Şeh-i ser-firâz" yerinden kalkıp, Tanrı'ya yüz bin dua eder, beline mücevherli hançerini takar. Hasımlarını mahvetmek için murassa kılıcını kuşanır. Bu kılıç üzerindeki sayısız mücevheri ile bir ejder gibidir. Alev saçan cevherli bir sadak bağlar. Düşmanı avlayan şahlar şahı saba gidişli atına binerek gider. Nefirin sesi ufukları tutar ve bu sestten felek sersemleşir. Başlı doruklarda olan şahlar şahının etrafındaki bölük bölük cengâverler dünyayı deprem gibi sallar ve bu sarsılmadan felek ve dünya parça parça olur.¹⁸⁷

Her biri baştan ayağa mücevherli silahlarla donatılan askerlerin cüm-büşünden zelzele olur. Rüzgârda dönen sancaklar, sanki feleğin gemisinin yelkenidir. Ülkeler alan cesur vezirler de savaş düzenine girerek yola çıkarlar. Önde ateş saçan yılan tutan Bektaşiler yer alır. Cebeciler (Atlı zırhlı askerler) üzerinde demirden giysi, başlarında altın yaldız miğferlerle, topçular arabalarıyla ilerler. Arkalarında kızıl ve sarı bayrakları ile süvariler yer alır.¹⁸⁸

Olayın bir başka görgü tanığı, Topçular Kâtibi Abdülkâdir Efendi'nin satırlarına bu an şöyle yansır: Saadetli padişah gaza niyeti ile mücevherli kılıcını kuşanır, başına gaza sorgucunu takar ve atı Aşkar'a biner. Savaş müzikleri eşliğinde ordu ilerler.¹⁸⁹

Yazılı tasvirlerin tüm ayrıntılarını *Şehnâme-i Nâdirî*'de yer alan, II. Osman'ı Hotin yolunda sefere giderken betimleyen resimde görmek mümkündür: Ordusunun başında ilerleyen, orduya önderlik eden II. Osman ve onun gücünü görselleştiren, simgeleyen kalabalık ve görkemli bir ordu. Ünlü nakkaş Nakşî'nin de hünerini göstermesiyle adeta ordunun çıkardığı gürültüyü işitiriz (Resim 24, s. 211).¹⁹⁰

Çift sayfa tasvirde sağda, resmin merkezinde atı üzerinde II. Osman gösterişli giysiler içinde yer alır. Metinde belirtildiği gibi gaza niyetini gösteren mücevherli kılıcını kuşanan Osman'ın sarığında iki gaza sorgucu

vardır. İki yanında solak ve peykler, geride iki has odalı ağa, hemen arkasında turuncu iç giysisi, beyaz kaftanı ile atı üzerinde ilerleyen kara ağa yer alır. Geride sıra halinde ilerleyen Osmanlı paşalarının arasında bir diğer kara hadım ağa daha dikkati çeker. Ağaların ardında beyaz, sarı, yeşil ve kırmızı renkli bayraklar yükselir. Tepelerin ardında ilerleyen zırhlı askerler sahnenin coşkusu artırır. Önde ise itiş kakış bir halde bu fırsatı kaçırmayarak sultanı ve ordusunu görmeye çalışan halk yer alır.

Karşı sayfada, gruplar halinde yeniçeriler ve paşalar ilerlerken betimlenir. Her biri önemli portre özellikleriyle betimlenmiş paşaların pek çoğunun kimliğini saptamak mümkün olmamakla birlikte, ön sırada yer alan grup içindeki mor kaftanlı, dolgun yuvarlak yüzüyle Gürcü Mehmed Paşa'yı hemen tanırız.¹⁹¹ İkinci vezir Mehmed Paşa'nın mevkiine uygun olarak ikinci sırada yer alması vezirlerin belirli bir protokol düzenine göre betimlendiğini düşündürür. Nitekim daha önce değinilen Hotin müşavresi resminde de Mehmed Paşa yine aynı portre özellikleri ile ikinci sırada otururken gösterilmişti. Bu durumda, Mehmed Paşa'nın hemen yanında, sıranın başında ilerleyen ve yüzü seçilemeyen kişi de Veziriazam Hüseyin Paşa olmalıydı.

Yıllar öncesinin gazi sultanlarının savaşa gidişini hatırlatan bu tasvir, Sultan Osman'ın yaratmaya çalıştığı bu yeni imge ile okunduğunda anlam kazanır. Genç sultanın görkemli ordusunun başında, muzaffer bir sultan edasında maiyetiyle ilerleyişi 17. yüzyıl Osmanlısına unutmaya başladığı pek çok şeyi yeniden hatırlatmış olmalıydı.

Ancak küçük bir problem, Osman'ın oluşturmaya çalıştığı güçlü hükümdar imgesi için sorun teşkil ediyordu; henüz 18 yaşında olan sultanın gençliği ve fiziksel görünümü. Nitekim tarihçi Naîmâ'nın Osman'ın, Sultan Selim Camisi'ne Cuma namazına giderken kıyafetinin içine pamuk doldurduğunu, böylece daha cüsseli bir görünüme kavuştuğunu anlatması sultanın bu tür kaygılarına işaret eder.¹⁹² Fiziksel gücün sunumu ile ilgili kaygı, sultanın gücünü doğrudan gösteren orduya da yansır. Güçlü bir sultanın bu gücünü yansıtacak görkemli bir orduya ihtiyacı vardır elbette. Hotin Seferi esnasında Vezir Hüseyin Paşa, askerlerin kaplan postu, zırh, külah ve şalvarla gelmeleri halinde hediye alacaklarını duyurur.¹⁹³ Kaplan

postu İslam kültüründe her zaman fiziksel gücü ve cesareti simgelerdi. Ünlü *Şehnâme* kahramanı Rüstem kaplan postu desenli (pelenk nakışı) bir giysi içinde betimlenir. *Hünernâme*'de yer alan, Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunun betimlendiği resimde, nakkaşın arz odasını gösterirken sultanın oturduğu yerin iki yanına kaplan postlarını koymasının Osmanlı sultanlarının bu desenin simgesel anlamını kullandıklarını gösterir.¹⁹⁴ İslam kültüründe kahramanlığa simgesel göndermeler yapan Pelenk nakışının Osmanlı sultanlarının giysilerinde kullanılan yaygın bir motif olması sultanların fiziksel güçlerini ve bu güce dayalı becerilerini sunma isteğinin bir sonucu olmalıydı. Vezir Hüseyin Paşa da askerlere kaplan postu taşıtarak II. Osman'ın ordusunun görkemini artırmayı amaçlamıştı olasılıkla.

Tüm bu kaygıların görselleştiği *Şehnâme-i Nâdirî*'de yer alan bir diğer resimde, Sultan Osman, Hotin yolunda mola yerinde kurulan bir sayebanın altında oturur ve metinde de anlatıldığı gibi kaçan esirlerden birini okuyula öldürür (Resim 25, s. 212-213).¹⁹⁵ Metne göre, ordu Purut Nehri'ne ulaştığında, Sultan Osman nehir kenarına kurulan tentesinin altında esirlerin öldürülmesini izler. Bu esnada bağlarından kurtulan bir esir suya atlayıp yüzerek kaçmaya çalışır. Bunun üzerine atıcılığı ile meşhur Sultan Osman, okunu ve yayını alarak kaçan esire nişan alır ve bir atışta onu öldürür.¹⁹⁶

Sultan, üzerinde bordo bir iç giysi, gri kolsuz kaftanı ve bir elinde tuttuğu yayıyla, yere serilmiş halının üzerinde, ayaklı, altın bir taht üzerinde oturur. Tahtın üzerindeki tente, kaçışan geyik figürlerinin nakşedildiği bir kumaştan yapılmıştır. Sultanın sağ yanında ellerini saygı ile önde birleştirmiş kara ağa, arkasında sultanın sadağını ve kılıcını tutan iki has odalı ve askerler bekler. Sol tarafta ise ellerinde mızraklar tutan dört Osmanlı atlı askeri yer alır. Yeşil giysili bir asker Sultan Osman'ın önünde esirlerden birinin boynunu kılıçla keser. Yerde başları kesilmiş esirler, öndeki suda ise yüzerek kaçmaya çalışan bir başka esir görülür.

Sultanın sefer sırasında başından geçenler arasından betimlenmek üzere böyle bir konunun seçilmesi öncelikle onun atıcılıktaki hünerine gönderme yapar. II. Osman'ın atlara, biniciliğe ve avlanmaya düşkünlüğü ve bu konudaki mahareti dönemin yazın örneklerinde öne çıkarılır. Sözge-

limi, Medhî Şehnâme tercümesinin önsözünde, Sultan Osman'ın binicilikteki hünerlerini şöyle anlatır:

Ol şehriyâr-ı gîtî-sitân ü fâris-i meydân İskender-i zemân Ferîdûn-ı 'adâlet-nişân ü Süleymân-mekânun evvelâ 'Âlem-i bülûğiyete kadem basmazdan mukaddem rûy-ı zemînde olan selâtine hüner bâbında ve iz'ân ü ma'ârifde erlikde ve serverlikde fâyikü'l-akrân olduğu bu vechile güneşden 'ayândır kim meselâ mukaddem gelen sultânların sâl u seneleri otuz veya kırk yıla irmek gerekdir kim fâris-i meydân olub nâm ü neng hâsıl ideler. Ol mikdâr pâdişâhlık iden sultânlardan her vech ile fârislikde ve sipâhîlikde fâyikü'l-akrân ve nâdire-i devrân merd-i meydân-ı cihândur ve dahi âyîn-i sâhib-kırânı ve üslûb-ı cihânbanı kendi zât-ı pâkine mahkûm kıldığı meşhûr-ı cihân ve güneş nûrî gibi 'ayândur. Kaçan kim ol sultân-ı dâver-haşem ve Cemşîd-şiyem ve Hüsrev-'alem esb-i sabâ-reftâr ü sebk-i 'inâne süvâr olsa yüzyl fârislik itmiş erlerden 'ömri at üzerinde geçmiş serdârlardan fâris olduğunu görenler yüz yere koyup ellerin 'inân u sinândan ve ayakların rikâbdan tehi kıldılar¹⁹⁷

Sultan II. Osman'ın Süslü Kız adlı atına düşkünlüğü Osmanlı tarihinin neşeli ve samimi ayrıntılarından biridir. Çok sevdiği atının ölümü üzerine yaptırdığı kitabeli mezar taşı, genç sultanın atına sevgisini ve ölümüyle duyduğu acıyı ölümsüzleştirir. Eşine az rastlanır mezar taşının üzerinde şunlar yazar:

Zıll-ı hak Hazret-i 'Osmân Hânun / Süslü kız nâmı atı egilmiştir
Emr-i Yezdân ile mevt irişcek / Bu makam içre o gömülmüştür.¹⁹⁸

Son derece basit, hatta Halil Edhem'in de belirttiği gibi yazım yanlışları olan bu kitabeyi Sultan Osman bizzat kendisi mi yoksa sultanın atına sevgisini bilenler mi yaptırdı bilinmemekle birlikte, gerçek olan II. Osman'ın atlara, binicilik ve atıcılığa düşkünlüğüdür. Nitekim devrin ünlü

âlimi Kadızâde'ye (ö. 1635) atlar üzerine bir kitap yazdırması da sultanın bu ilgisini gösterir.¹⁹⁹

Tekrar *Şehnâme-i Nâdirî'd*e yer alan resme dönersek, tasvirin ikonografik ayrıntıları 'kahraman sultan' imgesinin sadece metinlerde, konu seçiminde değil resim dilinde de izlenebileceğini gösterir. Resimde II. Osman tentenin altında, ayaklı bir taburede bacak bacak üzerine atarak otururken gösterilir. Osmanlı sultanlarının geleneksel resmedilme biçimlerinden ayrılan bu oturma biçimi doğrudan ünlü *Şehnâme* kahramanı Rüstem'in tasvirlerini hatırlatır. Özellikle 17. yüzyılda Safevî devrinde sıklıkla yapılan tek sayfa albüm resimlerinde ve çağdaşı Osmanlı örneklerinde Rüstem genellikle bacak bacak üzerine atarak, benzer bir taburenin üzerinde otururken betimlenir. Resimdeki bu ikonografik ayrıntı Osmanlı nakkaşının belleğindeki 'kahraman' imgesinin yansımalarından biri olmalı.

Aynı oturuş biçimi ordunun Hotin Kalesi'ne hücumun canlandırıldığı bir diğer resimde de görülür (Resim 26, s. 214-215).²⁰⁰ Metne göre, Sultan Osman Han ordusu ile Turla Nehri kenarındaki Hotin Kalesi'ne ulaştığında dağları tepeleri kaplayan çadırlar kurulur. Sipahilerin gürültüleri cihanı tutar, kıyamet kopar ve âlem harap olur. Zırhlı Osmanlı askerleri bölük bölük harekete geçer, her biri birer kahır denizi olup dalgalanırlar. Muzaffer (Sultân-ı sahib-kırân), cihan pehlivanı (cihân-pehluvân) ve dünya hâkimi (Şâh-ı gîti-sitân) olan sultan atına biner ve savaş kösü çalar. Leh kralı yaşlı ve hasta olduğundan dolayı, yerine Moskof fatihi olan oğlu savaştaktır. Turla nehri kenarında Hotin adı verilen bir kale vardır. Kralın oğlu nehrin yanında konaklar. Kalenin etrafını hendekle çevirirler ve bu savaşta otuz bin Kazak civara kurdukları taburla ve Nemçe askerleriyle Lehlilerin yanında yer alırlar ve toplam iki yüz bin kişi olurlar. Dünyayı süsleyen cihan pehlivanı ('Âlem-Ârâ-yı cihân), zeminin ve zamanın hüdavendigârı (Hüdâvendigâr-ı zemîn ü zemân) olan sultan, bu taburun karşısına yerleşir. Sayısız miktardaki çadırlar dünyayı kaplar, bunu gören düşman mateme bürünür. Cihan şahı gelir ve savaş başlar. İki taraftan toplanır. Her iki taraf da silah kullandığı için ortalık daha bir karışır.²⁰¹

Tatarlardan Kantemir Mirza birlikleriyle Osmanlı ordusuna destek verir. Sonunda "kâfirler" hezimete uğrar, birkaç gün daha savaş

devam eder ama düşman saldırmaz, sadece silahla ve topla ateş eder. Osmanlı askerleri hendeği aşarlar. Kırk gün süren savaş sonunda binlerce kahraman ayaklar altında ezilir. Hotin Kalesi teslim alınır ve haraca bağlanır.²⁰²

Bu anın tasvirinde, Sultan II. Osman nehrin kenarında, savaş alanına kurulmuş tentenin altında oturur. Geride Osmanlı ordusunun çadırları görülür, çadırdan kafasını uzatmış iki kara ağa sultanın hane halkını simgeler. Yüzünün boyaları tamamıyla dökülmüş olan sultanın üzerinde kırmızı bir kaftan vardır ve bir önceki resimde olduğu gibi, sultan portrelerinde alışık olmadığımız bir oturma biçimi ile bacak bacak üzerine atmış bir şekilde betimlenir. Sultanın sağ yanında has odalılar ve üzerinde kırmızı giysi, sarı kolsuz kaftan bulunan siyahi bir saraylı yer alır. Önde topları ateşleyen askerler, öldürülen esirlerin cansız bedenleri ve fil üzerinde savaş kösü çalan bir figür Nadirî'nin satırlarını canlandırır.

Karşı sayfada ise önde nehir, sol köşede hendeğe çevrelenmiş bir alana kurulmuş düşman çadırları ve Osmanlılara doğru çevrilmiş toplar ve askerler, sağda ise hendeğin önüne kadar gelmiş Osmanlı askerleri betimlenir. Resmin sol köşesinde yer alan, tepelerin ardından gelen zırhlı birlik, Osmanlı ordusuna destek veren Kantemir Mirza komutasındaki Tatar askerleri olmalı.

Nadirî'nin büyük bir başarı gibi anlattığı bu kuşatma aslında sonuca ulaşamayan, eski antlaşmaların kabulüyle sonuçlanan bir olaydır. 9 Ekim 1621'de varılan anlaşmaya göre, Kazaklar Karadeniz bölgesine, Tatarlar ve Boğdanlılar da Krallık Cumhuriyeti topraklarına yönelik saldırılarına son verecekti. Polonya Boğdan, Eflak, Erdel ve Macaristan'a müdahale etmekten vazgeçecek, daha önceki anlaşmalarda kararlaştırıldığı gibi, Polonya'nın Kırım hanları ve Boğdan voyvodalarıyla ilişkileri dostane olacaktı. Son olarak da her iki tarafın atayacağı komisyon üyeleri sınır hattını belirleyecekti. Savaş sonunda yapılan ahitnamenin Polonya ve Osmanlı nüshası arasında küçük bir farklılık vardı. Osmanlı nüshasında bulunan bir maddeye göre, Polonya kralının vergi ödemesi gerekiyordu ancak bu madde Polonya tarafından hiçbir zaman kabul edilmez.²⁰³ İki kopya arasındaki bu farkın bir karışıklık sonucu mu yoksa bilinçli olarak mı yapıldığını anlamak müm-

kün olmamakla birlikte, sefer sonrasında yaşananlar bu konuda bir fikir edinmeyi kolaylaştırır. Hotin kuşatmasının büyük bir askeri başarı gibi anlatılması Nadirî'ye özgü bir tutum değildi. Hotin Seferi'nden bir başarı elde edilememesine rağmen, Sultan Osman sefer dönüşünde adeta zafer kazanılmış gibi fetihnameler yollatır. Aynı seferin anlatıldığı *Zafernâme* adlı bir başka çağdaş eserde ise savaşın kaybedildiği neredeyse gizlenmeye çalışılır.²⁰⁴ Seferden dönen ordu İstanbul'da büyük bir coşku ile karşılanmış, devrin ünlü kaside şairi Nefî;

Âferîn ey rûzgârın şehsüvâr-ı safderi
Arşa as şimdengeri tîg-ı süreyyâ cevheri

beyitiyle başlayan kasidesi ile II. Osman'ı muzaffer bir sultan olarak kutlamıştır.²⁰⁵ İstanbul'da esen bu zafer havası hem oluşturulmaya çalışılan bilinçli zafer imgesini hem de 17. yüzyıl Osmanlılarının ya da Osmanlı sarayının bu tür başarılarla duyduğu özlemi yansıtır.

Elyazmasında yer alan son resimde (Resim 27, s. 216-217) ise Sultan Osman'ın sözde zaferi üzerine inşa ettirilen köşk ve kayığın tasviri yer alır.²⁰⁶ Sultan Osman Hotin 'zaferinin' anısına karada ve denizde bir eser bırakmak ister. Yeryüzünde herkesi hayran bırakacak, Kâbe gibi bir mekân, denizde de gönülleri alan Nuh'un gemisi gibi bir gemi yapılmasını emreder. Sultan bu iş için hem bostancıbaşı hem de vezir olan Mehmed Paşa'yı görevlendirir. Sultanın her iki emri de yerine getirilir. Eşsiz güzellikte bir köşk ve kayık yapılır. Nadirî'ye göre, kayık olarak anılsa bile bir kadirga onun en küçük sandalı olabilir. Adeta küreklerden kanatları olan bu kayığa denizlerin meleği dense yeridir.²⁰⁷

Tasvirde, Sultan Osman havuzlu bir bahçeye açılan, duvarları süslü kubbeli köşkte, tahtında oturur. Bordo iç giysisi, çiçekli kolsuz kaftanı ve çift sorguçlu sarığı olan padişah, tahtında, hafif sağa dönmüş pozdadır. Arkasında kılıcını, sadağını ve matarasını tutan üç has odalı yer alır. II. Osman karşısındaki iki saraylı ile konuşur. Bunlardan öndeki, turuncu iç giysisi, mavi kaftanı olan bir kara ağadır. Arkasındaki yeşil iç giysisi, mor kaftanlı figür ise olasılıkla, sultan için köşkü ve kayığı yaptıran Mehmed

Paşa olmalıdır. Fıskiyeli havuzun bulunduğu taş sofa, çiçekli ve ağaçlı bir bahçeye açılır. Bahçede kendi hallerinde dolaşan iki cüce görülür.

Karşı sayfada ise II. Osman, yaptırdığı kayıkla denizde dolaşır. Geride, sivri çatılı, iki pencereyi bir bina, iki yanında kale duvarları, arkasında ağaçlar görülür. Binanın iki yanındai kale duvarının önüne kırmızı, sivri külah biçiminde başlıkları, uzun giysileri olan görevliler (olasılıkla bostancılar) sıralanır. Sultan Osman kayıkta, kendisi için özel olarak hazırlanan bölmede oturur. Karşısında kara ağa, has odalılar ve iki figür yer alır. Kayığın kış tarafında uçmak üzere olan bir anka kuşu heykeli görülür. Bu bölümde dört kişi oturur. Bunlardan sivri külah biçiminde başlığı olan bostancı başı olmalıdır. Metinde anlatıldığı gibi, çok sayıda kişinin çektiği kürekler adeta kanat gibi olmuştur. Nadirî kayığın kış tarafındaki kuş figüründen dolayı sultanın kayığa binerek anka kuşunun sürücüsü olduğunu söyler. Sultan Osman'ın *Şehnâme*'de oluşan bu imgesi Osmanlı nakkaşları tarafından beğenilmiş olmalı. Nitekim 17. yüzyılın ikinci yarısında yapılan, sahibinden dolayı *Taeschnner Albümü* olarak bilinen ve ne yazık ki II. Dünya Savaşı sırasında yanan mecmuada, kış tarafı yedi başlı ejderle sonlanan bir saltanat kayığında üzeri gölgelikle örtülmüş bölümde genç sakalsız yüzü ile Osman'ı anımsatan bir sultan oturur.²⁰⁸ Hem kayığın biçimi hem de tasvirdeki sultanın portre özellikleri II. Osman olabileceğini düşündürür. Bu ikonografik kurgu Osman'ın *Şehnâme*'de yer alan tasvirinden mülhem olmalı.

Görüldüğü gibi, *Şehnâme*'de yer alan tasvirlerde II. Osman gazi, savaşçı ve kahraman bir sultan olarak sunulur. O halde, Sultan Osman için 'gazi/savaşçı sultan' imgesini hazırlayan kimdi? Oluşan/oluşturulan bu imge devrin genel eğilimlerinin bir sonucu muydu, yoksa, sultan ya da saraylılar tarafından yaratıldı mı? Tüm bu soruların cevabına yaklaşmak elbette ki eseri resimleten haminin kimliğini belirlemekten geçer.

Bu sorunun olası cevabını bulmak için, eserin yazarı Nadirî dışındada bu sürece katkı sağlayan saraylılar hakkında herhangi bir bilginin olmaması, *Şehnâme-i Nâdirî*'nin çözümlemesini zorlaştırır. Resimli nüshanın hamisini bulmak üzere kullanılacak iki yöntem vardır; bunlardan ilki şu an için elimizdeki tek kesin bilgi, şair Nadirî'nin kurduğu ilişki ağları ve de resimlerin ikonografisidir. Eserdeki tasvirlerle bu gözle tekrar

bakıldığında elyazmasının ilk bölümünde resmedilen Osmanlı paşaları içinde Halil Paşa hem Nadirî ile yakın ilişkisi hem de kitabın resim programında ve metninde belirgin bir portre olarak karşımıza çıkar. Ancak Halil Paşa'nın tasvirleri, eserin hamisi olarak düşünebilmemizi sağlayacak ipuçları sunmaz.

Resim programında ön plana çıkan bir diğer saraylı ise II. Osman'ın betimlendiği her tasvirde belirgin 'portre' özellikleri ile dikkatli bir izleyicinin hemen gözüne takılan kara ağadır.

ŞEHNÂME-İ NÂDİRÎ'NİN KARA AĞASI

Bu ağa, belirgin 'kıyafet' ayrıntıları ile sultanın betimlendiği her resimde yer alır. İnce yapılı, uzun boylu kara ağa sakalsız yüzü ve koyu teniyle dikkat çeker. Konusu sarayda geçen resimlerde genellikle turuncu bir iç giysi, kenarı kürklü, beyaz kolsuz bir kaftan, sefer sırasında meydana gelen olayların betimlendiği resimlerde ise, mor bir iç giysi ve sırmalı kolsuz kaftan giyer. Tüm resimlerde benzer bir pozda betimlenen ağa, ellerini önünde kavuşturmuş bir halde görülür.

Bu resimlerden ilki Sultan Osman'ın Hotin'e gitmek üzere müşavere için saraylıları topladığı tasvirdir (y. 46a, Resim 23, s. 212). Resimde sultanın hemen yanı başında ellerini öne kavuşturmuş olarak bekleyen beyaz kaftanlı kara ağa görülür. Sultan II. Osman'ı Hotin yolunda gösteren resimde de aynı ağa, sultanın hemen yanı başında yer alarak siyasi gücünü ve sultana yakınlığını resim dili ile izleyicilere iletir (y. 50b-51a, Resim 24, s. 213). II. Osman'ı Hotin yolunda kaçan esirleri okla öldürürken betimleyen resimde (y. 58b-59a, Resim 25, s. 214-215), sultanı Hotin Kalesi önünde otağında gösteren tasvirde (y. 64b-65a, Resim 26, s. 216-217) aynı ağa hemen tanınır. Bu kara ağa Hotin seferi dönüşünde sözde zaferin anısına inşa edilen köşkün ve kayığın betimlendiği resimlerde de Osman'ın yanı başında yer alır (y. 70b-71a, Resim 27, s. 218-219).

Bu resimlerden sultanı Hotin yolunda gösteren betimin ikonografisi özellikle üzerinde durulmaya değerdir. Bir önceki bölümde anlatılan bu resimde, turuncu iç giysisi ve beyaz kaftanı ile kara ağa sultanın hemen yanı başında yer alır. Tarih konulu yazmaların önemli temalarının

dan biri olan sefere gidiş resimlerinde en önemli figür ve dikkat noktası sultandır. Sultanın yanı başında da genellikle en önemli yardımcısı vezir yer alır. Bu konudaki en uç örnek ise, Seyyid Lokman Aşurî tarafından yazılan *Târih-i Sultân Süleymân*'da, Kanuni Sultan Süleyman'ı Zigetvar yolunda gösteren resimdir.²⁰⁹ Burada, sultanın hemen yanında, onun kolundan tutarak destekleyen Sokollu en az sultan kadar izleyicinin dikkatini çeker. Bu resimde Sokollu'nun 'portre' olarak resmedilmesi kuşkusuz vezirin politik gücü yanında, bu resimli yazmanın hazırlanmasındaki rolü ile ilgili olmalıydı.²¹⁰ Benzer bir ikonografik kurgu, *Hünernâme*'de yer alan ve Zigetvar yolunda Kanuni ve Sokollu'yu gösteren tasvirde de devam eder. Resimde, Sokollu hasta Kanuni'yi atından indirmek üzere ona yardım ederken betimlenir.²¹¹ II. Osman'ı Hotin yolunda gösteren resimdeki Osman'ın hemen yakınında ilerleyen kara ağa, aslında değişen dengelerin de görsel bir yansıması olarak okunabilir. Padişahın yanındaki vezirin yerini kara ağa alır.

Peki, sultanın hemen yanı başındaki bu kara hadım ağa kimdir? Dönemin tarihi kayıtlarından bu kara ağanın dönemin darüssaade ağası Süleyman Ağa olduğunu öne sürmek çok da zor değildir. Ancak burada önemli olan nokta saraylı bir ağanın bu yazmada bu kadar belirgin bir portre olarak karşımıza çıkmasıdır. Resimlerin ikonografisindeki Süleyman Ağa'nın bu belirginliği dönemin diğer kayıtlarında da izlenir.

Süleyman Ağa, II. Osman döneminde Mustafa Ağa'nın 1619 yılında Mısır'a gönderilmesinden sonra darüssaade ağalığı görevine getirilir.²¹² Dönemin bütün kaynaklarında II. Osman'a en yakın saraylılar arasında ismi anılır. Süleyman Ağa'yı bize tanıtan en önemli kaynaklardan biri Tûgî tarihidir. Birinci bölümde anlatıldığı gibi, II. Osman'ın ölümü üzerine yazılan bu küçük tarihte, Osman'ın başına gelenlerin başlıca suçlularından biri olarak tanıtılan Süleyman Ağa'nın Ömer Hoca ile işbirliği yaparak askere karşı sultanı kıskırttığı ve Anadolu ve Mısır'a giderek asker toplayıp yeni bir ordu kurmak için sultanı ikna ettiği öne sürülür.²¹³

Süleyman Ağa hakkında en dikkat çekici bilgiyi veren kaynaklardan bir diğeri de Peçevî tarihidir. Peçevî dev vücutlu bu kara adamın sultana çok yakın bir hale geldiğini, sultan nereye gitse oraya gittiğini, hatta annesin-

den bile daha yakın olduğunu söyler. Peçevî'nin naklettiği bir olay Süleyman Ağa'nın eriştiği siyasi gücü ve Sultan Osman'la yakınlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Peçevî'ye göre, Hotin Seferi öncesinde Sadrazam Hüseyin Paşa savaş işlerini iyi bilen Durak Mehmed Paşa'yı Sultan Osman'ın huzuruna çağırır. Süleyman Ağa da bu buluşmada yer alır. Peçevî, dev vücutlu bu kara ağanın bazı konularda çok bilgili olduğunu ancak askeri konularda hiçbir bilgisinin olmadığını söyler. Süleyman Ağa, Durak Mehmed Paşa'ya Leh kralının padişaha karşı koymaya cüret edip edemeyeceğini sorduğunda, Mehmed Paşa biz edebileceğini varsayıp ona göre tedbirimizi alalım der. Süleyman Ağa bu cevap üzerine biz seni düşmandan haberdar sanırdık, nasıl olur da Leh kralı bizim padişahımıza karşı koyabilir der.²¹⁴ Peçevî'nin naklettikleri Süleyman Ağa'nın verdiği zekice cevaplarla Sultan Osman'ı etkileyerek diğer tüm saraylıları ondan uzak tuttuğunu gösterdiği gibi, darüssaade ağaları ile vezirler arasındaki çekişmeyi de gözler önüne serer.

Süleyman Ağa'dan bahseden bir diğer kaynak ise 18. yüzyılda Derviş Abdullah adlı bir teberdar tarafından yazılır. *Risâle-i Teberdâriye fi Âhvâl-i Aga-yı Dârüssaâde* adlı bu kitapta kara hadım ağaların kökenleri, İslam devletlerinde yaptıkları kötü işler ve sebep oldukları felaketler anlatılır. Tamamıyla siyahları kötüleme amacıyla yazılan bu eser verdiği bilgilerin 'doğruluğundan' çok halk arasındaki söylenceleri yanı sıra da olsa aktarması bakımından önemlidir. İlk bölümü eksik olan kitapta karaların kökeni ve Emevi ve Abbasi devletlerinde yaptıkları kötü işler anlatılır. Yazara göre, Nuh'un üç oğlundan Hâm'ın soyundan gelen karalar lanetli oldukları için bu renkte yaratılırlar. Eserin son bölümü Osmanlılara ayrılır. Metin Sultan I. Ahmed'in ölümü ve I. Mustafa'nın cülusu ile başlar. Yazarın başlangıç olarak I. Mustafa ve özellikle de II. Osman devrini seçmesi, bu dönemde Osmanlı sarayında güçlenen hadımların daha sonraki dönemlerde de zihinlerde belirgin bir şekilde yaşadığını düşündürür.

Yâfes soyundan gelen memleketlerde Osmanlılar hariç kara hadımların bulunmadığını söyleyen Derviş Abdullah, Osmanlı Devleti'ne de kara hadımların yakın zamanda geldiğini söyleyerek Osmanlı tarihine çok da vakıf olmadığını gösterir. Yazara göre, karaların devlet hizmetine girmesi

ile düzen bozulur.²¹⁵ I. Ahmed'in ölümüyle içerde bulunan kara hadımlar Osman'ı, taşra halkı ise Sultan Mustafa'yı padişah yapmak ister ve ulema ile ocaklı ittifak ederek ve büyük varken küçüğün padişahlığı olmaz diyerek Mustafa'yı tahta geçirirler. Ancak bu arada boş durmayan ağalar gece ve gündüz fitne ve fesat peşinde koşarak sonunda Mustafa'yı tahttan indirirler. I. Ahmed devrinde harem halkı ile "yekdîl" olan kara hadımlar devletin içine girer ve her biri bir eşkıya ile işbirliği yapar. Hadımların himayesinde olan eşkıyalar Anadolu'yu zapt ederek Celali olurlar. Kızlar ağasına ve diğer hadım ağalara mektuplar, türlü mücevherler gönderirler. Hadımlar Celalilerin halktan aldıkları mallara ortak olurlar. Sultan Mustafa şehzadeyken bu durumun farkına varır ve hizmetindeki cariyelerden birine eğer padişah olursam bu kara hadımları devlet işlerinden uzaklaştıracağım der. İşte bu sözünden, hadımlar Mustafa'ya düşman olurlar. Bir gün Osman ile hableşip birkaç eşkıyaya rüşvet vererek şamata çıkarmalarını sağlarlar. Mustafa bu gürültünün sebebini sorduğunda kızlar ağası Süleyman, ocaklılar ayaklandı padişahı istemeyiz diyorlar der. Hadımın sözüne kanan Mustafa bu fesadı def etmek için tahtından vazgeçer ve Sultan Osman cülus eder.²¹⁶

Derviş Abdullah'ın 'basit' ve 'yanlı' anlatımında Mustafa Ağa yerine, daha sonra darüssaade ağası olacak Süleyman Ağa'dan bahsetmesi, yazdığı metnin halk arasındaki rivayetlere dayandığını gösterir. Anlaşılan Süleyman Ağa'nın Sultan Osman ile birlikte katledilmesi ve bu olayın yarattığı utançla isyanı haklı gösterme çabaları Süleyman Ağa'nın tüm olayların suçlusu olarak görülmesine sebep olur ve zihinlerde yaşamasını sağlar.

Süleyman Ağa elde ettiği siyasi gücü tıpkı çağdaşı diğer saraylılar gibi etrafında bulunan yazarları himaye ederek sunar. Darüssaade ağası olduğu kısa dönemde, bilinen iki eserin yazımında katkısı olur Süleyman Ağa'nın desteğiyle hazırlanan eserlerden özellikle biri, dayanışma içinde olduğu bir diğer saraylıyla yakınlığını göstermesi bakımından oldukça ilgi çekicidir. Süleyman Ağa'nın desteğiyle yazılan ilk eser olan bu kitap, Kapı Ağası Kulu Mustafa Ağa el-Müteferrika tarafından 1619-20 yılında yazılan, atıcılık ve binicilik üzerine bir risale olan *Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ*'dır.²¹⁷ Kimliği hakkında, yazdığı risalenin uzun önsözünde kendine dair verdiği bilgilerin dışında bir şey bilinmeyen yazar, kendi ifadelerine göre Arnavutluk'ta

doğar, henüz genç yaşlarda iken, Mesih Paşa'nın (1574-80) yönetimi esnasında Mısır'a giderek burada Mısır kullarının/cündilerinin öğrencisi olur. 1582 yılı sünnet şenlikleri için İstanbul'a gelen yazar, 64 gün süren şenliklerde Mısır yeniçerilerinin yaptığı gösterilere katılır. Gösterilerin sonunda pek çok Mısır yeniçerisine İstanbul'da kalmaları ve saray için çalışmaları teklif edilir ve olasılıkla yazarımız da İstanbul'da kalanlar arasında yer alır. Yazarın önsözde Ferhad Paşa'nın 1585-90 yılları arasındaki İran seferinden ve bu seferden üç yıl sonra da Anadolu'da Celalilere karşı verdiği mücadelelerden bahsetmesi bu seferlere katıldığını düşündürür. Bu seferlerde bulunduğu kesin olmasa da 1596 yılındaki Eğri kuşatmasına katıldığını açıkça belirten Mustafa Ağa, I. Ahmed'in cülusunun hemen ardından ise ser-i silahşörân olur.²¹⁸ Silahşörlük üzerine çoktan beri bir kitap yazmayı tasarlayan Mustafa Ağa bu isteğini gerçekleştirmesini sağlayacak bir hamî bulamadığı için bu niyetini ertelemek zorunda kalır, ta ki II. Osman'ın huzurunda bir gösteri yapma şansı buluncaya kadar. Mustafa Ağa hünerlerinin takdir görmesi üzerine, bu dileğini gençlik yıllarında Mısır'da bu işin eğitimini alan ve kıymetini bilen sadrazam Ali Paşa'ya ve Darüssaade Ağası el-Hac Süleyman Ağa'ya açar ve iki saraylının desteği ile eserini yazar.²¹⁹ Anlaşılan o ki Mustafa Ağa'nın II. Osman'ın huzurunda gösteri yapma şansı bulması sarayın en önemli iki gücü ile tanışmasını sağlar. Yukarıda da değinildiği gibi Mısır'da bulunduğu yıllarda darüssaade ağaları ile dostluk kuran ve el-Hac Mustafa Ağa sayesinde sadrazam olduktan sonra velinimetini saraydan sürdürerek Mısır'a gönderen Ali Paşa, anlaşıldığı kadarıyla Mustafa Ağa'nın yerine geçen Süleyman Ağa'yı kendine yandaş olarak seçmiş hatta bu iki saraylı bir yazarı birlikte desteklemiştir. *Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ*'nın yazılmasında kurulan bu işbirliği Osmanlı sarayında farklı gruplar arasındaki yakınlaşmaların ya da düşmanlıkların çok kaygan bir zeminde olduğunu gösterdiği gibi, saraylıların elde ettikleri gücü sanatçıları himaye ederek pekiştirdiklerini ve böylece taraftar kitlelerini genişlettiklerini de düşündürür. Bir başka deyişle, kişiler, amaçlar değişse de Osmanlı sarayında elde edilen gücün sunum biçimi çok değişmez. Süleyman Ağa'nın himayesinde olduğu anlaşılan bir diğer yazar ise konumuz olan *Şehnâme-i Nâdirî*'yi anlamak bakımından oldukça önemlidir.

Şehnâme-i Nâdirî'nin metninde değil ama resim programında önemli bir portre olarak yer alan Süleyman Ağa aynı seferin konu edildiği bir başka eser olan Hâlisî mahlaslı Kilarî Mehmed Efendi tarafından yazılan *Zafernâme-i Belâgat-unvân der Beyân-ı Gazâvât-ı Sultân Osmân Han-ı Gâzi* adlı tarihte de belirgin bir karakter olarak karşımıza çıkar.²²⁰ Metinde Süleyman Ağa'nın adını anmadan önce Hâlisî uzun bir unvan listesi verir.²²¹ Bunun dışında metinde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise darüssaa-de ağasının tıpkı bir Osmanlı paşası gibi atına binerek düşmanla savaştığının söylenmesidir. Bu durumun Osmanlı savaş geleneğinde çok da alışılmış bir durum olmadığı aşikârdır. Nitekim darüssaade ağasının görevleri arasında orduda askerlerle birlikte düşmana karşı savaşmak yoktur. Benzer bir ilgi çekici olay da Hotin'e gidiş esnasında, yolda darüssaade ağasının av partisi düzenlemesidir. Hâlisî'nin anlatımına göre, ordu Burgas mevkiine geldiğinde Süleyman Ağa ve Sadrazam Hüseyin Paşa avlanmaya çıkarlar. Atlarına binerek avlanan iki saraylı sayısız hayvan yakalarlar.²²²

Zafernâme'de eseri ısmarlayan kişi belirtilmez ancak metindeki ayrıntılardan yola çıkan Yaşar Yücel eserin devrin darüssaade ağası Süleyman Ağa'nın isteği üzerine hazırlandığını düşünür.²²³ Metinde Süleyman Ağa'nın öne çıkması, hatta yukarıdaki alıntılardan da anlaşılabacağı gibi adeta kahraman olarak sunulması eserin yazılmasında katkı sağladığı konusundaki görüşleri doğrular. *Zafernâme*'nin müellifi Hâlisî mahlaslı Kilarî Mehmed Efendi tarafından Sultan I. Mustafa'nın ikinci kez tahta çıktığı sırada yazılan ve Sultan Mustafa'nın ikinci cülusunu anlatan *Beşâretnâme-i Sultân Mustafâ Han* adlı eser ise hem *Zafernâme*'nin yazılışı hem de yazarı ile ilgili pek çok bilinmeyişi çözümleyen bilgiler sunar. Her iki metni de ayrıntılı olarak inceleyen Baki Tezcan, her iki eserin de Hâlisî tarafından yazıldığını saptar. *Beşâretnâme*'de de devrin darüssaade ağalarının övgüyle anılması Tezcan'a göre Hâlisî'nin bu gruba yakın olduğunu ve Yücel'in de daha önce tespit ettiği gibi *Zafernâme*'yi Süleyman Ağa'nın adamları ya da bizzat kendisinin isteği ile yazdığını düşündürdüğünü ileri sürer. Tezcan'ın bir diğer tespiti ise, Hâlisî'nin *Beşâretnâme*'sinde kullandığı Hâşimî mahlası ile ilgilidir. Hâlisî'nin metinde kendisine aynı zamanda Hâşimî demesi Tezcan'a göre Arap kökenli olduğuna işaret olabilir ve her iki eserinde de darüssaade ağa-

larını methetmesi bu ihtimali kuvvetlendirir.²²⁴ Hâlisî'nin *Zafernâme*'nin yazılışı ile ilgili anlatısı Süleyman Ağa'nın sadece eseri yazdırmadığı, aynı zamanda mimarı olduğu Hotin Seferi'ni resimletmeye olan ilgisini de gözler önüne serer. Hâlisî, büyük olasılıkla Süleyman Ağa'nın himayesinde yazdığı eserinin, *Zafernâme*'nin, Çin nakkaşlarının bile yapamayacağı kadar güzel resimlerle bezenmeye başladığını, hatta bir kısmının tamamlandığını metninde açıkça belirtir.²²⁵ Ancak II. Osman'ın tahttan indirilmesi ile bu plan gerçekleşmez. Eğer II. Osman öldürülmeseydi olasılıkla Süleyman Ağa *Zafernâme*'yi resimleterek sultana sunacaktı. Bu kayıt, Süleyman Ağa'nın kitap sanatları ile olası ilişkisini daha görünür kılar ve ağanın bu işlere hiç de yabancı biri olmadığını açıkça gösterir. Şayet Süleyman Ağa'nın *Zafernâme*'yi resimletmeye başladığını bilmeseydik Nadirî'nin eserinin resimlenmesinde katkısının olduğunu düşünebilirdik. Ancak bu durumda Süleyman Ağa'nın *Şehnâme-i Nâdirî*'yi resimlettiğini öne sürmek mümkün gözükmez. Ağa kendi yazdırdığı kitabı resimletmek ister, ancak sefer sonrasında çıkan olaylar onun bu hayalini gerçekleştirmesini engeller. Nitekim eser Hotin Seferi'nin hemen akabinde yani Ocak 1622'den hemen sonra yazılır ve bir yandan da resimlenmeye başlanır.²²⁶ Bu durumda, şayet Süleyman Ağa'nın vakti olsa idi, kuşkusuz hiçbir yakınlığının bulunmadığı Nadirî'nin eseri yerine, kendi yazdırdığı metnin resimli nüshasını tainamlatmayı tercih ederdi. Zira Nadirî'nin metninde de ağadan hiç bahsedilmez.

Görüldüğü gibi eldeki bilgilerle Nadirî'nin metnini resimleyen hami hakkında kesin bir şey söylemek pek mümkün değil. Ancak yukarıdaki ikonografik çözümlemelerden de anlaşılacağı üzere eserde tasvirleri ile öne çıkan kişilerin Nadirî ile ortak bir grubu paylaşması tıpkı bir önceki bölümde tartışılan *Dîvân*'da olduğu gibi *Şehnâme*'nin tasvirlenmesinde de bizzat Nadirî'nin etkin olduğunu düşündürür. II. Osman'ın en önemli politik danışmanı Süleyman Ağa'nın tasvirlerde önemli bir karakter olarak sunulması, bir yandan Osmanlı nakkaşlarının 'gerçekçi' anlatıma tutkusunu gösterirken –nitekim Süleyman Ağa kaynakların da belirttiği gibi Sultan Osman'dan bir an bile olsun ayrılmazdı– diğer taraftan da Nadirî'nin ya da eserin resimleyen bir başka haminin ağanın takdirini kazanmak istemesinin bir sonucu olmalıydı.

Şehnâme-i Nâdirî'nin resimlenme süreciyle ilgili bilgilerimizin spekülâtif olması belki de bu bölümde yapılan tartışmanın en önemli sonucudur; zira tüm bu bilinmezlikler 17. yüzyıl başında tarih resimlemeciliğinin aldığı yeni hali, sarayın himayesinde örgütlü bir şekilde üretilen resimli tarihlerin yerini, çeşitli saraylıların özel ilgileri sonucu ortaya çıkan ve belirli bir projenin ürünü olmayan münferit kitapların aldığını gösterir.

Hazırlanma süreciyle ilgili yukarıda tartışılan varsayımların ötesinde *Şehnâme-i Nâdirî*'ye bakıldığında, kimin için yapıldığı belli olmasa da II. Osman'ın portreleri 17. yüzyıl başında sultanın değişen imgesini gözler önüne serer. Bu imge saraylılarla kuşatılmıştır ancak bir yandan da geçmişin gazi sultanlarına ve onların cephelerde kazandığı zaferlere göndermeler yapar. Her ne kadar kitapta sultan kadar saraylıların portreleri de olsa, II. Osman'ın tasvirlerinin ikonografisi doğrudan sultanın oluşturmaya çalıştığı gazi sultan imgesinin sonucudur. Bu durum her ne kadar kuşatılmış da olsa sultanın beğenisinin ya da kaygılarının hâlâ Osmanlı resimli kitaplarının temel belirleyicisi olduğunu ve sultanın gücünün hiçbir zaman göz ardı edilemeyeceğini gösterir. II. Osman Medhî'ye yazdırdığı *Şehnâme*'si ile "gaza projesine" başlar, önce İran şahlarının ve kahramanlarının zaferlerle dolu efsanevi tarihini yazdırır. Bu kitap Osman'ın izleyeceği politikaların ve Osman'ın zaferlerinin habercisidir. Ardından kendi zaferini gerçekleştirmek ister, ancak ne yazık ki bu hikâye hüznü biter.

NOTLAR

1. Gazanfer Ağa Medresesinden sonra, Mayıs-Haziran 1597'de Ömer Efendi'nin yerine Semaniye medreselerinden birine, Ocak-Şubat 1600'da Şehzade, bir yıl sonra da Mayıs-Haziran 1601'de Karaçelebizâde Efendi yerine Süleymaniye medreselerinden dördüncüsüne müderris olarak atılır. Bkz. ATÂİ, s. 702; SAĞIRLI, s. 96.
2. Temmuz-Ağustos 1602 yılında Rıdvan Efendi yerine Selanik kadısı olur. Ancak kısa bir süre sonra, Nisan-Mayıs 1603'te Yemişçi Hasan Paşa'nın (sad. 1601-1603) komplosu ile azledilerek yerine tekrar Rıdvan Efendi getirilir. Mart 1604'te Yemişçi Hasan Paşa'nın öldürülmesiyle yeniden eski işine kavuşan Nadirî ikinci kez geldiği bu görevi sekiz ay sürdürür ve 1604 yılı Kasım ayında, görevin Şücâ Efendi'ye verilmesi ile makamından bir kez daha ayrılmak zorunda kalır. Bu esnada işsiz kalan Nadirî'ye Azmizâde yerine Mısır kadılığı görevi verilir. Atâî, biyografisinde Nadirî'nin bu görevi kabul etmediğine dair bir bilgi vermezken, Mehmed bin Mehmed, Nadirî'nin kayınpederi Sun'ullah Efendi Mısır'a gitmesini istemediğinden, şairin bu görevi kabul etmediğini söyler.

- Bkz. ATÂİ, s. 203, 703; SAĞIRLI, s. 96.
- 3 ATÂİ, s. 203, 703; SAĞIRLI, s. 96.
- 4 ATÂİ, s. 703, SAĞIRLI, s. 96.
- 5 ATÂİ, s. 703; TARİH, y. 91b-92b; SAĞIRLI, s. 96-97.
- 6 KÜLEKÇİ, s. 9.
- 7 Numan Külekçi, *Ganî-zâde Nâdirî ve Divânından Seçmeler*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), s. 5.
- 8 SAĞIRLI, s. 26.
- 9 ATÂİ, s. 704.
- 10 Knolles, *The Turkish*, s. 913.
- 11 ATÂİ, s. 704.
- 12 Cinânî ve eseri hakkında bilgi için bkz. Nutku, *Meddahlık*, s. 21-22.
- 13 Cinânî, *Kütâb-ı Letâîf*, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi, No. 842, y. 214a. Katalog bilgisi için, Yücel Dağlı, Nedret İşli, Cevdet Serbest ve Fatma Türe, *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 341.
- 14 ATÂİ, s. 704.
- 15 Pedani, "Safiye's," s. 14. Faris Çerçi (Haz.), *Gelibolulu Mustafa Âli ve Künhü'l-Ahbâr'ında II. Selim, III. Murat ve III. Mehmet Devirleri, I-II*, (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2000), s. 233.
- 16 Fleischer, *Tarihçi*, s. 73; Çerçi, *Gelibolulu*, s. 234; Pedani, "Safiye's," s. 14. Selânikî, Gazanfer Ağa'nın 1591 yılının Nisan-Mayıs aylarında çakırcıbaşı iken kapıcı-başılığı görevine atandığını söyler (SELÂNİKÎ, II, s. 235). Osmanlı saray teşkilatının en önemli görevlilerinden biri olan babüssaade ağası hadım ak ağalar arasından seçilirdi. 16. yüzyılın sonlarına kadar harem de dahil olmak üzere bütün sarayın en büyük amiri konumunda idi. Sultan II. Selim, III. Murat ve III. Mehmed dönemlerinin babüssaade ağası olan Gazanfer Ağa 16. yüzyıl sonu Osmanlı sarayının en güçlü simalarındandı. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin*, s. 354-357.
- 17 Pedani, "Safiye's," s. 15.
- 18 Lello, *The Report of Lello, Third English Ambassador to the Sublime Porte-Babıâli Nezdinde Üçüncü İngiliz elçisi Lello'nun Muhtırası*, haz. Orhan Burian, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952), s. 55-56.
- 19 TSMK, H. 1711, y. 5a.
- 20 Safiye Sultan için bkz. Peirce, *Harem-i*, s. 125-129.
- 21 Fleischer, *Tarihçi*, s. 73.
- 22 Peirce, *Harem-i*, s. 12.
- 23 Pedani, "Safiye's," s. 25-27.
- 24 Fleischer, *Tarihçi*, s. 73.
- 25 Gazanfer Ağa'nın elyazması hamiliğine ilk olarak 1978 yılında yazdığı makalesi ile Filiz Çağman dikkat çeker. Bkz. Filiz Çağman, "Illustrated Stories from a Turkish Version of Jami's Baharistan," *Turkish Treasures*, 2, (1978), s. 21-26. Daha sonra Zeren Tanındı ağalar üzerine yazdığı makalesinde Gazanfer Ağa ve himayesinde hazırlanan resimli kitapları irdeler. Bkz. Tanındı, "Topkapı," s. 47-50. Emine Fetvacı ise doktora tezinde Gazanfer Ağa'yı ve ağanın denetiminde hazırlanan resimli elyazmalarını geniş olarak tartışır. Bkz. Fetvacı, "Viziers," s. 259-267.

- 26 Fleischer, *Tarihçi*, s. 130.
- 27 TSMK, H. 1365, Fleischer, *Tarihçi*, s. 114-115.
- 28 ORS. s. 165-169, res. 135; Tanındı, "Topkapı," s. 47.
- 29 ORS. s. 169, res. 136; Fleischer, *Tarihçi*, s. 118.
- 30 ORS. s. 206-207; Fetvacı, "Viziers," s. 264-267; Yaman, "Osmanlı," s. 55-57.
- 31 Elyazması ilk olarak Filiz Çağman tarafından tanıtılmış, resimlerinin temaları ayrıntılı olarak verilmiş ve tasvirler üslup özelliklerinden dolayı devrin ünlü nakkaşı Hasan Paşa'ya atfedilmiştir. Bkz. Çağman, "Illustrated," s. 21-26.
- 32 Kâtip Çelebi, *Keşfü'z*, s. 1328.
- 33 Fetvacı, "Viziers," s. 264-267.
- 34 Gazanfer Ağa Medresesi hakkında kısa bilgi için bkz. Semavi Eyice, "Gazanfer Ağa Külliyesi," *TDVİA*, 13, (1996), s. 432-433.
- 35 Fetvacı, "Viziers," s. 285-287.
- 36 Ganizâde Nâdirî, *Divân*, TSMK, H. 889, (Bundan sonra DİVAN). *Divân*'ın metni Numan Külekçi tarafından günümüz alfabesine aktarılmıştır (KÜLEKÇİ). Elyazmasının tanıtıldığı genel yayınlar için bkz. Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 68-69; ORS, s. 212-213. Kitapta yer alan resimlerin ikonografik yorumları ilk olarak Zeren Tanındı tarafından yapılmıştır. Zeren Tanındı, "Transformation of Words to Image: Portrait of Ottoman Courtiers in the Diwâns of Bâkî and Nâdirî," *Res. Anthropology and Aesthetics*, XLIII, (2003), s. 131-145.
- 37 DİVAN, y. 1b-3a; KÜLEKÇİ, s. 102-103.
- 38 TOPÇULAR, s. 274, 301.
- 39 DİVAN, y. 4a; Tanındı, "Transformation," s. 137.
- 40 DİVAN, y. 3a; KÜLEKÇİ, s. 113.
- 41 DİVAN, y. 6a-7b; KÜLEKÇİ, s. 115-117; Tanındı, "Transformation," s. 137-140.
- 42 PEÇEVİ, s. 196-201.
- 43 A.g.e. s. 201; SELÂNİKİ, II, s. 641-642.
- 44 SAĞIRLI, s. 477.
- 45 PEÇEVİ, s. 199.
- 46 Andrew Moore, *A Compendious History of the Turks (Containing an Exact Account of the Originall of That People; the Rise of the Othoman Family; and the Valiant Undertakings of the Christians Against Them with Their Various Events)*, haz. John Streater, (Londra, 1660), s. 561.
- 47 Tanındı, "Transformation," s. 139-140.
- 48 Fleischer, *Tarihçi*, s. 176-177. Fleischer Naimâ'nın ileri sürdüğü bu nedeni aktarırken 16. yüzyıl kaynaklarında bu tür etnik bir dayanışmadan söz edilmediğini, Naimâ'nın bu tespitinin 17. yüzyıl dinamiklerinin bir sonucu olabileceğini belirtir. Bkz. A.g.e. dipnot 85. Aynı bilgi Hasan Beyzâde tarafından da aktarılır: "Gazanfer Ağa dahî Freng olup Cigala-zâde ile cinsiyette hem-reng olmagla..." BEYZÂDE, s. 538. Ancak benim tartışmalarım açısından önemli olan nokta Sinan Paşa ve Gazanfer Ağa arasındaki dayanışma olduğundan dolayı Naimâ'nın ve Beyzâde'nin bu tespitin bir 16. yüzyıl gerçeğini yansıtmadığı konusu çok da önemli değildir.
- 49 Fleischer, *Tarihçi*, s. 176-177.
- 50 Tanındı, "Transformation," s. 138-139.

- 51 DİVAN, y. 7b-9a; KÜLEKÇİ, s. 118-119.
52 Tanındı, "Transformation," s. 140.
53 DİVAN, y. 9a; KÜLEKÇİ, s. 119.
54 DİVAN, y. 9a-10b.
55 SAĞIRLI, s. 589.
56 Tanındı, "Transformation," s. 145.
57 DİVAN, y. 9b; KÜLEKÇİ, s. 120.
58 DİVAN, y. 9b; KÜLEKÇİ, s. 120.
59 DİVAN, y. 10b.
60 A.g.e. y. 10a.
61 Mehmed bin Mehmed Sultan Ahmed'in Çatalca'da avlandığını söyler. SAĞIRLI, s. 589.
62 TOPÇULAR, s. 424.
63 SAĞIRLI, s. 589.
64 DİVAN, y. 18a-19b; KÜLEKÇİ, s. 191-193.
65 SAĞIRLI, s. 84-85; Mehmet İpşirli, "Mustafa Efendi," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999), s. 297.
66 DİVAN, y. 18a; KÜLEKÇİ, s. 191.
67 DİVAN, y. 19b; KÜLEKÇİ, s. 193.
68 Tanındı, "Transformation," s. 142-143.
69 DİVAN, y. 21a-23a.
70 Tanındı, "Transformation," s. 143-144.
71 A.g.e. s. 143.
72 DİVAN, y. 22b.
73 A.g.e., y. 26a; KÜLEKÇİ, s. 203-204.
74 TOPÇULAR, s. 274, 301, 321.
75 Pedani, "Safiye's," s. 27.
76 DİVAN, y. 25b-27a.
77 Tanındı, "Transformation," s. 144-145.
78 Metinde adı geçen hayvan tam olarak okunamamıştır.
79 SAĞIRLI, s. 51, TARİH, y. 46b.
80 DİVAN, y. 25b-26a; KÜLEKÇİ, s. 203.
81 PEÇEVİ, s. 237-240; TOPÇULAR, s. 304, 309.
82 A.g.e. s. 314.
83 Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı," *TDVİA*, 9, (1994), s. 397-399.
84 DİVAN, y. 33b.
85 Bir sonraki bölümde Nadirî'nin Vasfî'nin *Gazânâme*'sinin sonuna yazdığı takrizde Hocası Sâdeddin Efendî'yi minnetle andığı görülecektir.
86 Ganizâde Nâdirî, *Şehnâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, (Bundan sonra NÂDİRÎ), Karatay, *Topkapı*, II, s. 138, Yazma No: 2377. Eser, Numan Külekçi tarafından doktora tezi olarak çalışılmıştır. (bkz. KÜLEKÇİ). Bu çalışmada Külekçi'nin okuduğu metin orijinal nüsha ile birlikte kullanıldı.

- 87 And, *Osmanlı*, s. 88; Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 69-70; Filiz Çağman, "Minyatür," *Osmanlı Uygarlığı*, II ed. Halil İnalçık-Günsel Renda, (İstanbul: Kültür Bakanlığı, 2003), s. 923-925; Ivan Stchoukine, *La Peinture Turques d'après les Manuscrits Illustrés (I re Partie: de Suleyman I^{er} à Osman II, 1520-1622)*, (Paris, 1966), s. 149.
- 88 İncelenen nüshalar: SK, Esad Efendi 2703, KK, Hoca Ahmed Paşa 280, PBNF, Suppl. Turc 160. Resimsiz nüshaların eser tamamlandıktan kısa bir süre sonra istinsah edildiği anlaşılr. Küçük boyutlu olan kitapların girişlerinde tezhipli serlevhaları vardır. Köprülü Kütüphanesinde bulunan kopyada 1036/1626 tarihi (y. 68a) yer alır. 11x20.05 boyutlarındaki kitap 68 yapraktır. 79 yaprak olan Paris nüshası daha uzundur ve 14 x 24 cm boyutuyla biraz daha büyüktür. Tezhipli serlevhasının (y. 2b) üslup özellikleri bu kopyanın da 17. yüzyılın ilk yarısında istinsah edildiğini düşündürür. Paris nüshasının katalog bilgisin için bkz. Blochet, *Catalogue*, s. 258-259.
- 89 Büyük olasılıkla tezhipli bir serlevha ile açılan giriş sayfası yazmadan kopmuştur. İkinci sayfadan başlayan tahmîd bölümü 1b sayfasında yarım kalır. İkinci bölüm olması gereken münâcât ilerleyen sayfalarda 41a-42a numaraları arasındadır. Bu bölümün ardında (y. 42b-43a) yine başta yer alması gereken na't bölümünün sonu yer alır. Dördüncü bölüm olması gereken mi'râciyye de karışık bir halde farklı sayfalardadır. 43a sayfasında başlayan bu bölüm, 43b'de, sonra 9a-9b arasında devam eder geri kalan bölümü ise 2a'dan devam ederek 2b sayfasında sona erer. Kitabın beşinci bölümü olan Hz. çâr-yâr-ı güzîn doğru bir şekilde mi'râciyyeden sonra yer alır (y. 2b-4b).
- 90 Bu bölümün sadece son iki sayfası eserde yer alır (y. 7a-8a).
- 91 Y. 8a'da başlar, y. 10a'da devam ederek y. 10b'de sona erer.
- 92 DCBL, No 481, V. Minorsky, *The Chester Beatty Library A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, (Dublin: Hodges Figgis, 1958), s. 119-120.
- 93 NÂDİRÎ, y. 4b-6b.
- 94 NÂDİRÎ, y. 6b.
- 95 KÜLEKÇÎ, s. 322-325.
- 96 ATÂÎ, s. 704.
- 97 Kâtip Çelebi, *Keşfü'z*, s. 823.
- 98 ATÂÎ, s. 941-942.
- 99 Ne hâl olsa şimdengiru âşikâr / Ki ola ana rây-ı şehinşeh-medâr. Mukarrer bu kim nazm idüb anı hem / Bu Şehnâme-i pâke ilhâk idem. NÂDİRÎ, y. 71b; KÜLEKÇÎ, s. 418.
- 100 TEZCAN, s. 203.
- 101 DCBL, No. 481, Minorsky, *The Chester*, s. 119-120.
- 102 Bu bölümde, eserde yer alan tüm paşaların tasviri yerine Nadirî ile ilişkisi saptananların tasvirlerinin ayrıntılı ikonografisi üzerinde durulacaktır. Burada tartışılan tasvirler dışında Dublin'de bulunan Karakaş Mehmed Paşa'nın Vaç Kalesini alması (Minorsky, *The Chester*, s. 119-120) ve Özi beylerbeyi İskender Paşa'nın Boğdan Beyi Gaspar üzerine gönderilmesi tasvir edilir (NÂDİRÎ, y. 35b-36a).
- 103 TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36; VASFİ, y.4b.
- 104 A.H. De Groot, *The Ottoman Empire and the Dutch Republic*, (Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Institut, 1978), s. 48-49.
- 105 VASFİ, y.5b-6a, 15b; TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.

- 106 VASFİ, y. 16b; SÂFİ, s. 102, 150-151.
- 107 De Groot, *The Ottoman*, s. 50-51.
- 108 A.g.e. s. 51-52.
- 109 De Groot, *The Ottoman*, s. 52-53; VASFİ, y.17a-17b; TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.
- 110 De Groot *The Ottoman*, s. 56-57; TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.
- 111 De Groot *The Ottoman*, s. 57.
- 112 Arı, "The First," s. 92-124.
- 113 TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.
- 114 PEÇEVİ, s. 344.
- 115 A.g.e., s. 69-70; TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36
- 116 Knolles, *The Turkish*, s. 951-952.
- 117 TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.
- 118 TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36.
- 119 NAİMÂ, s. 448; PEÇEVİ, s. 371.
- 120 BEYZÂDE, s. 922.
- 121 TARİH, y. 29b-31b; SAĞIRLI, s. 34-36; Yayın Kurulu, "Halil Paşa," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s. 519-20; Zeynep Türk (Haz.), "II. Osman Dönemine Ait Bir Kaynak: Zafernâme," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1998), s. 68.
- 122 Vasfî, *Gazânâme-i Halil Paşa*, SK, Esad Efendi 2139 (VASFİ); VÖNB, Nu. 1043, ve HO 72; TSMK, R. 1482. Elyazmasının tanıtımı ve içeriği hakkında bilgi için bkz. Victor Ostapchuk, "An Ottoman Gazânâme on Halil Pasa's Naval Campaign against the Cossacks (1621)," *Harvard Ukrainian Studies*, 14, (1990), s. 482-521. Babinger, yazarın isminin Vasfî olduğunu söyler. Bkz. Franz Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, çev. Coşkun Üçok, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), s. 197. Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan nüsha (Esad Efendi 2139) kütüphane kataloğunda verilen bilgiye göre Nadirî tarafından yazılmıştır. Nadirî'nin esere yazdığı takrizin sonundaki imzası bu yanlış saptamanın nedeni olmalı. Oysa Nadirî son beytinde (y. 145b) "Vasfî zeyn eyledik-ce evrâkı / Nâm-ı nâ meyyiti tutsun afâkı" diyerek eserin yazarını bize tanıtır.
- 123 Ostapchuk, "An Ottoman," s. 487.
- 124 VASFİ, y. 145a-145b, KÜLEKÇİ, s. 7-8.
- 125 VASFİ, y. 145a.
- 126 Bi tereddüd iderdi sad tehin / Ger bunu görse Hacı Sa'deddin. A.g.e. y. 145b.
- 127 VASFİ, y.6a.
- 128 De Groot, *The Ottoman*, s. 59-60.
- 129 A.g.e. s. 60.
- 130 A.g.e. s. 72-73.
- 131 NÂDİRİ, y.13b-14a. Kitaptaki eksik sayfalar göz önüne alındığında ilk resim Mehmed Giray'ın Yedikule'den kaçışını gösteren ve günümüzde Dublin Chester Beatty Kütüphanesinde bulunan (No. 481) tasvir olmalıdır.
- 132 And, *Osmanlı*, s. 88.
- 133 TOPÇULAR, s. 677.

- 134 KÜLEKÇİ, s. 335-339, NÂDİRİ, y. 11a-14b.
135 NÂDİRİ, y. 13b-14a.
136 NÂDİRİ, y. 39b-40a. Elyazmasının metninde eksikler olduğu için yayınlarda sayfaların üzerine düşülen varak numaraları esas alınmıştır. Bu nedenle yayınlarda bu resmin sayfa numarası 40b-41a olarak verilir. Ancak bu çalışmada var olan sayfalar esas alınarak resimler yeniden numaralandırılmıştır.
137 NÂDİRİ, y. 37b-40b; KÜLEKÇİ, s. 370-372.
138 KÜLEKÇİ, s. 370-374.
139 NÂDİRİ, y. 18b-19a; ORS, s. 214, res. 177.
140 PEÇEVİ, s. 342.
141 NÂDİRİ, y. 24b-26a; Tasvir için Bkz. And, *Osmanlı*, s. 208-209.
142 TEZCAN, s. 196-199.
143 SAĞIRLI, s. 36; TEZCAN, s. 196-99.
144 BEYZÂDE, s. 923-926; NAÎMÂ, s. 451; PEÇEVİ, s. 372-373.
145 PEÇEVİ, s. 373.
146 Eserin nüshaları: İÜK, nr. 6944, İBK, nr. 0-49. Nezihi Aykut *Hasan Beyzâde Târîhi*'nin girişinde eserin içeriği hakkında ayrıntılı bilgi verir. Bkz. BEYZÂDE, s. XLIX-LV.
147 BEYZÂDE, s. 926-927; SAĞIRLI, s. 37.
148 NÂDİRİ, y. 28b-29a; And, *Osmanlı*, s. 230; Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 69, res. 45.
149 NÂDİRİ, y. 26a-30a; KÜLEKÇİ, s. 353-358.
150 NÂDİRİ, y. 46a.
151 A.g.e. y. 50b-51a.
152 A.g.e. y. 58b-59a.
153 A.g.e. y. 64b-65a.
154 A.g.e. y. 70b-71a.
155 Peirce, *Harem-i*, s. 223-228.
156 A.g.e. s. 229-236.
157 Christine Woodhead, "Süleyman Üzerine Görüşler," *Kanuni ve Çağı: Yeniçağda Osmanlı Dünyası* Ed. Metin Kunt ve Christine Woodhead, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002), s. 165-192.
158 Woodhead, "Süleyman," s. 173.
159 A.g.e. s. 174.
160 A.g.e. s. 176.
161 Fetvacı, "Viziers," s. 136-137.
162 SELÂNİKİ, s. 548.
163 İÜK. F. 1404, TSMK, B. 200.
164 Kitaplar hakkında bilgi ve resim programları için bkz. Akalay (Tanındı) 1972.
165 TSMK, H. 1609, Karatay, *Topkapı, I*, s. 244, Yazma No 741.
166 TSMK, H. 1609, y. 68b-69a. And, *Osmanlı*, s. 188-199; Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 56-57, res. 34; Serpil Bağcı, "Elyazmalarından Albümlere: III. Mehmed," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000), s. 288, kat. no. 60; ORS, s. 180-181, res. 149.

- 167 A.g.e. s. 180-181.
- 168 Stephan Gerlach, *Türkiye Günlüğü, 1573-1576*, I, ed. Kemal Beydilli, Çev. Türkiş Noyan, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007), s. 334-339.
- 169 Piterberg, *An Ottoman*, s. 18-21.
- 170 Peirce, *Harem-i*, s. 142-143.
- 171 NÂDİRÎ, y. 46a, Esin Atlı, "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century," *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. G. Feher, (Budapest, 1978), s. 103-120; res. 15.
- 172 NÂDİRÎ, y. 45a.
- 173 Kadir Kazalak, Tufan Gündüz, "II. Osman'ın Hotin Seferi," *OTAM, (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, 14, (2003), s. 131.
- 174 NÂDİRÎ, y. 45b, KÜLEKÇİ, s. 381.
- 175 II. Osman'ın izlediği politikaya bakıldığında imparatorluğun doğusuyla çok ilgilenmediği görülür. Doğuyu kontrol altında tutmaya çalışan sultanın gözü Hristiyan topraklarına çevrilmiştir. Tahta geçtiği ilk yıl Safevilerle yapılan anlaşmada Osmanlıların daha önce aldıkları yıllık verginin daha azına razı olmaları, Osman'ın doğudaki meselelerle uğraşmak istemediğini ve bu meseleyi bir an önce kapamayı yeğlediğini gösterir. Nitekim bu dönemde Osmanlıların sorun yaşadığı bir diğer önemli güç olan Türk-Hint İmparatorluğu ile olan ilişkiler de durmuştur. I. Ahmed devrinde iki ülke arasındaki süren ve daha sonra IV. Murad devrinde yeniden başlayacak olan elçi ziyaretleri bu dönemde kesilmiştir. Bkz. Naimur Rahman Faroqi, *Mughal-Ottoman Relations (A Study of Political&Diplomatic Relations Between Mughal India and Ottoman Empire, 1556-1748)*, (Delhi, 1989), s. 23-25. II.Osman devrinde İran'a karşı süregelen Osmanlı-Özbek ittifakının da sona ermesi Osman'ın Doğuyu kontrol altında tutarak Batı ile savaşa odaklandığını gösterir. Bkz. J. Audrey Burton, "Relations Between Khanate of Bukhara and Ottoman Turkey, 1558-1702," *International Journal of Turkish Studies*, 5, (1990-91), s. 96.
- 176 NÂDİRÎ, y. 45a.
- 177 TOPÇULAR, s. 705.
- 178 Bernard Lewis, "Meşveret," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Prof. Tayyib Gökbilgin Hatıra Sayısı*, VII, (1981), s. 779.
- 179 Peirce, *Harem-i*, s. 234-35.
- 180 TEZCAN, s. 194-195.
- 181 VASFÎ, y. 108a-109b.
- 182 TEZCAN, s. 99-100.
- 183 Necipoğlu, "Söz ve İmge," s. 34.
- 184 ŞEHNÂME II, y. 5b.
- 185 Türk, "II. Osman Dönemine," s. 131.
- 186 BEYZÂDE, s. 930-931; Solak-zâde Mehmed Hemdemi Çelebi, *Solak-zâde Tarihi*, I-II, haz. V. Çubuk, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), s. 467.
- 187 KÜLEKÇİ, s. 387; NÂDİRÎ, y. 49b-50a.
- 188 KÜLEKÇİ, s. 388-390; NÂDİRÎ, y.51b-53a.
- 189 TOPÇULAR, s. 718-719.

- 190 NÂDİRÎ, y. 50b-51a; Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 69-70, res. 46; Atlı, "Ahmed," s. 106, res. 10; ORS, s. 215-16, res. 178.
- 191 Gürcü Mehmed Paşa'nın suretini bir sonraki bölümde irdelenecek olan *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de (TSMK, H. 1263) yer alan takdim tasviri (y. 259b) ile tanırız. Bu tasvirdeki paşanın belirgin portre özellikleri *Şehnâme* resimlerinde Mehmed Paşa'yı tanınamızı sağlar.
- 192 NAÎMÂ, s. 478.
- 193 Yaşar Yücel (Haz.), *Osmanlı Devlet Düzenine Ait Metinler VI: II. Osman Adına Yazılmış bir Zafer-nâme*, (Ankara: AÜ. DTCF. Yayınları, 1983), s. VIII; Solak-zâde, *Solak-zâde Tarihi*, s. 468.
- 194 Seyyid Lokmân Âşûrî, *Hünernâme*, I, TSMK, H. 1523, y. 241b-242a; Bkz. Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1969).
- 195 NÂDİRÎ, y. 58b-59a.
- 196 KÜLEKÇİ, s. 399-400, NÂDİRÎ, y. 58a-59b.
- 197 ŞEHNÂME I, y. 4b.
- 198 Halil Edhem, "Bir Atın Mezâr Taşı Kitâbesi," *Türk Ta'rih Encümeni Mecmû'ası*, 15/9, (1341/1925), s. 196-199.
- 199 Kadızâde Mehmed bin Mustafa, *Kitâb-ı Makbûl fi Hâl el Huyûl*, SK, Kadızâde 420.
- 200 NÂDİRÎ, y. 64b-65a.
- 201 KÜLEKÇİ, s. 402-408; NÂDİRÎ, y. 60b-63a.
- 202 KÜLEKÇİ, s. 409-410; NÂDİRÎ, y. 65b-66a.
- 203 Dariusz Kolodziejczyk, "Polonya ve Osmanlı Devleti Arasında Tarih Boyunca Siyasi ve Diplomatik İlişkiler," *Savaş ve Barış: 15-19. Yüzyıl Osmanlı-Lehistan İlişkileri*, (İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1999), s. 26.
- 204 Yücel, *Osmanlı Devlet*, s. XVI.
- 205 Metin Akkuş (Haz.), *Nefî Divanı*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1993), s. 90.
- 206 NÂDİRÎ, y. 70b-71a; ORS, s. 216, res. 179.
- 207 KÜLEKÇİ, s. 417-418; NÂDİRÎ, y. 70a-71b.
- 208 Franz Taeschner, *Alt-Stambuler Hof-und Volksleben, Ein Türkisches Miniaturenalbun aus dem 17. Jahrhundert*, (Hannover: Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, 1925), res. 16.
- 209 DCBL, MS 413, y. 46a. Minorsky, *The Chester*, s. 19-21.
- 210 Fetvacı, "Viziers," s. 119.
- 211 *Hünernâme*, II, TSMK, H. 1524, y. 246a; And, *Osmanlı*, s. 231.
- 212 HAMİLE, s. 49.
- 213 TUGÎ VIYANA, y. 3b-4a.
- 214 PEÇEVÎ, s. 353-354.
- 215 RİSALE, y. 54b.
- 216 A.g.e. y. 55a-55b.
- 217 Mustafa Ağa el-Müteferrika, *Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ*, The Warner Collection, Cod. Or. 765, katalog bilgisi için bkz. Schmidt, *Catalogue*, s. 239-243; Bir diğer nüsha, LBL, Sloane 3593, katalog bilgisi için bkz. Rieu, *Catalogue*, s. 129. Ayrıca bkz. Necib Asım, "Feva'id-i Gaza: Onbirinci Asırda Hayat-ı Cündiyanı," *Ta'rih-i Osmâni Encümeni Mecmû'ası*, I (1329-1911), s. 542-550.
- 218 Schmidt, *Catalogue*, s. 241.

- 219 Mustafa Ağa, *Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ*, LBL Sloane 3593, y. 26b-30b.
- 220 Ankara'da özel bir koleksiyonda bulunan ve tek nüsha olan eser Yaşar Yücel tarafından ilk kez 1979 yılında bir makale ile tanıtılır, daha sonra neşredilir: Yaşar Yücel, "Yeni Bulunan II. Osman adına yazılmış bir 'Zafer-nâme'," *Belleten*, 43/170, (1979), s. 313-64. 1991 yılında Zeynep Türk, metnin transkripsiyonunu yüksek lisans tezi olarak hazırlar: Türk, "II. Osman Dönemine." Yücel, eserin yazarı olan Hâlisî'nin Kilârî Mehmed Efendi olabileceğini öne sürer, daha sonra bu konuda ayrıntılı bir makale yazan Baki Tezcan aynı yazar tarafından kaleme alınan bir başka esere dayanarak Hâlisî'nin Kilârî Mehmed Efendi olduğunu kesin bir şekilde ortaya koyar. Bkz. Baki Tezcan, "Zafer-nâme Müellifi Hâlisî'nin Bilinmeyen Bir Eseri Münâsebetiyle," *Osmanlı Araştırmaları*, 19, (1999), s. 83-87.
- 221 Türk, "II. Osman Dönemine," s. 128.
- 222 A.g.e. s. 75.
- 223 Yücel, "Yeni," s. 315.
- 224 Tezcan, "Zafer-nâme," s. 87.
- 225 Şelâle Bilgin (Haz.), "Bişâret-nâme-i Sultan Mustafa Han I (Viyana, National Bibliothek, mtx. 21, 153b-175a)," Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1981), s. 21; Tezcan, "Zafer-nâme," s. 90.
- 226 Yaşar Yücel eserde geçen ve ebced hesabı ile 1030/1621 tarihini veren "zihî gazâ" ifadesini eserin istinsah tarihi olarak kabul eder. Yücel, "Yeni," s. 314. Baki Tezcan ise bu tarihin Hotin Seferi'nin tarihi olduğunu söyleyerek, ordunun Hotin'den 23-25 Ocak 1622'de döndüğünü ve bu durumda kitabın eserin 1031/1622 yılında kaleme alındığını saptar: Tezcan, "Zafer-nâme," s. 89.

OSMAN'IN SARAYINDAN ULEMAYA SESLENİŞ: TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNÎYE

Osmanlı ülkesinde yaşamış âlim ve şeyhlerin hal tercümesi olan *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi (1495-1561) tarafından Kanuni Sultan Süleyman devrinde, 1558 yılında yazılır.¹ Eserde Beyliğin kurucusu Osman Gazi (sal. 1299-1326) döneminden 1558 yılına kadar Osmanlı ülkesinde yaşamış âlim ve şeyhlerin biyografileri, her padişahın saltanat yıllarına göre on kısma ayrılır ve her kısımda o padişah devrinde yaşayan ulemanın biyografileri verilir. Eserde 150 şeyh ve 371 âlim olmak üzere toplam 521 kişi tanıtılır. Osmanlı yazınında kendi türünün ilk örneği olan bu kitap, Osmanlı uleması arasında çok beğenilir, yazıldıktan hemen sonra Arapçadan çevirileri yapılır, Osmanlı aydınlarının en çok okuduğu kitaplardan biri olur.² Hatta bu ilgi öyle bir boyuta gelir ki, her ay bir nüsha *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* kopya ederek bu yolla geçimini sağlayan kişiler ortaya çıkar.³ Mehmed Şerif (ö. 1579) ünlü bir *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* müstensihisi olarak geçimini bu yolla kazanmaya başlar. Nüshaların kenarlarına yazılan yazım, tarih ve biyografi hatalarını içeren haşiyeler, eserin ne derece merak ve ilgi ile okunduğunu gösterir.⁴

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin Arapça olarak yazılması, yaygın olarak okunmasını engellemez kuşkusuz. Ancak, eser yazılır yazılmaz, hatta müellifi henüz hayatta iken Türkçe çevirilerinin yapılmaya başlaması, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'ye ilginin sadece Arapça bilen âlimlerle sınırlı olmadığını ve kitabın kısa zamanda kazandığı şöhretini gösterir. 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bu çeviri faaliyeti sonraki dönemlerde de sürer, dahası esere yapılan zeyillerle *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* güncelleştirilir.⁵

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye tercümelerinden beşi günümüzde bilinir. Bunlardan ilki, Muhtasibzâde Mehmed Hâkî (ö. 1567) tarafından yapılan ve II. Osman döneminde resimlenen *Hadâ'ikû'r-reyhân*, resimli yegâne çeviri

olması bakımından önemlidir.⁶ Mütercim Muhtasibzâde Mehmed Hâkî'nin hayatıyla ilgili tercümesinin sonunda kendi hakkında verdiği bilgilerin dışında bir kaynak bilinmez. Kendi ifadesine göre Mehmed Hâkî, Belgrad'ta doğup büyür sonra Edirne'de İhsaniye Medresesinde "danişmend" olur. 1560'ta İstanbul'a gelir, Taşköprülüzâde ile görüşerek yazarın iznini aldıktan sonra *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi tercüme eder. Hâkî'nin 1560'ta yaptığı ilk tercüme, tam bir çeviri değil, kısaltılarak yapılmış bir özettir. Mütercim, 1564'te eserini genişleterek yeniden yazar.⁷ *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin yazıldıktan hemen sonra özet tercümesinin yapılması Arapça bilmeyen Osmanlılar arasında esere duyulan ilgiyi gösterir. Mütercim Mehmed Hâkî de tercümesinin başında bu ihtiyacı dile getirir. Bir mecliste otururken âlimler *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin ne kadar faydalı bir eser olduğunu belirttikten sonra Türkçeye tercümesinin gerekli olduğunu, bu işi de Mehmed Hâkî'nin yapabileceğini dile getirirler. Mütercimimiz her ne kadar bu işe kabiliyetinin yetemeyeceğini söylese de her zamanki gibi âlimleri ikna edemez.⁸

Bir sonraki ünlü çeviri ise Edirneli Mehmed Mecdî (ö. 1590) tarafından yapılan *Hadâ'ikû's-şakâ'ik*'tir. Mecdî, tercümesini yaparken, kendi zamanına kadar *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'ye yapılan ekleri, şair tezkirelerini kullanarak çevirisini genişletir.⁹ 17. yüzyılda *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin en ünlü zeylini yapan Nev'îzâde Atâî de Mecdî'nin genişletilmiş tercümesini esas alır.¹⁰ Bu genişletilmiş tercümenin varlığı, daha sonra II. Osman devrinde resimlenmek üzere Mehmed Hâkî'nin özet çevirisinin tercih edilmesini anlamak bakımından önemlidir.

Muhtasibzâde Mehmed Hâkî'nin özet tercümesi eserin sonunda verilen bilgiye göre, Sultan II. Osman döneminde, Vezir Gürcü Mehmed Paşa (ö. 1626) tarafından resimletilir.¹¹ Bu eser hem *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin bilinen tek resimli nüshası olması bakımından hem de resimlenen tek âlim biyografisi olmasıyla Osmanlı resimli kitaplarının ayrıksı eserlerinden biridir.¹² Osmanlı resim sanatı üzerine yapılan genel yayınlar ve yazmada çalışan ressam Nakşî ile ilgili makalelerde kısaca tanıtılan, daha çok Nakşî'den dolayı resimlerinin üslubu üzerinde durulan eser hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmaz.¹³ Süheyl Ünver'in *Ressam Nakşî: Hayatı ve Eserleri* (1969) adlı eseri, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin tanıtıldığı ilk ve en geniş kap-

samlı yayın olarak günümüzde de önemini korur. Osmanlı nakkaşlarının en ünlülerinden Nakşî ile de Ünver'in bu çalışması sayesinde tanışırız. Bu eser, elyazmasını tanıtması, kitabın metninde verilen bilgileri kullanması bakımından hâlâ kaynak yayın olarak kullanılır. Tüm çalışmalarda, II. Osman dönemi resim sanatının bir örneği olarak sunulan *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin yazılmasından yaklaşık 60 yıl sonra resimlenmesinin ne tür bir ihtiyaçtan doğduğu, 17. yüzyılın ilk 20'li yıllarına kadar eserin pek çok tercümesinin, dahası zeylinin yapılmasına rağmen resimlenmek üzere, ilk yapılan özet tercümenin seçilmesinin olası anlamları üzerinde çok fazla durulmaz.

Öyleyse, yarım asırdan fazla bir süre geçtikten sonra *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi resimletmeyi gerektiren ihtiyaç neydi ve bu ihtiyaç hangi sosyal-siyasi ve kültürel ortamda oluşmuştu? Bu ortamda *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin resimli nüshası ne anlamlara geliyordu? Yukarıda da değinildiği gibi Taşköprülüzâde'nin Arapça eseri, tercümeleri ve zeyilleri Osmanlı âlimleri arasında yaygın olarak okunuyordu. Ancak *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin bir nüshasının Osmanlı sarayında resimlenmesi, tıpkı bu yıllarda hazırlanmış daha önce tartıştığımız eserler gibi metnin anlamının bambaşka bir hale dönüştüğünü, sadece âlimlerin hal tercümelerini anlatan bir eser olmaktan çıktığını, Osmanlı sarayının değişken siyasasında yeni roller üstlendiğini düşündürür. Bu olası anlamların neler olduğuna geçmeden önce, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin kahramanlarının, yani Osmanlı ulemasının ve şeyhlerinin imparatorluğun tarihindeki yolculuğuna ve de Osmanlı sultanlarının bu sınıf ile ilişkisine kısaca değinmek gerekir.

Osmanlı uleması üzerine önemli yayınları olan Ahmet Yaşar Ocak'a göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun ideolojisinin oluşturulmasında, devlet yönetiminin ve örgütlerinin biçimlenmesinde ve bu çalışma bakımından daha da önemlisi kültürel yapısının şekillenmesinde en önemli rol ulemaya aitti. Osmanlı İmparatorluğu'nda ulemanın bu sınıfsal konumu Fatih Sultan Mehmed'in merkeziyetçi politikaları sonucunda oluşmuştu. Osmanlı ulemasının en belirleyici özelliklerden biri devletle kurduğu organik bağıdır.¹⁴

İlk Osmanlı uleması çoğunlukla Anadolu dışından ya da başka beyliklerden Osmanlı ülkesine gelen âlimlerden oluşuyordu. Mâverâünnehir, Irak, Suriye, Mısır gibi İslam dünyasının ünlü medreselerinde eğitim

gören âlimler Anadolu'ya içlerinde yetiştikleri gelenekle birlikte geliyordu. Bu göç Arap ülkelerinin fetihleriyle kimi zaman yoğunluk kazanıyordu. Örneğin Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethinin ardından pek çok Arap âlim Osmanlı topraklarına göç etmişti. Bununla birlikte kuruluş devrinden beri İznik, Bursa, Edirne gibi imparatorluğun önemli medreselerinde yetişen yerli âlimler de bu sınıf içindeki yerlerini alıyordu. Böylece Osmanlı ulemasının sosyal tabanı kuruluş yıllarından itibaren tedrici olarak yerli tebaa lehinde değişiyordu. Ancak Osmanlı toprakları dışından âlim akışı da hiçbir dönemde kesilmiyordu.¹⁵

Ulema sınıfına girmek teorik olarak herkese açık olmakla birlikte, pratikte bu çok da kolay değildi. Bu sınıfa dahil olmak intisap sistemine bağlıydı ve hem eğitim hem de bürokraside belirli aşamalardan geçen âlimler bu sınıfa girebiliyordu. Merkez bürokrasisine girmenin yolu İstanbul'daki Sahn ya da Süleymaniye medreselerine müderris olmaktan geçiyordu. Buraya müderris olan âlimler sonra sırasıyla İstanbul kadısı, Anadolu ve Rumeli kazaskeri ve son olarak da şeyhülislam olabiliyorlardı. Merkezin yönettiği bu sistem rekabetçi bir ortamın doğmasına sebep olduğundan Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri merkezîyetçi yapısı bürokratik mevkilerle ulemanın maddi ve manevi güç kazanmalarını sağladı. Ocak'a göre, şeriatı ulema aracılığıyla kendi bünyesine alan devlet, ona kendi dünya görüşüne göre bir şekil verdi, yönetim anlayışına uygun siyasal bir nitelik kazandırdı.¹⁶

Osmanlı Devleti'yle ulemanın bu iç içe geçmiş, kimi zaman dostane kimi zaman da gerilimli ilişkisi 16. yüzyıl ortasında yazılan *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* ile somutlaşıyordu. Aslı Niyazioğlu, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'ye 17. yüzyılda yazılan Atâî zeyli üzerine yazdığı doktora tezinde bu birlikteliği gözler önüne serer. Niyazioğlu'na göre *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de Osmanlı aydınının en önemli iki grubu olan âlim ve şeyhlerin biyografileri birlikte yer alır. Bu durum, tıpkı ulema gibi medrese çıkışlı olan tarikat şeyhleri ile ulema arasındaki 16. yüzyıl sonuna kadar süren dayanışmanın bir göstergesidir. Her iki grubun kitapta yer almalarının en önemli ölçütü "Osmanlılık"tır. Bu nedenle de kitabın her bölümü Sultan Osman'dan Kanuni Sultan Süleyman'a kadar yaşayan sultanların saltanat yılları esas alınarak düzenlenir ve biyografisi yazılan her âlim, kendi devrinin padişahı

ile ilişkisiyle eserde yerlerini alır. Niyazioğlu'na göre, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin düzenlenişi ulemanın ve şeyhlerin Osmanlı bürokrasisinin birer parçası olarak görülmesinin bir sonucudur. Yani Osmanlı şeyhlerinin ve bilginlerinin tarihi Osmanlı hanedan tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır.¹⁷ Taşköprülüzâde kitabının başında ulemanın biyografisini yazma nedenini açıklarken, bu grubun hayatlarının o güne değin kaydedilmemesini sebep olarak gösterir. Oysa diğer İslam ülkelerinde yaşayan âlim ve şeyhlerin hal tercümeleri tarihçiler ve müellifler tarafından kaydedilmişti. Taşköprülüzâde bu büyük zevâtın isim ve eserlerinin unutulmasına kayıtsız kalamaz ve bir dostunun arzusu üzerine eserini yazmaya başlar.¹⁸ Taşköprülüzâde'nin âlimleri yazma nedenini böyle ifade ederken, şeyhleri yazma nedenini açıklamadığına dikkat çeken Niyazioğlu'na göre bu durum, 16. yüzyıl okurunun bu iki grubun birlikteliğini yadırgamadığının göstergesi olarak okunabilir.³⁴ Bu konuda yapılmış yeni bir çalışmada ise Taşköprülüzâde'nin metninin 16. yüzyıl ortalarındaki ulema-devlet ilişkisindeki gerilimleri yansıttığı ileri sürülür.²⁰ Ancak II. Osman devrinde resimlenen tercümenin tasvirlerine bakıldığında, “gerilimden” çok “dayanışma” olarak okunabilecek bir ikonografiyle karşılaşırız. Yani, metnin anlamı 16. yüzyıl ortalarında nasıl okunurdu sorusunun cevabını bilmek mümkün olmasa da tasvirlerin ikonografisinden yola çıkarak metnin 17. yüzyılda algılanma biçimi hakkında bazı gözlemler yapmak mümkündür.

ÂLİMLER VE SULTANLAR

TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNÎYE'NİN PADİŞAH PORTRERLERİ

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'de 310 biyografi yer alır ve eser elli resimle süslenir. Taşköprülüzâde'nin eserinde 521 biyografinin verildiği düşünülürse, Mehmed Hâkî'nin orijinal metni epeyce kısalttığı anlaşılr. Tercümede yer alan tasvirlerden dokuzu sultan portresidir. Osmanlı sultanlarının portrelerinin ikonografisi, âlimlerle sultanlar arasındaki dayanışmayı yazıdan imgeye taşır.

Osmanlı resim sanatında içinde bir dizi halinde sultan portrelerinin bulunduğu ilk metin Şehnameci Seyyîd Lokmân Âşûrî tarafından yazılan, genellikle *Şemailnâme* olarak tanınan, *Kıyâfetü'l-insânîye fi Şemâ'ilü'l-'osmâ-*

niye'dir.²¹ Nakkaş Osman'ın resimlediği el yazmasında Sultan Osman'dan III. Murad'a kadar on iki Osmanlı sultanının portresi yer alır. Nakkaş Osman'ın oluşturduğu "Osmanlılaştırılmış" ikonik portrelerin, sonra yapılacak padişah portreleri için bir model olduğunu belirten Gülru Necipoğlu, Nakkaş Osman'ın yabancı görsel öğeleri, II. Mehmed devrinde Osmanlı resim sanatına giren İtalyan tarzı hacimlendirme ve ışık-gölge kullanımını en aza indirgeyen ve padişahları adeta kâğıttan kesilmiş bir idole dönüştüren resim üslubunu, yabancı unsurları yok ederek, onları ehlileştiren bir sentez olarak değerlendirir. Necipoğlu'na göre, Nakkaş Osman'ın resimle-
rindeki klasik sentezin içerdiği üslup bütünlüğü, Avrupa görsel kültürüne karşı bir yabancılaşma eğilimidir. Nakkaş Osman'ın portrelerinin tekdüze-
liği ve yinelenmesi Osmanlı hanedanının sürekliliğini vurgular. Birbirine benzer bir şekilde 4/3 profilden, baldakenli bir tahtta, sırtını Bursa kemerli bir nişin içinde yastığa dayayarak oturur pozda resmedilen sultanların baş-
lıklarındaki, giysilerindeki, hükümdarlık simgelerindeki kimi ayrıntılar tek düzeliği bozan küçük öğelerdir. Kısaca, Osman'ın üslubu Lokman'ın metinde vurguladığı Osmanlı hanedan tarihinin sürekliliğinin görsel kar-
şılığıdır.²² *Şemalnâme*'de oluşan bu hanedan kimliği daha sonraki sultan portreleri için de model oluşturur ve tarih kitaplarında *Şemalnâme*'de olu-
şan ikonografik kurgu çok benzer bir biçimde tekrar eder.²³

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de yukarıda da belirtildiği gibi ilk on padişahın dönemlerinde yaşayan âlimlerin hal tercümeleri verilir. Metin Sultan Osman devrinde yaşamış yedi âlimin biyografisi ile başlar. Bunlar arasında Şeyh Edebâli, Âşık Paşa, Elvan Çelebi gibi hayat öyküleri beyliğin doğuşuyla iç içe geçmiş çok önemli âlimler bulunmasına rağmen bu bölümde hiçbir resim yer almaz. Dahası, ilk Osmanlı sultanı Osman Gazi'nin de portesi yapılmaz. Bu eksiklik/tercih olasılıkla ileride değinilecek kimi siyasi kaygıların bir tezahürü olmakla birlikte, olasılıkla eserde yer alan padişah portrelerinin, öncülü olan örneklerden ve Osmanlı padişah portreciliği gele-
neğinden farklı olduğunu düşündürür. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de yer alan padişah portreleri yukarıda belirtilen geleneksel şemaya uymaz. Burada hanedanın sürekliliği vurgusu önemini kaybeder, iki sultan portesinin olmayışı (Osman Gazi ve I. Murad) bu tutumun ilk göstergesi olarak okunabilir.

Yazmadaki padişah portreleri metinle bağlantısı ve ikonografik yorumu açısından iki farklı grubu oluştururlar. Ressam Nakşî'nin ilk yorumunda, tek başına betimlenen sultanlar aşağıda biyografileri verilen âlimlerin yaşadıkları devrin hâkimi olarak tasvir edilirler. Birinci grupta yer alan Çelebi Mehmed (y.47a), II. Murad (y.60a), I. Selim (y. 191a, Resim 28, s. 220) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (y. 213a) portrelerinde benzer bir ikonografik kurgu tekrar eder. Etrafı yüksek duvarlarla çevrili, kırma çatılı veya kubbeli bir köşkün içinde, basamaklı bir tahtta, sırtını yastığa dayamış bir pozda resmedilen padişahlar, küçük farklılıklarla kimi özgün yaklaşımlar yansıtsalar da genellikle *Şemailnâme*'de oluşturulan geleneksel betimleme biçimlerine uygun olarak resmedilirler. Bu grupta yer alan sultanların portrelerinde kimi zaman geleneksel betimlerine uymayan detaylar da görülür. Örneğin, kemerli bir niş içinde, yastığa dayanmış, bağdaş kurarak oturan I. Selim 4/3 profilden betimlenir. Bir kolunu giymediği kaftanı, uzun bıyıkları ile geleneksel betimleme biçimine benzer bir şekilde gösterilen sultanın elinde tuttuğu ve onun savaşçı ve kahraman imgesine göndermeler yapan ok ve yay, *Şemailnâme*'de yer alan tasvirinde görülmeyen ikonografik detaylardır (Resim 28, s. 220).

Bununla birlikte, dizideki eksiklikler ve ikinci gruba giren resimler yazmadaki vurgunun ve mesajın değiştiğini gösterir. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de iletilmek istenen Osmanlı yönetimi ile ulema ve şeyhler arasındaki dayanışma, Nakşî'nin farklı bir ikonografiyle kurguladığı ikinci grup portrelerde belirgin olarak izlenir. Metinde kimi zaman alimler ve sultanlar arasındaki anlaşmazlıklar da anlatılmakla birlikte tasvir edilmek üzere seçilen konulara bu tutum bazı istisnalar dışında yansımaz. Kendi dönemlerinde yaşayan âlimlerle birlikte, onların etkinliklerine katılan sultanlar başka bir bağlam içinde izleyiciye sunulur. Bu ikinci grup resimlerde, sultanların bireysel özellikleri en aza indirgenen ikonlar olarak değil de etraflarında yakın oldukları şeyh ve âlimlerle resimlenen 'eti, kanı' olan bireyler oldukları görülür. Resimlerin ikonografileri, Osmanlı hanedanının 'muhteşem' sürekliliğini yansıtmaktan çok, imparatorluğu birlikte kurdukları ve yücelttikleri âlimlerle olan ilişkisini gözler önüne serer. Bu ilişki her ne kadar bir dayanışma içinde olsa

da aşağıda görüleceği üzere Osmanlı sultanlarının istekleri çoğunlukla bu ilişkinin ana belirleyicisidir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'nin ilk tasviri Sultan Orhan, Molla Alaeddin Esved (Kara Hoca, ö. 1397/98) ve Molla Halil Cenderazâde'nin (ö. 1387) grup portresidir (y. 12b, Resim 29, s. 221). Tasvirin mekânı, Osmanlı sultanlarının sarayı değil, ulemanın ve şeyhlerin medresesidir. Mekân seçimindeki değişim, resimlerin iletmek istedikleri mesajın değiştiğini ilk elden gösteren önemli bir ayrıntıdır. Medrese, sultan, ulema ve şeyhlerin ortak mekânıdır. Osmanlı sultanları, yukarıda Ahmet Yaşar Ocak'tan aktarılan bilgilerle de vurgulandığı gibi, devletin resmi ideolojisine hizmet etmek üzere kurdukları medreselerle buralardan önce mezun olan sonra da hizmet veren ulemayı ve şeyhleri desteklerler. Kısaca, medrese iki grubun birbirine sağladığı desteğin somutlaştığı bir kurumdur. Kalemîşi bezemeli mihrabı, altıgen çinili duvarları ile tipik bir erken Osmanlı yapısı olan medresenin penceresinin üzerinde Sultan Orhan'ın medresesi olduğu yazar. Bu bina Sultan Orhan'ın Molla Alaeddin Esved'i müderris olarak görevlendirdiği, günümüze ulaşmayan İznik'teki medresesi olmalı. Binanın revaklı bölümünde Sultan Orhan ve Molla Alaeddin Esved karşılıklı sohbet ederler. *Şemailnâme*'de oluşturulan portre özelliklerine büyük ölçüde uyan Sultan Orhan, farklı olarak bağdaş kurarak değil de diz çökerek oturur. Sultanın oturuş biçimi ve iki elini dizlerinde kavuşturması devrin ünlü âlimi Molla Alaeddin Esved'e karşı duyduğu saygının bir ifadesi olmalı. Nitekim, metinde de Sultan Orhan'ın Molla Alaeddin Esved'i sonsuz bir saygı ve hürmetle karşıladığı vurgulanır.²⁴ Ulema sarığı olan, beyaz sakallı molla, Sultan Orhan'a göre daha küçük boyutlu ve daha az gösterişli giysiler içindedir. Molla Alaeddin Esved elinde kırmızı ciltli bir kitap tutarak aynı düzlemde oturduğu sultana bir şeyler anlatır. Nakkaş kimi küçük ayrıntılarla sultanı molladan ayırırken, sultanın âlime duyduğu saygıyı da resim dili ile ifade eder. Molla Alaeddin Esved İran'da, eğitim aldıktan sonra Rum ülkesine döner ve Sultan Orhan'ın İznik'teki medresesinin müderrisi Molla Taceddin ölünce onu yerine geçer. Bu görevi sırasında pek çok şerh yazar.²⁵ Medresenin dışında, pencereden bu buluşmayı izleyen diğer figür ise Sultan Orhan devrinin bir başka âlimi Molla Halil Cenderazâde'dir. Halil,

hocası Molla Alaeddin sayesinde Sultan Orhan'ın hizmetine girer, ilerleyen yıllarda vezirlik makamına getirilerek Hayreddin Paşa ismiyle ünlenir.²⁶

Metinde de tam bu hikâye, yani Molla Halil Cenderezâde'nin, hocası Molla Alaedin vasıtasıyla Sultan Orhan ile tanışması anlatılır. Hikâyeye göre, Sultan Orhan bir gün Molla Alaeddin'i medresesinde ziyarete gider. Medreseye vardığında Molla Alaeddin'in namaz kılmakta olduğunu öğrenen Sultan Orhan, mollanın öğrencilerine dönerek biz de namazımızı kılalım der. Sultanın bu isteği üzerine, Molla Halil imamlığa geçer ve namazı kıldırır. Molla Alaeddin geldiğinde, yukarıda da belirtildiği gibi, Sultan Orhan şeyhe büyük hürmet gösterir. Sultan Orhan, molla ile sohbetleri esnasında halkın şikâyetlerine cevap vermede bilgilerinin eksik kaldığını, bu konuda bilgisine danışmak üzere öğrencilerinden birini görevlendirmesini ister. Molla Alaeddin Esved sultanın isteğini öğrencilerine iletğinde hiçbiri gitmek istemez ve kendilerini göndermemesi için mollalarına yalvarırlar. Sultan Orhan da eğer gönüllü değillerse siz birisini seçin biz zorla alıp götürelim der. Molla Alaeddin Esved bunun üzerine öğrencisi Halil'i bu görev için seçer. Molla Halil, sultan ile giderken yolda ilim tahsilinden uzak kaldım diyerek gözyaşı döker.²⁷ Metindeki bu anlatım, medresenin penceresinden Sultan Orhan ile Alaeddin Esved'in konuşmasını izleyen Halil Paşa'nın mahzun duruşunu açıklar. Halil Paşa'nın yüz ifadesi bu iş için gönüllü olmayışını, medreseden ayrılmak istemediğini izleyiciye gösterir.

Sultan Orhan'ın suretinin bir grup portresine dönüştürülerek anlatılması ulema ile yönetim ilişkisini ve ulemanın devlet hizmetine giriş yolunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Erken Osmanlı yöneticileri ile ulema arasındaki dayanışmayı ve âlimlerin yönetim konusunda sultanlara verdiği desteği ve de bu ilişkide Osmanlı sultanının baskın konumunu anlatan bu hikâyenin ilk tasvir olarak seçilmesi kitabın genel tasarımındaki kaygıyı gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'de iki kez resmedilen tek Osmanlı sultanı Fatih Sultan Mehmed'tir. Bilime ve bilginlere verdiği önemle ün salmış olan Fatih'in iki kez karşımıza çıkması âlimlerle yakınlığından kaynaklanmış olmalıydı. Fatih Sultan Mehmed devri âlimlerinin anlatıldığı kısımda elli bir kişinin biyografisi verilir. Bu bölüm, Kanuni Sultan Süley-

man devrine ait kısımdan sonra kitabın en uzun bölümüdür. Resim programına bakıldığında da Fatih devrine önem verildiği görülür. Her kısımda (Osman Gazi dönemi hariç) yer alan resim sayısı dört ile altı arasında değişirken, Fatih Sultan Mehmed'e ayrılmış bölümde on beş tasvir yer alır.

İlk tasvirde (y. 90b, Resim 30, s. 222) Fatih Sultan Mehmed, Molla Zeyrek (ö. 1474/75) ile Hocazâde lakabıyla tanınan Molla Müslihiddin'in (ö. 1488) tartışmalarını dinlerken gösterilmiştir. Seyyid Ali ve Vezir Mahmud Paşa (ö. 1474) ise âlimlerin tartışmasına hakemlik etmek üzere toplantıya katılmışlardır. Bursalı bir tüccarın oğlu olan Hocazâde babasının tüm ısrarlarına rağmen ticaretle uğraşmayarak ilim tahsiline yönelir. Bu durumu kabullenmeyen babası, Hocazâde'yi bütün mal varlığından mahrum eder ve fakir bir hayat yaşamasına neden olur. Hocazâde Bursa'da müderrislik yaparken Fatih Sultan Mehmed'in etrafında toplanan bilginlere sağladığı olanakları duyar. Bunun üzerine, borç para bularak İstanbul'a doğru yola çıkar. O esnada padişahın otağı İstanbul'dan ayrılmış, Edirne'ye doğru ilerliyordu. Vezir Mahmud Paşa Hocazâde'yi görünce, ben de padişaha senden bahsetmiştim, tam zamanında geldin der ve mollayı Fatih'in huzuruna çıkarır. Buluşmada padişahın bir yanında Molla Zeyrek, bir yanında da Molla Seyyid Ali vardır ve Hocazâde de bu ilmi sohbete katılır.²⁸

Tasvirde, olay anlatıldığı gibi, yolculuk esnasında açık bir alanda kurulmuş mecliste geçer. Fatih, Çin bulutları ve çintemani bezemeli kırmızı bir halı üzerinde oturur. Üzerinde vişneçürüğü renginde, kenarları kürklü, altın sırma işlemeli bir kaftan, başında resimlerinde görmeye alıştığımız yuvarlak ulema sarığı yerine, mücevvezeli yüksek bir sarık vardır. Karşısında, Fatih'le aynı halı üzerinde oturan ve sultana bir şeyler anlatan beyaz sakallı figür Fatih'e yakınlığı ile ünlü Molla Zeyrek olmalı. Resmin sol köşesinde, çimende oturan, başında seyyidlerin taktığı yeşil sarık bulunan, başını öne eğerek ellerini dizlerinde kavuşturmuş bir biçimde sohbeti dinleyen kişi olasılıkla Seyyid Ali'dir. Sağ tarafta, ayakta duran, jestlerinden Hocazâde'yi meclise takdim ettiği anlaşılan mavi kaftanlı Mahmud Paşa görülür. Hemen Mahmud Paşa'nın önünde, büyük bir tevazu ve biraz da çekingen bir şekilde dizleri üstünde oturarak meclise adeta ilişen, elini utangaçlıkla dizlerinin üstünde ovuşturan Hocazâde yer alır. Mollanın gös-

terişsiz yeşil giysisi, başındaki özensizce sarılmış dolaması metinde anlatılan fakirane görüntüsüyle uyumludur.

Fatih Sultan Mehmed'in tasvir edildiği ikinci resimde, sultan ünlü matematik bilgini Ali Kuşçu'yu (ö. 1474) kabul ederken betimlenir (y. 113b, Resim 31, s. 223). Metne göre, Uzun Hasan'ın elçisi olarak Tebriz'den Rum'a gelen ve Fatih'le tanışan Ali Kuşçu, sultandan gördüğü ihsanlar ve onun bilginlere sağladığı olanaklardan etkilenerek padişahın davetini kabul eder, İstanbul'a gelir. Fatih Sultan Mehmed, Ali Kuşçu'yu karşılamak üzere pek çok kişi gönderir. Bilgin sultanın huzuruna çıktığında, padişaha hediye etmek için yazdığı *Muhammediye* adlı risaleyi sunar, matematik ilminde bu kitaptan daha üstün bir eser yoktur.²⁹

Resimde, Fatih ağaçlıklı bir alanda serilmiş bir halı üzerinde, yastıklara dayalı olarak bağdaş kurmuş oturur. Arakasında, ellerini önde kavuşturmuş bekleyen has odalı yer alır. Ali Kuşçu sultanın önünde diz çökmüş elini öpmektedir. Fatih'in diğer elinde tuttuğu kırmızı ciltli kitap Ali Kuşçu'nun sultana hediye etmek üzere yazdığı *Muhammediye* olmalı.

Resimdeki küçük bir ikonografik ayrıntı, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tasvirlerinde sunulan Osmanlı sultanı ile âlimleri arasındaki dayanışmayı ve birlikteliği, Osmanlı sultanlık kurumu ile ulema sınıfının aynı bütünün bir parçası olduğu mesajını gözler önüne serer. Ali Kuşçu, bir bilgin olarak dokunulmaz ve kutsal olan Osmanlı sultanına dokunabilecek kadar sultanın yakınlığını kazanmıştır. Bu tür kabul sahnelerinde, padişah tarafından kabul edilen saraylılar, bilginler, din adamları en fazla sultanın eteğini öpmeye nail olabilirken, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de ulema ve şeyhler sultanlar ile aynı halı üzerinde karşılıklı oturabilmekte hatta ona dokunabilmektedirler.

Fatih'in bu iki resmi bir başka mesajı da izleyicisine iletir. İlk tasvirde, Molla Zeyrek, Molla Müslihiddin Hocaşâde gibi Osmanlı ülkesinde yaşayan, Bursa, İstanbul gibi medreselerde görev yapan âlimler padişahın meclisinde yerlerini alırken, ikinci tasvirde, Fatih'in bilginlere verdiği kıymetin ününden etkilenerek Osmanlı ülkesine göç eden Ali Kuşçu görülür. Her iki hikâyede de Fatih'in bilginleri korumakla edindiği ünü duyarak İstanbul'a koşan âlimlerin öyküleri anlatılır. Özenle seçilen bu âlimlerden

biri Anadolu'dan, diğeri Anadolu'ya fersah fersah uzak diyarlardan, her şeyini geride bırakarak Osmanlı başkentine gelir. Böylece, Fatih Sultan Mehmed resimlerde de metinde olduğu gibi 'evrensel bir bilim hamisi' olarak sunulur. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin en önemli 'kahramanı' olan Fatih Sultan Mehmed kendi portrelerinin dışında aşağıda değinilecek âlim tasvirlerinde de metin aracılığıyla hikâyeye dahil edilir. Fatih'in hem tasvir programında hem de öykülerde belirgin olarak karşımıza çıkması elyazmasındaki önemini gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de Sultan II. Bayezid'in resmi ikonografik bakımdan en ilginç tasvirlerden biridir. Elyazmasında resimlenen kimi sultanlar yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere genellikle kendi dönemlerinin anlatıldığı kısımların başında resmedilirler. Sultan Bayezid ise metinde on birinci sırada biyografisi verilen Emir Seyyid İbrahim ile aralarında geçen bir menkıbenin anlatıldığı bölümde tasvir edilir (y. 169a, Resim 32, s. 224).

Hikâyeye göre, İran'dan gelerek Amasya yakınlarında, Yenice'ye yerleşen ve Emir lakabıyla bilinen Seyyid İbrahim ile o sırada Amasya'da şehzade olan Bayezid arasında yakın bir ilişki vardır. Seyyid İbrahim'e "babam" diye hitap eden şehzade sık sık onu ziyarete giderek kendisi için dua etmesini ister. Bu ziyaretlerinden birinde, Seyyid İbrahim şehzadeye av yasağı getirir, avlanmak yerine yönettiği halkın meseleleri ile uğraşması gerektiğini söyler. Seyyid İbrahim'e büyük saygısı olan Bayezid bir süre onun öğüdünü tutarak avlanmaktan vazgeçer. Bir müddet sonra verdiği sözü unuttur, dayanamayıp ava çıkar. Adamları şehzadenin önüne bir bölük ahuyu sürerler. Bayezid o anda elindeki ok ve yayını bırakır, etrafındakiler nedenini sorduklarında, ahulardan birinin üzerinde babam vardı der.³⁰

Tasvirin sol köşesinde, tepenin ardında, atı üzerinde Bayezid yer alır. Yüksek bir sarık giymiş olan Bayezid uzun, hafif kırılmış sakalıyla genç bir şehzadeye pek benzemez. Şehzadenin arkasında iki has odalı, yanında bir yeniçeri yer alır. Bayezid'in duruşu avlanan birinden çok, önündeki av hayvanlarını izleyen bir sultan görünümündedir. Metinde bahsedilen ok ve yay da resimde görülmez. Sahnenin önünde ise kaçışan hayvanlar yer alır. Metinde ahu olduğu söylenen hayvanlar uzun çatalı boynuzları ile

daha çok geyiğe benzerler. Metinle tasvir arasındaki bu küçük ikonografik fark nakkaşın efsanelerle beslenen imgeleminin bir yansıması olmalıydı. Ahuları geyik yapan Nakşî'nin bu resmi yaparken geyik boynuzları ile dolaşan ünlü Osmanlı şeyhi Geyikli Baba'yı hatırlamaması mümkün değildir. En önde koşan geyiğin üzerinde, başını çevirerek Bayezid'e bakan, yeşil giysili, yeşil sarıklı ve siyah sakallı Seyyid İbrahim görülür.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'de âlimlerin ve şeyhlerin biyografileri yanı sıra kimi zaman onlar hakkında söylenen menkıbeler de anlatılır. Nakşî'nin Bayezid'i resimlemek üzere bu tür bir menkıbeyi tercih etmiş olması seçilen konunun betimlenen kişinin imgesine uygunluğunun dikkate alındığını düşündürür. Fatih Sultan Mehmed nasıl âlimleri desteklemesi, kitaplara merakı ile tanınmışsa, "veli" olarak anılan ve kimi kerametlere sahip olduğu söylenen II. Bayezid de oluşan imgesine uygun bir öykü içinde karşımıza çıkar. Bu tasvirde dikkat çeken bir diğer özellik ise, II. Bayezid'in henüz sultan olmadan önce başından geçen bir hikâye ile kitapta yer almasıdır. Resmedilen öykü, şeyhin yönetimle ilgili öğütleriyle genç şehzadenin yetişmesindeki katkısını vurgular.

Görüldüğü gibi, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de yer alan sultan portreleri geleneksel sultan portreciliğinde olduğu gibi Osmanlı hanedanının sürekliliğini vurgulamazlar. Kuşkusuz *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* bir hanedan tarihi değildir ancak daha önce de değinildiği gibi konusu âlimlerin biyografisi de olsa metindeki esas vurgu, biyografisi verilen her âlimin Osmanlı olmasıdır. Bu bağlamda kendi kısımlarının başında âlimlerin hamisi olarak betimlenen sultan portreleri bu kaygının bir sonucu olmalı. Ancak eserdeki tüm sultanlar bu kurguyla betimlenmezler. Sultanların çoğu yakın oldukları âlimlerle görüşürken, onları ziyaret ederken ya da onlarla yaşadıkları kimi öykülerle karşımıza çıkarlar. Resimlerin hepsinin kısım başlarında yer almayışı da, sultan portrelerinin kendi dönemlerinin başladığına işaret eden simgeler olarak kullanılmadığını, esas vurgunun Osmanlı yöneticileri ile âlimler arasındaki ilişki üzerinde olduğunu gösterir. Bu ilişki Osmanlı Devleti'nin var oluşunun temellerinden biridir. Kitapta yer alan âlim portreleri de bu vurguyu farklı açılardan desteklerler.

*Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'*de biyografileri verilen ve bunlar arasından resimlenmek üzere seçilen ulema ve şeyhlerin kimlikleri kitabın mesajlarını ileten göstergelerden biridir. Âlimlerin hal tercümelerine bakıldığında, Bektaşilik gibi Ortodoks İslama uygun bulunmayan kişilerin –tek bir istisna ile– metinden dolayısıyla da resim programından dışlandıkları görülür.

Metnin biyografik yapısına uygun olarak resimler için de görsel bir düzen oluşturulur ve her resimde aynı kurgu kullanılarak biyografisi 'eşit' olarak verilen âlimlerin portreleri de metindeki bu tutuma uyum sağlar. Böylece sağlanan 'tekdüzellik' ile görsel bir eşitlik elde edilir. Bu kurguda, âlimler kimi zaman birkaç küçük ağacın, kimi zaman da gerideki mimari bir betimlemenin canlılık kattığı boş ve ıssız bir doğa içinde gösterilir. Tek başlarına ya da kimi zaman öğrencileri, meslektaşları ya da hizmetlileri ile betimlenen âlimler ya metinde anlatılan kitaplarını okurlar, yazarlar ya da bu kitapları karşılarındaki kişilerle tartışır. Böylece, resimlerin mekânı sadece aktörlerin değiştiği bir tiyatro dekoru izlenimini verir.

*Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'*de iki resim diğer tasvirlerden ayrılır. Bu tasvirlerde resim programının kurgusu değişir. Bunlardan biri Molla Zenbilli Ali Efendi'nin (ö. 1525) betimlendiği resimdir (Resim 33, s. 225).³¹ Metne göre, İstanbul müftüsü olan molla iki katlı evinin üst katından zincirle aşağı salladığı zenbili ile halkın şikâyet dilekçelerini alır, cevabını yazdıktan sonra zenbili ile aşağı gönderir. Böylece evinin kapısında kuyruk oluşmaz. Resimde, molla evinin penceresinden zenbilini aşağı sarkıtırken betimlenir böylece zenbili portresinin bir parçası olur. Evin önünde elinde dilekçesi ile bekleyen bir figür görülür. Bu tasvir öykülemeci bir yaklaşımla kitabın diğer tasvirlerinden belirgin bir şekilde ayrılır. Ancak, Nakşi'nin bu resim için kitabın genel ikonografik kurgusunun dışına çıkma nedeni eldeki bilgilerle anlaşılmaz.

Benzer bir tutumun görüldüğü bir diğer resimde ise Şeyh Bedreddin (ö. 1420) tasvir edilir (Resim 34, s. 225).³² Şeyh Bedreddin'in hem biyografisinin kitapta yer alması hem de tasvirinin ikonografisi *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'*nin en özgün yanlarından biridir. Yazmada biyogra-

fisi ve tasvirleri yer alan ulema ve şeyhlerin Nakşibendiye, Halvetiye gibi Ortodoks İslamı benimseyen tarikatların mensupları oldukları görülür. Bektaşilik gibi 'heretik' kabul edilen tarikat mensupları eserden dışlanırlar. Osmanlı yönetimin karşına çıkan en ünlü muhaliflerden Şeyh Bedreddin'in hem biyografisinin hem de portresinin kitapta karşımıza çıkması biraz şaşırtıcı olmakla birlikte, daha da ilginç olan metinde Şeyh Bedreddin'in biyografisinin verilmiş tonu ve resmin ikonografisi arasındaki farktır.

Bu durumu daha iyi kavramak için önce kitapta yer alan Şeyh Bedreddin'in biyografisine bir göz atalım: Simavna oğlu olarak meşhur Bedreddin, Rum memleketinde, Simavna adlı bir kalede doğar. Babası, Murad Hüdavendigâr zamanında kaleyi fetheden askerler arasındadır. İlk eğitime babasının yanında başlayan Bedreddin, ilkönce Kur'an'ı ezberlemekle işe başlar. Ailesi ile birlikte Konya'ya taşınan Bedreddin burada bir süre Molla Feyzullah'tan ilim tahsil eder. Molla Feyzullah'ın ölümünün ardından Mısır'a giden Bedreddin, burada Mübarek Şah Mantıkî'den ders alır, Mübarek Şah ile birlikte hacca gider. Hac esnasında Mekke'de Şeyh Zeylaî'ye öğrenci olur. Tekrar Kahire'ye döndüğünde, Seyyid Şerif Cercani ve Şeyh Ekmeleddin'den ders alarak eğitimine devam eder. Şeyh Seyyid Hüseyin Ahlatî'nin yanında sufi yolunu seçer ve Şeyh Ahlatî Bedreddin'e icazet vererek onu Tebriz'e yollar. Tebriz'e geldiğinde, Bedreddin'in ünü Emir Timur'a kadar ulaşır ve Timur âlimleri arasında çıkan bir anlaşmazlığı çözme görevini Bedreddin'e verir. Çıkan anlaşmazlığı Bedreddin layıkıyla çözümler, bütün âlimler onun söylediklerine razı olurlar. Timur, başarısından dolayı Bedreddin'e pek çok hediye gönderir. Sonra tekrar Hüseyin Ahlatî'nin yanına dönen Bedreddin, bir süre şeyhinin yanında kalır, Ahlatî ölünce de yerine kaymakam olur. Altı ay kadar Kahire'de kaldıktan sonra sırasıyla Halep'e ve Konya'ya gider ve sonunda Tire'ye yerleşir. Anlatılan bir rivayete göre, Şeyh Bedreddin Tire'de iken Sakız adasında yaşayan "kâfirler" ondan etkilenecek Müslüman olurlar. Bedreddin Tire'den Edirne'ye gittiğinde, babasını hayatta bulur ve Musa Çelebi Edirne hâkimi olduğunda Şeyh Bedreddin'i şehre kazasker olarak tayin eder. Çelebi Mehmed kardeşini katledip başa geçtiğinde Edirne kadısı olan Şeyh Bedreddin'i İznik Kalesine hapseder, burada bin akçe aylığa bağlar. Kaleden kaçan Bedreddin, Tatar memleketine

gitmek niyeti ile önce İsfendiyar Beyliği'ne uğrar. Ancak Osmanlıdan kor-
kan İsfendiyar beyi Şeyh Bedreddin'i yollamayarak alıkoyar. Bunun üzerine
Bedreddin akrabalarının bulunduğu Zağra'ya gider, burada şeyhin cezbese-
den etkilenen pek çok kimse etrafında toplanır. Şeyh Bedreddin'in bu kadar
sevilmesini kışkırtanlar fitne ile onu Sultan Bayezid'e –oysa devrin sultanı
Bayezid değildir– şikâyet eder, dedikodulara inanan sultan, şeyhin katli için
ferman verir.³³

Görüldüğü gibi, Şeyh Bedreddin'in biyografisinde onun ilim haya-
tındaki uzun ve meşakkatli yolculuğu, bilgisiyle etrafındakileri etkilemesi
vurgulanır. Hatta seçilen hikâyeler başka ülkelerin yöneticilerinin bile şey-
he duyduğu saygı ve hürmeti dile getirir. Şeyh Bedreddin'in İznik Kalesine
hapsedilmesi, taht değişiminin sıradan bir sonucu gibi gösterilir. Daha da
ilginç ise öldürülme olayının aktarılışıdır. Metne göre, Şeyh Bedreddin
basit bir kıskançlığa kurban gider. Bu durumda Şeyh Bedreddin'in, eser-
de biyografisi verilen diğer âlimlerden çok farklı bir yaşantısı yoktur. O da
diğer ulema mensupları gibi ilim vadisinin zorlu yollarından geçerek üne
kavuşur. Biyografinin ses tonu, Şeyh Bedreddin'i diğer âlimlerle bir tutar,
onu başkaldıran bir asi olarak değil de şanssız bir âlim olarak sunar. Ancak,
metnin bu tavrına karşın, Şeyh Bedreddin diğer âlimler gibi kitaplarıyla,
öğrencileriyle betimlenmez.

Şeyh Bedreddin hapsedildiği İznik Kalesi'nin kalın duvarları ardın-
da, parmaklıkla kapalı hücresinde tek başına otururken tasvir edilir. Şey-
hin mutsuzluğu ve yalnızlığı yüz ifadesine ve insansız betimlenen kalenin
ıssızlığına yansır. Nakkaşın veya haminin betimlenmek üzere Bedred-
din'in İznik Kalesine hapsedilmesi olayını seçmesi olasılıkla bilinçli bir
tercihti. Metinde böyle bir vurgu olmamasına rağmen Şeyh Bedreddin'in
devletle uyumsuzluğu sonucu içine düştüğü durum resme konu edilerek
adeta *Devlet-i Âl-i Osmânî* ile çatışma içinde olmanın sonuçları ibret-i alem
olsun diye gösterilir. Şeyh Bedreddin'in resmi, devlet-ulema dayanışma-
sında 'oyunbozanlık' yapanların hazin sonunu göstererek adeta kitabın
mesajlarına karşı pencereden katkıda bulunur. Bu tasvir resimlenen
nüshada bazı durumlarda kitabın metninin farklı yorumlanarak yeniden
üretildiğini de gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de tasvir edilen âlimler yönetime destek veren bir grup olarak karşımıza çıkmakla birlikte, bu destek kayıtsız şartsız bir boyun eğiş değildir. Pek çok hikâyede ulemanın sultan karşısındaki kendinden emin tutumu ve Osmanlı sultanlarının ulemanın bu tavrını asilik olarak nitelemeyerek, onların istek ve düşüncelerine verdiği değer vurgulanır. Bunun dışında metinde ulemanın hayat hikâyeleri verilirken üzerinde önemle durulan noktalardan biri ilim hayatlarıdır. Her bir âlimin kimlerden ne tür dersler aldığı, ilim öğrenmek için şehir şehir dolaşmaları uzun uzun anlatılır. Bu hikâyelerde Osmanlı âlimlerinin zorlu kariyer yolculuğu gözler önüne serilir. Tabii ki âlimlerin Bursa, Edirne, Kahire, Şam gibi Anadolu ve Anadolu dışındaki İslam biliminin merkezlerindeki bu dolaşımlarının tek sebebi oralaradaki ünlü bilginlerden ders alabilmek hevesi değildir. Metinde belirtilmese de, âlimler iyi bir iş bulabilme ümidi ile bu yolculukları gerçekleştiriyor olmalıydı. Ancak eserdeki tasvirlerle bakıldığında alimlerin metinde bahsedilen karşı duruşları portrelerinin ikonografisine pek yansımaz.

Örneğin, Sultan II. Mehmed ve devrin âlimlerinden Molla Hayalî arasında geçen hikâye bu tutuma güzel bir örnektir. Vezir Mahmud Paşa vasıtasıyla İznik Medresesine müderris olarak atanan Molla Hayalî, bu haberi aldığı anda hacca gitmeye niyetlenmiştir. Bu nedenle görevi ancak hac dönüşünde kabul edeceğini söyler. Mahmud Paşa da medresede görevine başla, sonra sultanın izniyle hacca gidersin der. Bunun üzerine molla, Sultan Mehmed saltanatını, Mahmud Paşa vezaretini verse bile hacdan vazgeçmem der. Hayalî'nin kararını Mahmud Paşa sultana iletteğinde, II. Mehmed neden ısrar etmedin der. Mahmud Paşa bunun üzerine Hayalî'nin sözlerini iletir, sultan üzülür ancak mollanın kararına saygı duyarak kabul eder (y. 98a, Resim 35, s.226).³⁴

Metindeki buna benzer hikâyeleri çoğaltmak mümkündür. Mollaların muhatapları sultan dahi olsa inandıkları davalardan vazgeçmeyen tutumları, sultanların bu kararlara karşı gösterdikleri saygı bu hikâyelerle somutlaşır. Ancak ilginç olan hikâyelerdeki bu ayrıntıların portrelere yansımaysıdır. Nitekim Molla Hayalî resimde karşısındaki bir başka alimle tartışırken gösterilir. Bu bağlamda resimlerin ikonografisi *Tercüme-i*

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'yi resimleten haminin/hamilerin iletmek istedikleri mesajları yansıtır. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* ve resimleri adeta 17. yüzyıl Osmanlı saraylılarına unuttukları bir şeyi, âlimlerin hikâyelerini yeniden hatırlatır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin yazıldıktan yıllar sonra, II. Osman devrinde resimlenmesinin ne tür bir ihtiyacı karşıladığı sorusu kimi cevaplar bulur. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hamisinin/hamilerinin kimliği, Osmanlı sarayındaki konumları, bu sorunun yanıtını sakladığı için irdelenmesi elzem bir konu olur. Elyazmasında yer alan ve kitabın tamamlandıktan sonra sahibine takdim edilmesini gösteren tasvir ile bu resmin eşlik ettiği hatime bölümü eseri resimleten haminin kimliğini ve resimli nüshanın anlamına bizi yaklaştırır.

16. YÜZYILDAN 17. YÜZYILA ATILAN BİR KÖPRÜ

TERCÜME-İ ŞAKÂ'İKÛ'N-NU'MÂNÎYE'NİN “SONSÖZÜ” VE TAKDİM TASVİRİ

Mehmed Hâkî'nin tercümesi II. Osman devrinde resimlenmeden önce Ahmed Çelebi tarafından kitaba bir hatime yani sonsöz yazılır. Resimsiz nüshalarda olmayan bu bölümle Mehmed Hâkî'nin tercümesi 17. yüzyılın ilk yarısının düşünce ve kavrayış dünyasına taşınır.³⁵ Hatime bölümü, II. Osman'ın sarayında esere yüklenen anlamları, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin algılanma biçimini ve resimlenme sebebini anlaşılır kılar. Bu bölüm, kitabın resimlendikten sonra takdim edilmesini betimleyen bir tasvirle süslenir.

Hatime bölümüne göre, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* çok faydalı bir eser olmasına rağmen Arapça olarak yazılmasından dolayı sınırlı bir okur kitlesine ulaştığı için yararları herkese ulaşamıyordu. Mütercim Mehmed Hâkî'nin bu kitabı tercüme etmek için içeriğini anlamaya, eserin üzerindeki sisleri kaldırmaya kabiliyeti vardır. Bu nedenle de eseri Türkçeye tercüme ederek daha fazla kişinin faydalanmasını sağlar.³⁶ Ancak, Mehmed Hâkî'nin yarattığı bu güzellik hâlâ bir gizlilik perdesi arkasındadır. Bu gizli güzelliği ise Sultan II. Osman devrinde “vezîr-i sâni ve nâzım-ı âhvâl-i dîvânî” olan Mehmed Paşa ortaya çıkarır, esere yeni bir “elbise” giydirek *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin derecesini biraz daha yükseltir. Metnin bu satırlarında hem Sultan II. Osman hem de Vezir Mehmed Paşa övgü ile anılır.³⁷

Metnin bu bölümünde, resimlenen *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânî-ye'nin* takdimi betimlenir (y. 259b, Resim 36, s. 227). Tasvirde, duvarları çiniler, yerleri halılarla kaplı bir mekânda karşılıklı olarak iki kişi oturur. Bu figürlerden solda yer alan daha yaşlı kişinin, başındaki sarık biçiminden devrin ulemasından olduğu anlaşılır. Karşısında yer alan şişman figürün üzerinde ise kenarı kürklü kırmızı, bir kaftan, başında da büyük bir sarık vardır. İri, sakalsız yüzlü figürün bu özelliklerinden dolayı saraydaki hadım ağalardan biri olduğunu düşünmek mümkündür. Bir elinde tespih tutan figür diğer elindeki kırmızı deri ciltli kitabı karşısındaki yaşlı kişiye uzatır ya da karşısındaki ile kitabı tartışır. Resmin sağında kapının önünde ise ellerini kavuşturmuş bekleyen üçüncü kişi yer alır. Yukarıda özetlenen hatime bölümünde adları anılan kişiler, tasvirde görülen figürleri tanımlamamızı sağlayacak bilgiler sunar.

Bu durumda, kırmızı kaftanlı, bir elinde tespih, diğerinde kitabı tutan figür, eseri resimleterek üzerindeki giz perdesini kaldıran Vezir Hadım Gürcü Mehmed Paşa olmalı. Metinde verilen bilgilerin dışında, bu figürün Mehmed Paşa olduğunu destekleyen görsel belgeler de mevcuttur. Şişman ve sakalsız yüzü ile belirgin portre özellikleri taşıyan Mehmed Paşa aynı dönemde hazırlanmış diğer resimli elyazmalarında da karşımıza çıkar.

Bir önceki bölümde değinilen Nadirî'nin *Şehnâme'sinde*, Mehmed Paşa'yı hemen tanırız. Sultan II. Osman'ın Hotin müşaveresi yaptığı resimde (Resim 23, s. 212) sultanın sağında oturan saraylılar arasında aynı figürü ikinci sırada otururken görürüz. Yine önceki bölümde ayrıntılı olarak anlatılan Hotin Seferi'ne çıkış resminde, kırmızı kaftanlı, tombul yüzlü, sakalsız figür önde ilerleyen saraylılar arasında ikinci sırada yer alır (Resim 24, s. 213). Figürün bu resimlerdeki konumlanması, yani her zaman ikinci sırada yer alması onun dönemin “vezîr-i sâîsî” Hadım Gürcü Mehmed Paşa olma ihtimalini kuvvetlendirir.

Hatime bölümünde de adı geçtiği için bu kişinin Mehmed Paşa olduğunu kolaylıkla öne sürmek mümkündür. Ancak Mehmed Paşa'nın elindeki kitabı uzattığı ya da tartıştığı kişinin kimliği metinden tam olarak anlaşılmaz. Profilden betimlenen, yaşlı, beyaz sakallı figürün kıyafet ayrıntılarından ulemaya mensup biri olduğunu düşünmek mümkündür. Tekrar

yukarıda özetlenen hatime bölümüne döndüğümüzde, Mehmed Paşa'dan önce Muhtasîbzâde Mehmed Hâkî'nin tercümesinin güzelliğinin methe-dildiğine değinilmişti. Mehmed Hâkî, Taşköprülüzâde'nin telif ettiği eseri böyle güzel tercüme ederek mertebesini yükseltir, Mehmed Paşa ise bu esere yeni bir libas giydireyerek eserin derecesini daha da artırır. Metnin tonu, Vezir Mehmed Paşa'yı kitabı resimleten bir hami olarak değil de, şimdiye kadar kitaba yapılan hizmetlere –ki bu hizmetlerden ilki eserin yazımı, ikincisi de tercümesidir– bir yenisini ekleyen kişi olarak sunar. Bu durumda Vezir Mehmed Paşa'nın kitabı alan kişi değil, tam tersine ona yaptığı hizmetten sonra eseri sunan konumunda olduğu düşünülebilir. Ancak, Mehmed Paşa'nın konumunun karşısındaki ulemaya mensup figürden daha yüksek olduğu düşünüldüğünde, kitabı sunması biraz kuşkulu bir hale gelir. Bununla birlikte hatime bölümünün anlatım dili bu olasılığın da geçerli olabileceğini düşündürür.

Öyleyse, Mehmed Paşa kitabı kiminle tartışır ya da kime sunar? Hatime bölümündeki sıralamaya göre bu kişi eseri ikinci mertebeye yük-selten mütercim Mehmed Hâkî olmalı. Mehmed Paşa esere yaptığı katkı ile *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin üzerindeki sisi kaldıran ve eseri daha çok kişinin faydalanmasına sunan Mehmed Hâkî'ye minnetini öder. Böylece, takdim resminin ikonografisi, kitabın bütünü ile uyum sağlar. Bu tasvirde de, kitabın hem metninde hem de resim programında vurgulanan geçmi-şin âlim ve şeyhlerine özlem, hayranlık ve minnet simgesel bir yolla dile getirilir. Kitapta yer alan bu son tasvir, konu olarak hazırlandığı dönemde geçen bir olayı anlatmasıyla eserdeki tek 'çağdaş' resimdir. Ancak resmin alegorik kurgusu bu betimi de diğer tasvirlerin ve metnin simgesel diline yaklaştırarak kitabın dili ile birleştirir. Hatime bölümünün sonunda kitabın iki Mehmed ve iki Ahmed'in çabaları ile tamamlandığı belirtir. Böylece iki Mehmed'in kim olduğu ortaya çıkar. İki Ahmed olarak bahsedilen kişiler ise eserin Arapça orijinalinin müellifi Taşköprülüzâde Ahmed ve hatime bölmünü ekleyen Ahmed Çelebi olmalı.

Resimdeki bir diğer kişi ise, kapının önünde, ellerini önde kavuşturmuş bir şekilde ayakta bekleyen figürdür. Üzerinde kırmızı kaftanı, başında Mehmed Hâkî'nin sarığına benzer ulema sarığı olan figürün hafifçe kırış-

maya başlamış sakalı henüz çok yaşlı olmadığını gösterir. Bu figürü tanımak için tekrar hatime bölümüne dönersek, metinde Mehmed Paşa'dan sonra ismi anılan bir diğer kişi ressam Nakşî'dir. Nakşî'nin resim yapmadaki mahareti, akli, zekâsı ve nüktedanlığı methedildikten sonra, kitabın mefhumunu anlayarak ve bilerek "uslûb-ı garîb üzre nakş u tasvîr ve tarz-ı 'acîb üzre tertîb ü tahrîr itdürmüşler" denilerek elyazmasının nakkaşı tanıtılır. Hem metindeki sıralama hem de resmin ikonografisi göz önüne alındığında üçüncü kişinin, Süheyl Ünver'in de önerdiği gibi, Nakşî olduğu düşünülebilir. Figürün, kapı önünde, ellerini kavuşturmuş bir şekilde betimlenişi, eserin mütercimi ve resimli nüshayı hazırlatan hamisinin yanındaki daha alt kademedeki kariyerine işaret eder gibidir. Böylece Nakşî, siretleri suretlere dönüştürerek kitaba en son hizmet eden kişi olarak resimde yerini alır.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin hatime bölümü ve bu bölümü görsel dile aktaran takdim resmi, kitapla ilgili pek çok konuyu açıklığa kavuşturur. Bunlardan en önemlisi, eseri resimleten kişinin devrin ikinci veziri Mehmed Paşa olduğu bilgisidir. Şimdiye kadar tartışılan resimli kitaplarda eserin kendi tarihi bağlamındaki anlamının çözülmesinde hamisinin kimliğinin önemi ortaya kondu. Bu bakımdan, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin anlamlandırılmasında da kitabın hem metin hem de resim içeriği kadar kimin için yapıldığı da önem taşır.

Gürcü asıllı Mehmed Paşa, Sultan II. Selim zamanında Erzurum Beylerbeyi Hüsrev Paşa'nın hediyesi olarak saraya gönderilir. Saray ağası olan Mehmed, 21 Aralık 1603'teki Sultan I. Ahmed'in cülusunun hemen ardından, 5 Ocak 1603'te hasodabaşı olarak atanır.³⁸ Gürcü Mehmed Paşa I. Ahmed tahta çıktığında, hasodabaşı olmadan önce Saray-ı Amire ağasıydı.³⁹ I. Ahmed'in cülusunun hemen ardından Gürcü Mehmed Paşa'yı terfi ettirmesi, paşanın sultanın yakın çevresinde biri olduğunu gösterir. Nitekim Mehmed Paşa'nın I. Ahmed'in tahta çıkışıyla birlikte Osmanlı sarayındaki hızlı yükselişi de başlar. 20 Eylül 1604'te vezaret verilir ve bir ay sonra, 22 Ekim 1604'te, Mısır'a gönderilir. Sekiz ay Mısır'da kalan Mehmed Paşa, 25 Haziran 1605'te görevini Yemenî Arnavud Hasan Paşa'ya (ö. 1608) bırakır. Deniz yolu ile İstanbul'a dönen Mehmed Paşa, Bursa muhafızı olarak görevlendirilir. Bir süre sonra, Tuna yalıları muhafızı olur ve tekrar başken-

te döner.⁴⁰ Sâfi Efendi, Anadolu'da Celali ayaklanmalarının şiddetlenmesi üzerine I. Ahmed'in Gürcü Paşa'yı İstanbul'a çağırdığını ve paşaya pek çok iltifat ettiğini söyler.⁴¹ 1611'de ikinci vezir ve serdar Koca Mustafa Paşa'nın kaymakamı olur ve Anadolu ve Halep üzerine gönderilir.⁴² 1613'te, Nasuh Paşa'nın oyunu ile tekrar başkentten uzaklaştırılarak Erzurum'a gönderilmek istenir, ancak Sultan Ahmed gitmesine izin vermez, Mehmed Paşa ikinci vezir olarak görevine devam eder. Aynı yıl, 24 Kasım 1613'te I. Ahmed ikinci Edirne yolculuğuna çıktığında, İstanbul muhafızı olarak görevlendirilir. 1615/16'da Veziriazam Mehmed Paşa Doğu cephesine serdar olarak görevlendirildiğinde Gürcü Mehmed Paşa ikinci vezir ve kaymakamdır. Bir süre sonra, bilinmeyen bir sebepten Sultan I. Ahmed Mehmed Paşa'ya gönül koyar ve divanından paşayı kovar.⁴³

Sultan ile arası açılan Mehmed Paşa'nın vezirlik ve kaymakamlık görevi elinden alınarak Etmekçizâde Ahmed Paşa'ya (ö. 1617) verilir. 9 Haziran 1617'de Sultan Ahmed Camisi'nin kubbesinin kilit taşının konduğu gün düzenlenen törende, Mehmed Paşa affedilir, haslarıyla vezareti tekrar verilir.⁴⁴

Mehmed Paşa, Sultan I. Mustafa tahta geçtiğinde de görevini sürdürür. II. Osman devrinde de ikinci vezir olan paşa Sultan II. Osman'ın Hotin Seferi'ne katılır. Sefer esnasında ikinci vezir olarak hazineden sorumludur.⁴⁴ Sefer sırasında ordu Hotin'de iken üçüncü vezirliğe düşürülse de sefer dönüşünde tekrar ikinci vezir olur. 21 Eylül 1622'de, rüşvet suçlamaları ile itham edilen Lefkeli Mustafa Paşa'nın yerine veziriazam olur ancak bu görevde 136 gün kalır, Mere Hüseyin Paşa'nın (ö. 1623-24) 'fitnesi' ile 5 Şubat 1623'te divanda mührü elinden alınır ve paşa ikinci kez divandan kovulur.⁴⁵

Sadareti sırasında II. Osman'ı öldürenleri cezalandıran Mehmed Paşa'yı Hüseyin Paşa kıskanır ve sipahilerden Arnavud Süleyman'a rüşvet vererek Mehmed Paşa'nın aleyhinde kışkırtır. Sipahiler sadrazamın çıkan karışıklıklarla ilgilenmediğine dair dedikodu çıkarır. Bunun üzerine sipahi ve yeniçeriler sadrazamın divanını basarlar. Mehmed Paşa'ya edepsiz sözler söyledikten sonra, bizim kardeşlerimizi katlettin, biz de seni istemiyoruz, "tavaşı" (hadım ağa) zümresinden birinin vezir olması na karşıyız derler.⁴⁶

Bu olayların ardından, Hüseyin Paşa ihanet suçlaması ile Mehmed Paşa'yı Bursa'ya sürgüne yollar. Mere Hüseyin Paşa mazul olunca tekrar İstanbul'a dönen Mehmed Paşa vezirlik görevini yeniden alır. 1624 yılında Serdar Çerkez Mehmed Paşa'nın kaymakamı olur. Aynı zamanda Hafız Ahmed Paşa'nın da kaymakamı olan Mehmed Paşa Bağdat seferi sırasında yeterli mühimmat sağlayamayarak askerinin telef olmasına sebep olduğu için Temmuz 1626'da öldürülür.⁴⁷

Mehmed Paşa'nın yukarıda özetlenen hikâyesine bakıldığında saraydaki yükselişini Hasodalı olmasının belirlediği görülür. Sultan I. Ahmed'in en yakınında bulunan Mehmed Paşa kimi zaman gözden düşse de Hasoda yıllarında kurduğu ilişkinin meyvesini yaşamı boyunca alabilmiştir. Sultan I. Ahmed'le yakınlığı, Mehmed Paşa'nın meslek hayatını belirler. Hadım bir vezir olarak Osmanlı bürokrasisinde yer alması, devlet yapısı içinde alışılmadık bir durum olmamakla birlikte, Gürcü Mehmed Paşa'nın hızlı yükselişi rahatsızlık yaratmış olmalıdır. Nitekim Gürcü Mehmed Paşa'nın, I. Mustafa'nın ikinci saltanatındaki kısa süren sadrazamlığında, mührünün elinden alınarak divandan kovulması sırasında kul tayfasının "tavaşi" zümresinin vezir olmasına razı değiliz diyerek paşayı istemediklerini belirtmeleri bu rahatsızlığı yansıtır.⁴⁸ Kuşkusuz bu olayda Mere Hüseyin Paşa'nın sadrazam olma hırsı esas neden olmakla birlikte, hadım olmanın bu olayın bahanesi olarak öne sürülmesi, 17. yüzyıl Osmanlısının beklenti ve kabullerini de yansıtır. Mehmed Paşa vezir sınıfından da olsa sultanın merkezinde olduğu ve hadım ağaların çevrelediği bir grubun içinde yer alır. Gürcü Mehmed Paşa için hazırlanan *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin başında yer alan mülkiyet kaydı,⁴⁹ kitabın 17. yüzyılın ikinci yarısında Kapı Ağası Zülfikar Ağa'ya geçtiğini gösterir ve kitabın yeni sahibinin kimliği saraydaki hadımlar arasındaki bir tür dayanışmayı işaret eder. 17. yüzyılın ikinci yarısında sarayda çeşitli görevlerde bulunan Zülfikar Ağa, Haziran 1663'te kapı ağası olmuştu.⁵⁰

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin hatime bölümünde Sultan II. Osman'ın övgü ile anılması eserin kabaca 1618-22 yılları arasında resimlendiğini gösterir. İkinci vezir unvanı ile anılan Mehmed Paşa II. Osman'ın Hotin Seferi dönüşünde Edirne muhafızı olarak görevlendirilir. Bu durum

kitabın sefer öncesinde yani 1621 tarihinden daha önce hazırlandığını gösterir. Bu durumda sorulması gereken Gürcü Mehmed Paşa resimletmek üzere neden daha önce hiç resimlenmemiş bir metni tercih etti? Ne tür bir siyasi ve sosyal konjonktür 16. yüzyıl ortalarında tercüme edilmiş *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin 17. yy. başında tekrar gündeme gelmesini sağladı? Bu sorunun olası cevabına bizi hatime bölümü yaklaştırır. Hatimede kitabın faydaları maddeler halinde sıralanır.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin hatime bölümünün başında *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin her bir faydası ayet ve hadislerle desteklenir. Bu faydalardan ilki, "Salihler anıldığında Allah'ın rahmeti iner" hadisi⁵¹ ve "Allah dostlarına korku yoktur, onlar üzülmeyecekler" ayetinin⁵² mefhumuna uygun olarak velilik Allah'a yakınlık ve muhabbet manasındadır ve kitapta adı anılan kişiler bu iki haslete de sahiptir. Geçmiş günlerde yaşayan bu faziletli insanların göz alıcı kerametleri bu kitapta anlatılır ve bunların hari-kuladelikleri âlimler arasında bilinir. Bu âlimlerden kimileri zahiri ilimlerde kimileri de bâtını ilimlerde tahsil etmişler ve öğrendiklerini öğretmişlerdi. Bunlar ilme kap olmuşlardır. Kudsi hadislerden birinde "Ey âlimler ben size ilimimden ilim verdimsem, bu ancak sizi bildiğim içindir" denilir. Bu da burada söylenenlere ilahi bir şahittir. Yani kısaca, bu kitabı okumak ve anlamak rahmetin inmesine, mutluluk ve şerefın oluşmasına sebeptir.⁵³

İkinci fayda olarak ise "Akıllı kişi başkasının halinden ders alandır" sözü gereğince *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi okuyarak elde edilecek dersler anlatılır. Buna göre, bu kitabı eğer sultanlar okursa, geçmişin yöneticilerinin muteber işlerini öğrenip onların yolundan giderler. Şayet vezirler okur ise, geçmişteki insanların ilme ve ilim erbabına duydukları saygıyı görüp, onlar uyulacak kimselerdir, onlarda güzel örnekler vardır diyerek kendilerine onları örnek alırlar. Eğer okuyanlar ulemadan ise, seleflerinin güzel işlerinden dolayı övüldüğünü görüp biz de öyle olalım diye onların iyi işlerini kendilerine şiar edinir, kötü işlerden uzak dururlar. Sıradan insanlar okuduğunda da, geçmişin insanların hayatlarını konuşmak, düşünmek güzel bir hale vesile olur ve geçmişe bakıp uyanık olurlar, ilim tahsiline çaba harcarlar.⁵⁴ Üçüncü fayda ise hayatları anlatılan kişilerin dünyanın geçiciliğine, zengin fakir, sultan, vezir herkesin saati geldiğinde gideceğine delil olmasıdır.

Kitabın faydalarına bakıldığında, *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tıpkı bir nasihatname gibi kullanılmak üzere yazıldığı görülür. Hal tercümeleri verilen kişilerin hayatları sultan, vezir, âlim ya da sıradan insanlar için alınacak dersler ve güzel örneklerle doludur. Kitabın bu işlevi, nasihatnamelerin popüler olduğu 17. yüzyıl başında resimlenmesini anlamlı kılar.

Osmanlı çöküş teorisinin çağdaş tarihçiler tarafından yeniden sorulanmaya başlaması, bu teorinin çıkış noktası olan ve Osmanlı yazınında 17. yüzyıl başlarında yoğunluk kazanan nasihatname edebiyatının tartışılmasına yol açar ve bu tür Osmanlı tarih çalışmalarının önemli ilgi alanlarından biri haline gelir.⁵⁵ Bu türün çıkış noktasını ve Osmanlı tarih yazımında aldığı yeni biçimi tartışan bu çalışmalarda nasihatnamelerin ilk olarak İran-İslam edebiyatında hükümdarlara öğütler veren pendname ya da nasihatname adıyla 8. yüzyılda ortaya çıktığı söylenir.⁵⁶ Hükümdarlara öğüt vermek için yazılan bu tür eserler Osmanlı yazınında kendine özgü yeni bir hal alır. Osmanlı nasihatname yazarları bu edebi türün belirli yönlerine bağlı kalmakla birlikte, eserlerinde yaşadıkları dönemin askeri, ekonomik ve siyasal sorunlarına ilişkin somut eleştiriler ve çözüm önerileri sunarlar. Bu tarz nasihatname literatürünün ilk örneği olarak Gelibolulu Mustafa Âlî'nin 1581 yılında III. Murad'a sunmak üzere yazdığı *Nushatü's-selâtin* kabul edilir. Âlî'nin yapıtının adının İran-İslam geleneğindeki hükümdara öğüt veren eserleri anımsatması bilinçli yapılmış bir çağrışımdı. Ancak eserin içeriği modellerinden belirgin bir biçimde ayrılıyordu. Âlî hükümdarın yakınında bulunan musahip ve vezirini seçimi, saltanat sorumluluğu, casuslardan faydalanması gibi ahlak ve davranış edebiyatının bazı geleneksel konularına değinmekle birlikte, bu konuları kişisel bir bakış açısıyla ele alıyor, çağdaş tarihten ve kendi yaşantısından örnekler veriyordu. Yazar, amacının günlük işlerden el çekmiş olan ve denetim görevini ihmal eden sultanın ülkesini saran rüşvet ve cehaleti bilmesi olduğunu söyler.⁵⁷

Âlî'den önce yazılan nasihatnameler başlıca iki grupta toplanır. Bunlardan ilki Farsça eserleri örnek alan, saray çevrelerince yazılan hükümdara saray adabı ve yönetim konusunda öğütler veren eserlerdir ki bu grubun en iyi örneği Kanuni devrinin ünlü sadrazamı Lütü Paşa'nın (1488?-1563) *Âsafnâme*'sidir. İkinci gruba ise ahlak ve davranışa ilişkin yapıtlar oluşt-

rur. Genellikle ulema tarafından yazılan bu ahlak risaleleri hem medrese-
nin bakış açısını hem de bunu doğuran felsefi ahlak geleneğini yansıtır.
Kınalızâde Ali Çelebi'nin *Ahlâk-ı Alâî*'si bu grubun en bilinen örneğidir. Bu
eserler örneklerini yaşadıkları çağdan değil de geçmişten vererek kuramsal
bir bakış açısı sunarlar. Âlî'nin eseri ise kendi çağının yönetim sorunları-
nı ele alması ve reforma yönelik öneriler sunması ile öncülü olan nasihat
kitaplarından ayrılır ve yeni bir tür yaratır.⁵⁸

Âlî'nin öncü çalışması 17. yüzyılda artan bu geleneğin başlangıcıdır.
17. yüzyıl yazarları kendi dönemlerinin sorunlarını ele aldıkları eserlerinde
Kanuni devrini imparatorluğun altın çağı olarak kabul ederler. 17. yüzyıl
başında yazılan *Kitâb-ı Müstetâb*, Koçi Bey'in *Risalesi*, Ayn Ali Efendi'nin
eseri, Kâtip Çelebi'nin eserleri, Naîmâ'nın tarihi, Âlî'nin başlattığı gelene-
ği devam ettirir. 17. yüzyıl başında yazılan bu eserlerdeki en önemli vurgu
tımar sisteminde meydana gelen “bozulma”dır. Bu bozulmanın ana sebebi
ise yöneticilerin Osmanlı adaletinin temeli olan *Kanun*'a uymayışlarıdır.⁵⁹

Geçmişe duyulan özlem Osmanlı nasihat edebiyatının en önemli
özelliklerinden biridir. Ancak yazarların kabul ettiği “altın çağ” durağan bir
kavram değildi. Fleischer, yazarların yaşadıkları dönem ve taşıdıkları kaygı-
lara göre “altın çağ” kavramının da değiştiğini söyler. Örneğin Gelibolulu
Mustafa Âlî için imparatorluğun altın çağı II. Mehmed dönemi iken, 17.
yüzyıl başı yazarları için Kanuni çağıydı. Yazarlar günün problemlerinin
çözümü olarak geçmişteki uygulamalara dönüşü gerekli görürler. Fleisc-
her, Şehzade Korkud'un babasına yazdığı mektup, Âlî'nin *Nushatü's-se-
lâtîn*'i ve 17. yüzyıl başı yazarlarının eserleri arasındaki ilişkiyi incelediği
makalesinde, 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında ortaya çıkan “reform edebi-
yatının” III. Murad devrinde ortaya çıktığı öne sürülen ekonomik ve sosyal
problemlerin sonucu olarak açıklanamayacağını, bu eserlerin günün politik
tartışmalarının yeni bir ifade biçimi olduğunu söyler.⁶⁰

Bu bağlamda düşünüldüğünde, resimlenmek üzere *Tercüme-i
Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin daha sonra yapılan genişletilmiş tercümeleri
yerine Mustâhibzâde tarafından yapılan ilk ve özet tercümenin tercih edil-
mesi anlam kazanır. Metnin genişliğinden çok eserin simgesel anlamı öne
çıkarak *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye* resim programının mesajları ile yani

Osmanlı yöneticileri ile ulemanın ilişkisini 17. yüzyıl Osmanlısına hatırlatarak bir nevi geçmişe duyulan özlemi somutlaştırır.

Bu tartışma bakımından Âlî'nin üzerinde durduğu bir konu oldukça önemlidir. Âlî, *Künhü'l-ahbâr*'da ulemayı desteklemenin önemini vurgulayarak II. Mehmed ve Kanuni Sultan Süleyman'a kadar başa geçen sultanların iyi eğitilmiş olduklarını bu nedenle de sanatı ve bilimi desteklediklerini söyler. Özellikle Fatih Sultan Mehmed'in kurduğu medreselerin ve bu medreselere atadığı Osmanlı ülkesinin dışından gelen müderrislerin eğitimi iyileştirdiğini ve böylece Osmanlı bilginlerinin eğitim almak için ülke ülke dolaşmaktan kurtulduğunu belirtir. Eğitimde varılan bu başarının politik gücü beraberinde getirdiğini vurgulayan Âlî, Kanuni sonrasında hüküm süren sultanların bu konuyu ihmal etmelerinden yakınır.⁶¹ Osmanlı nasihatname geleneğini başlatan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin bu saptaması, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de Fatih Sultan Mehmed devrine verilen önem –hem metinde hem de resim programında– ve Fatih'in Osmanlı ülkesinin dışından gelen bilginlere kucak açan bir hükümdar olarak sunulması ile birlikte düşünüldüğünde *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'yi nasihatname edebiyatı içinde görme fikri daha da anlamlı olur.

17. yüzyıl başında Osmanlı sultanlarının ulema ile çatışması *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin resimlenmesinin başlıca nedenlerinden biri olmalıydı. I. Ahmed'in gelenekten ayrılarak, şehzade hocası olarak 'sıradan' bir vaiz olan Ömer Efendi'yi seçmesi, II. Osman'ın I. Mustafa'nın tahta çıkışına sebep olduğu için devrin en önemli ulema ailesinden gelen Şeyhülislam Esad Efendi'nin yetkilerini sadece fetva vermekle sınırlayarak bütün görevlerini Ömer Efendi'ye devretmesi bu gerilimi yansıtır. II. Osman'ın Hotin Seferi öncesi kardeşi Mehmed'i öldürmek üzere Esad Efendi'den istediği fetvayı alamaması, şeyhülislamın Osmanlı sultanına hayır diyebilecek gücü olduğunu gösterir. Tam da bu sırada kardeş katlini meşrulaştıran Fatih'in *Kanunnâme*'sinin günümüze ulaşan en eski kopyasının yazılması bir tesadüften öte olmalıdır.⁶² II. Osman'ın sarayı böylece Osmanlı sarayına 'eskiyi' hatırlatarak bir nevi izlediği siyaseti 'meşrulaştırır.' İşte bu gerilim içinde *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin resimli nüshası da Osmanlı ulemasına bir sesleniş olarak okunabilir. 16.

yüzyılın yani “altın çağın” âlimlerinin sultanlarla işbirlikleri tekrar hatırlatılarak günün âlimlerine adeta sitem edilir.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'de izlenen bir diğer ayrıntı da resimli kitabın dönemin güncel politik tutumuyla ilişkisini gözler önüne serer. Elyazmasının resim programına dikkatle bakıldığında ilginç bir durum göze çarpar. Osmanlı Beyliği'nin kurucusu Osman Gazi'nin portresi eserde yer almaz. Halbuki izleyici, beyliğin temeli olan kurucusu Osman Gazi'nin ve de Osmanlı yöneticileri ile şeyhler ve ulema arasındaki yüzyıllarca sürecek dayanışmanın ilk örneğini temsil eden Şeyh Edebâli'nin portresini eserde görmeyi bekler.

Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, Sultan II. Osman beyliğin kurucusu Osman Gazi'den sonra bu ismin verildiği ikinci Osmanlı sultanıdır. II. Osman'ın Esad Efendi'nin kızı Akile'yi nikâhlı eş olarak alması, 17. yüzyılın ünlü âlimi Nev'îzâde Atâi'nin bu birlikteliği ikinci bir Osman-Edebâli dayanışması olarak tanımlamasına neden olur. ‘Gazi sultan’ imgesini hem izlediği politikalarda hem de devrin sanat ürünlerinde izlediğimiz II. Osman'ın bu çağrışımından memnun olduğu söylenebilir. Hatta Leslie Peirce, Gabriel Piterberg gibi modern tarihçilerin II. Osman'ın bu evliliği, böyle bir çağrışım yaratmak üzere bilinçli olarak yaptığı düşüncesi göz önüne alındığında, Osman Gazi'nin ve Edebâli'nin portresinin eserde yer almayışının II. Osman'ın değil, kitabın hamisi Gürcü Mehmed Paşa'nın tercihi olduğu düşünülebilir.⁶³

Sarayda sultanın merkezinde olduğu bir güç grubunun üyesi olan Gürcü Mehmed Paşa, Osman Gazi ve Şeyh Edebâli tasvirlerinin yaratacağı güncel çağrışımından kaçınmak istemiş olabilir. Tüm bu göstergeler, hamileri ile resimli kitaplar arasındaki ilişkiyi ve de bu bağlamda *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin 17. yüzyıl Osmanlı sarayının devrin ulemasından beklentilerini, geçmişe özelemlerini oluşturan bir ‘ses’ olduğunu düşündürür. Böylece, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* de II. Osman'ın sarayında hazırlanan diğer resimli kitaplar gibi, sadece resimli bir metin olmaktan çıkar, hamisinin güncel politik kaygılarını, dertlerini sunan politik bir araca dönüşür.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye kendi türünde özgün bir eser olmasıyla Osmanlı resim sanatının özgün örneklerinden biri olmakla birlikte bir

diğer önemli özelliğı de Osmanlı resim tarihi bakımından nadir ve kıymetli bir bilgiyi içermesidir. Eserin hatime bölümünde yer alan ve yukarıda bahsedilen kayıt Osmanlı nakkaşlarının en ünlü ve en renkli karakterlerinden biriyle tanıştıır bizi: Nüktedan, hoş sohbet, garip tarzıyla zamanının modasını yaratan Nakşî Bey.

*TERCÜME-İ ŞAKA'İKÛ'N-NU'MÂNÎYE'NİN NAKKAŞI*⁶⁴

Tercüme-i Şaka'ikû'n-nu'mânîye'nin Ahmed Çelebi tarafından yazılan hatime bölümünde eserin Nakşî Bey tarafından resimlendiğı söylenir. İslam dünyasında usta ressamların tanımlandığı gibi, devrinin ikinci Mani'si olarak anılan Nakşî Bey'in belagatinin kuvveti, nüktedan kişiliğı vurgulanır. Kitabın mefhumunu bilerek ve anlayarak yaptığı tasvirlerin garip üslubu ve acayip tarzı hem şaşkınlıkla hem de hayranlıkla anılır:

Haber-i mütevâtir-i makbûl hasebi ile sâni-i mâni belki Mânî-i sâni fenn-i nakş u tasvîrün merd-i meydânı me'ârif ve kemâlâtın sühenfehm ve nüktedânı Nakşî Big kalemi ile vâkı'a mutâbık sûret-i hale muvâfık uslûb-ı garîb üzre nakş u tasvîr ve tarz-ı 'acîb üzre tertîb ü tahrîr itdürmüşler kim terkû'l-evvel li'l-âhir mefhûmı üzre bu âne degin erbâb-ı 'ukûlün bu nakşdan gaflet ve zuhûli garîb ve durûb-ı emsâlde bu nükteler münderic olmuş iken bir ferd-i mühtedî olmak emr-i ba'id ü 'acîbdir. Gâyet ühû(?) mâ-fi'l-bâb bu ma'nâya şey-i 'ucâb dinülmemek sedîd olub râh-ı sıdk ve savâbdan ba'id degildir.⁶⁵

Bu kayıt 17. yüzyıl başının efsane ressamı Nakşî Bey'in adının geçtiğı tek belgedir. Nakşî'ye atfedilen diğer tüm resimlerin tek dayanağı ressamın *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'*deki tasvirlerine benzemeleridir. Nakşî'nin tipik üslup özellikleri, diğer elyazmalarındaki Nakşî'ye ait olması muhtemel resimler için başlıca çıkış noktası olur. Devrin neredeyse bütün eserlerinde çalışan Nakşî'nin kişiliğine, çalışma biçimine ve ayırt edici üslup özelliklerine geçmeden önce 17. yüzyılın en ünlü bir o kadar da bilinmezliklerle dolu nakkaşının kimliğini belirlemek gerekir.

17. yüzyıl başının en renkli ressamı Nakşî Bey ile tanışmamızı Süheyl Ünver'e borçluyuz. Nakşî hakkında biyografik bir eser yazan Ünver, Ahmed Nakşî olarak ismini belirlediği ressam hakkındaki çeşitli dönem kaynaklarında verilen bilgileri bir araya getirir. Ünver'in kaynakları çoğunlukla 16. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış şair tezkireleridir. Bu kaynaklarda Ahmed Nakşî olarak bahsi geçen ressamın aynı zamanda münneccim ve Süleymaniye Camisi'nin muvakkıtı olduğu, Ahırkapı semtinde yaşadığı ve resim yapmada eşsiz bir maharete sahip olduğu söylenir.⁶⁶

Ünver'den sonra Ahmed Nakşî hakkında yapılmış bir diğer çalışma Esin Atıl'a aittir. Esin Atıl, Ünver tarafından verilen biyografik bilgileri aktardıktan sonra, II. Osman devrinde hazırlanmış elyazmalarında bulunan kimi resimleri Nakşî'ye atfederek ressamın belirgin üslup özellikleri üzerinde durur.⁶⁷

Ahmed Nakşî adlı ressam hakkında bilgi veren şuara tezkireleri 16. yüzyılın ikinci yarısında yazılmıştır ve 16. yüzyıl yazarlarının anlatımlarına göre Ahmed Nakşî bu dönemde hem münneccimlik hem de nakkaşlıkta hüner sahibi tanınmış bir sanatçıdır. 1557 yılında inşa edilen Süleymaniye Camisi'nde de muvakkıt olarak görev yapmaktadır. Bu bilgilerden Nakşî'nin 16. yüzyıl ortalarında mesleğinde hüner sahibi biri olarak en azından otuzlu yaşlarında olduğu düşünülebilir.

Bu durumda 16. yüzyıl tezkirelerinde adı geçen Ahmed Nakşî'nin II. Osman döneminde çalışan Nakşî Bey ile aynı kişi olduğunu düşünmek pek olası gözükmez. Yukarıda da değinildiği gibi, 16. yüzyılın ikinci yarısında nakkaşlıkta "Mânî-yi Sâni" olarak nitelenen bir ressamın bu dönemde yapılmış hiçbir resminin bilinmemesi, I. Ahmed ve II. Osman devrinde birdenbire çok sayıda resimle ortaya çıkması anlaşılır bir durum değildir. Tezkirelerde adı geçen Ahmed Nakşî ile II. Osman devrinde çalışan Nakşî'nin aynı kişi olduğunu düşündüğümüzde ise bu dönemde en iyi ihtimalle 80 yaşındaki sanatçının bu kadar fazla resim yapması pek mümkün gözükmemektedir. Nitekim, yukarıda tartışılan *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin takdim tasvirinde (Resim 36, s. 227) Nakşî olduğu düşünülen figürün henüz kırışmaya başlamış sakalı da ressamın çok yaşlı olmadığını gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin hatime bölümünün sonunda kitabın iki Ahmed ve iki Mehmed'in katkıları sonucu yapıldığının belirtilmesi, araştırmacıların Nakşî Bey ile 16. yüzyıl ressamı Ahmed Nakşî'nin aynı kişi olduğunu düşünmelerine sebep olur. Oysa bu bölümde adı anılan tüm kişileri açık bir şekilde yazan yazarın Ahmed Nakşî'yi sadece Nakşî Bey olarak anmayacağı açıktır. Zaten bu bölümde adları anılan kişilere bakıldığında, iki Ahmed ve iki Mehmed'in kimler olduğu da anlaşılır. Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, hatimede adları anılan kişilere göre, iki Ahmed'den biri kitabın yazarı Taşköprülüzâde Ahmed Efendi diğeri ise hatime bölümünü ekleyen Ahmed Çelebi'dir. İki Mehmed ise eseri tercüme ederek üzerindeki sisleri kaldıran ve daha çok kişinin istifadesine sunan mütercim Muhtasibzâde Mehmed Hâkî ve Hâkî'nin tercümesini resimleterek esere yeni bir libas giydiren Gürcü Mehmed Paşa'dır.

Yukarıda da değinildiği gibi, 17. yüzyıl başında hazırlanan çok sayıda elyazmasında çalışan Nakşî'nin üslubunu *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'ye yaptığı resimlerle tanırız. Bu tasvirlerin ayırt edici üslubu Nakşî'nin çalıştığı diğer elyazmalarını belirlemeyi kolaylaştırır. Bu nedenle de kronolojik olarak ilk eseri olmasa da ressamının üslubunu anlamak üzere ilkönce *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin tasvirlerini irdelemek gerekir. Nakşî, Esin Atıl'ın isabetli tanımlamasında olduğu gibi "eklektik" bir ressamdır. Tasvirlerinde farklı gelenekleri kendine özgü bir yöntemle birleştiren ressam Osmanlı tasvir sanatının en özgün eserlerinin yaratıcısıdır. Bu nedenle olsa gerek ki, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere, hatime bölümünde tasvirleri garip ve acayip olarak tanımlanır. Geleneğin çok fazla önemli olduğu Osmanlı kitap resminde, Nakşî'nin 'devrimci' resimleri hayret ve hayranlıkla karşılanır. Şimdi bu tipik üslubu ilkönce *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin resimleri daha sonra da çalıştığı diğer elyazmalarındaki tasvirleri üzerinden tartışalım.

Aslında, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* Nakşî'nin zengin yorumunu ve imgelemine en az kullanabileceği eserdir. Bir âlim biyografisi olan bu kitap, Nakşî'nin yapacağı portreler için zengin bir ikonografi kurgulamayı zorlaştırır. Metnin ressama tanıdığı özgür alan diğer metinlere oranla daha dardır. Belirli ve tekrar eden bir kurguda hayat hikâyeleri anlatılan âlimlerin

portrelerini yapmaktır Nakşî'nin işi. Bunun için, Nakşî metnin biyografik yapısına uygun olarak resimler için de görsel bir düzen oluşturur ve her resimde aynı kurguyu kullanarak biyografisi 'eşit' olarak verilen âlimlerin portrelerini de metne uygun hale getirir. Böylece oluşturduğu 'tekdüzelik' ile görsel bir eşitlik sağlar. Bu kurguda, âlimler kimi zaman birkaç küçük ağacın, kimi zaman da gerideki mimari bir betimlemenin canlılık kattığı boş ve ıssız bir doğa içinde gösterilir. Tek başlarına ya da bazen öğrencileri, meslektaşları veya hizmetlileriyle betimlenen âlimler ya metinde anlatılan kitaplarını okurlar, yazarlar ya da bu kitapları karşılarındaki kişilerle tartışır- lar. Böylece, resimler ilk bakışta sadece aktörlerin değiştiği bir tiyatro dekoru izlenimi verirler. İşte Nakşî'nin hüneri de tam bu noktada ortaya çıkar. İlk bakışta birbirini tekrar eder gibi görünen resimler gözü yormaz ve izleyici- nin bir biyografi kitabının resimlerine baktığını fark etmesini sağlar. Ancak, her resim metindeki ayrıntılarla dikkatlice incelendiğinde, Nakşî'nin sade kurgusunun ardında pek çok farklı detayın gizlendiği görülür. Hatimede, Nakşî'nin kitabın mefhumunu bilerek ve anlayarak resmettiğinin söylenme- si de resimlerdeki bu detaylara gönderme yapıyor olmalıydı.

Metinde âlimlerin biyografisinin belirli bir düzeni vardır. Önce doğ- dukları yer ve aileleri tanıtılan bilginlerin daha sonra aldıkları eğitim, med- reselerdeki kariyer yolculukları bir bir anlatılır. Kimi zaman bu biyografiye yaşadıkları olaylar eklenir. Metindeki bu olaylar, Nakşî'nin tasvirlerinde resimlerin genel düzenini çok fazla bozmadan izleyiciye aktarılır. Örneğin, Molla Hızır Bey'in (ö. 1459) biyografisine eşlik eden suretinde, molla kitap- larıyla ya da öğrencileri ile betimlenmez. Nakşî Bey Molla Hızır'ı betim-lemek üzere oğlu ile yaptığı bir tartışmayı konu eder resminde (y.124b, Resim 37, s. 228).

Metne göre, Molla Hızır Bey'in oğlu Sinan Paşa oldukça kuvvetli bir tartışma yeteneğine sahiptir. Ancak babası oğlunun bu huyundan çok da memnun değildir. Hızır Bey, bilimin temeli olan neden ve niçin yöntemi- ni benimsediği için oğluna sürekli kızar. Bir gün yemek yerlerken oğluna şöyle der, her sorunu şüphe ile karşılamakta öyle bir hale geldin ki, şu bakır kazanın bakırlığının aldatıcı bir kanı olduğunu bile ileri sürebilirsin. Sinan Paşa babasına, alının karmaşıklığı bakırlığını kuşkuyla düşürecek olsa yan-

lış mıdır diye cevap verir. Bu cevaba çok sinirlenen Hızır Bey bakır kazanı oğlunun kafasına geçirir.⁶⁸

Tasvirde, yeşil bir kırdâ, baba oğul sofrâ başında karşılıklı oturmak-tadır. Hızır Bey, sofradaki bakır kapakla oğlunun kafasına vurur. Hızır Bey'in arkasında duran genç hizmetli, parmağını ısırarak bu beklenmedik olayı hayretle izler. Yanaklarına sarkan büküm büküm saçları, yüzünün verilîşi ve başlık biçimi ile çağdaş Safevî albüm resimlerindeki genç betimlemelerini anımsatan hizmetli, Nakşî'nin farklı gelenekleri birleştiren üslubunun bir örneğidir. Resimde, nakkaş oluşturduğu kurguyu bozmamak için, yemek sofrasını bile kuş uçmaz, kervan geçmez bir yere kurarken, ayakta bekleyen hizmetli bu olayın aslında belirli bir mekânda geçtiğini seyirciye dikkatini dağıtmadan işaret eder. Nakkaşın bu tutumu, asıl olanın biyografisi anlatılan figürler olduğunu düşündürür. Resimler, biyografi metinlerine sessizce eşlik eder.

Metinde anlatılan bu öykü, öykünün resimlenmek üzere seçilmesi bir yandan, yukarıda da vurgulandığı gibi, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de âlimlere yaklaşımın ipuçlarını sunarken, diğer taraftan da Nakşî'nin hatimede vurgulanan nüktedan kişiliğinin bir yansımasıdır. Nakşî'nin yorumu, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin âlimlerini bizlere yaklaştırır. Onların da tüm bilgeliklerine rağmen sıradan insanlar olduklarını duyumsatır.

Nakşî'nin resimlerindeki görsel bütünlüğü sağlamak için olayların geçtiği mekânları göz ardı ederek sağladığı bu 'eşit' tutumu, birbirini tekrar eden figürler yapmasına yol açmaz. Bir başka deyişle, tasvir edilen kişiler belirli bir âlim 'prototipinin' tekrarından ibaret değildirler. Nakkaş kurgusunda yaptığı kimi ufak değişikliklerle ya da betimlediği kişilerin fiziksel özellikleri ile her bir âlimin kişiliğine, yaşam öyküsüne uygun 'portreler' oluştururken, bir yandan da bu ufak ayrıntılarla resimlerdeki tekdüzeliği bozar. Mesela, Molla Bebek Çelebi'nin betimlendiği resimde (y. 167b, Resim 38, s. 229) nakkaşın bu kaygısı açık bir şekilde izlenir.

Bebek Çelebi, Molla Alaeddin ve Hatibzâde'den mülazım olur, sonra bazı medreselerde müderrislik yaptıktan sonra, İstanbul'da Sahn müderrisi olur. Zekâsına güvenerek fazla çalışmayan molla, nükteli ve tatlı sohbetleri ile meşhurdur.⁶⁹ Portresinde ayakta tasvir edilen Molla Bebek Çelebi, çiçek

açmış bir ağacın dallarına dayanır. Karşısındaki genç sakalsız hizmetlisi mollaya kâse sunar. Diğer âlim ve şeyhler kitaplarla, harareti tartışmalar içinde betimlenirken, tembelliği ile meşhur Molla Bebek Çelebi keyif yaparken resmedilir. Karşısındaki hizmetli de mollaya kitap yerine içecek birşeyler sunar. Çiçek açmış ağaç da Molla Bebek'in neşeli kişiliğine gönderme yapar adeta. Böylece, nakkaş kitabın genel kurgusuna sadık kalarak yaptığı küçük farklılıklarla resmettiği kişinin değiştiğini dikkatli izleyicisine gösterir.

Nakşî'nin farklı gelenekleri birleştiren özgün resim üslubunun en ayırt edici özelliklerinden biri figür betimleridir ki, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* bu konuda zengin malzeme sunar. Profilden betimlenmiş figürler, uzatılmış yüzleri, abartılı mimikleri ile dışavurumcu portrelere dönüşürler (Bkz. Resim 35 ve 37, s. 226 ve s. 228). Çok fazla dışavurumcu olmayan Osmanlı resim sanatının geleneksel anlatım biçimi düşünüldüğünde, Nakşî'nin figürlerinin yarattığı şaşkınlık ve hayreti anlamak çok da zor değildir. Tüm bu yenilikçi tavrına karşın resimlerindeki geleneksel unsurlar Nakşî'nin eklektik tanımlamasına ne kadar uyduğunu gösterir. Örneğin, bazı tasvirlerde zemini kaplayan iri yapraklar, Nakşî'nin her ne kadar yenilikçi bir ressam da olsa Osmanlı resim geleneğini de çok iyi tanıdığını ve bunu resimlerine taşıdığını gösterir. Birbirini yinelenmeyen, kıyafet ayrıntıları özenle betimlenmiş figürler Nakşî'nin resimlerine can katarlar. Nakşî'nin figür üslubunun en belirgin özelliklerinden biri de oranlarla oynamasıdır. Çoğu zaman yanındaki binadan bile daha büyük olan figürler, Nakşî'nin kendine özgü resmetme tarzının yansımalarıdır. Örneğin, Molla Abdurrahman bin Yusuf'u Kâbe'de dua ederken betimlediği resminde (y. 198a, Resim 39, s. 230) molla ile Kâbe'nin oranlarını neredeyse aynı tutar. Bu tutum Nakşî'nin seyircinin dikkatini biyografisi verilen âlime çekmek istemesiyle ilişkili olmalıdır.

Nakşî'yi çağdaşlarından ayıran bir diğer önemli üslup özelliği de mimari betimlemelerinde ortaya çıkar. Farklı mimari gelenekleri, özellikle de Avrupa mimarisini çok iyi tanıdığı belli olan Nakşî genellikle resimlerinin gerisine Avrupa şatolarına benzer binalar yerleştirmeyi çok sever. Geriye giden tonozlu açıklıkları olan bu binalar, kimi zaman resmin arkasında bütün ihtişamı ile yer alırken, kimi zaman da geride neredeyse bir silüet

olarak resme katılırlar. Nakşî bu binaları adeta maharetini göstermek ve üçüncü boyut denemeleri yapmak için kullanır. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* Nakşî'nin bu tür denemeleri için en az olanak sağlayan eser olmasına rağmen, ressam bu hevesinden vazgeçmez ve âlimlerin portrelerine binaları eklemeyi başarır. Ancak bu resimlerdeki mimari betimler hiçbir zaman dik-kati dağıtmaz, izleyicinin gözü yine portreye odaklanır.

Nakşî'nin belirgin üslubu doğa betimlemelerine de yansır. İnsan yüzü biçiminde sonlanan kayalar, Nakşî'nin Osmanlı resmine getirdiği yeniliklerden biridir (Bkz. Resim 33, s. 225).

Nakşî sadece metinde verilen bilgileri resme ifadeci bir biçimde aktaran bir nakkaş değildir. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümünde yer alan takdim tasviri nakkaşın elindeki metni yorumlama yeteneğini gösterir (Resim 36, s. 227). Önceki bölümde ikonografisi üzerinde ayrıntılı olarak durulan bu resimde, Nakşî hatime bölümünün simgesel diline uygun alegorik bir resim yapar. Nakşî'nin metindeki simgesel anlamı yorumlama biçimi, sadece metni bildiğini değil, kitapla iletilmek istenen mesajı da çok iyi anladığını gösterir.

Nakşî'nin *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de yer alan resimlerinin belirgin ve özgün üslubu nakkaşın çalıştığı diğer eserleri ve yaptığı resimleri tanımayı kolaylaştırır. Taklit etmenin çok meşru olduğu bir resim gele-neği içinde Nakşî kadar yenilikçi olmayan ressamların elini ayırt etmedeki zorluklar, Nakşî söz konusu olduğunda bir nebze azalır. Ancak, Nakşî'nin yenilikçi tarzı kadar, şaşırtan bir ressam olması, geleneksel pek çok unsuru da resimlerinde rahatlıkla kullanması kimi zaman bu teşhisi zorlaştırır.

Yukarıda değinilen üslup özellikleri göz önüne alınarak Nakşî'nin ressam olarak adının anılmadığı 17. yüzyıl başında hazırlanmış diğer resimli kitaplara bakıldığında, sanatçının II. Osman döneminde hazırlanmış tüm elyazmalarında çalıştığı anlaşılır. Ancak Nakşî'nin tıpkı *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* gibi tüm resimlerini tek başına yaptığı bir diğer eser kitabın dördüncü bölümünde tartışılan Nadirî'nin *Dîvân*'ıdır. 1600 ile 1605 yılları arasında resimlenen bu eser olasılıkla Nakşî'nin çalıştığı ilk kitaplardan biriydi.

Bunun dışında, 1616-20 arasında Vezir Hafız Ahmed Paşa için resimlenen *Şehnâme*'de ve Medhî'nin tercümesinin II. Osman için hazır-

lanan nüshasında pek çok resim Nakşî'nin tipik üslup özelliklerini taşır.⁶⁹ Bunun dışında yine II. Osman döneminin en önemli eserlerinden biri olan *Şehnâme-i Nâdirî*'de daha önceki bölümde tartışılan sultanı Hotin'e giderken gösteren tasvir, Medhî'nin tercümesinin Sultan Osman için yapılan Uppsala nüshasının takdim tasviri ve Mustafa Ağa için resimlenen nüshasında II. Osman, Mustafa Ağa, Medhî ve olasılıkla da Nakşî'yi gösteren resimler Nakşî'nin eline işaret eder.⁷¹

Yukarıda tartışılan tasvirler Nakşî'nin tipik üslup özellikleri hakkında bir fikir verdi. Bu nedenle Nakşî'ye atfedilen diğer resimlerin üslup ve ikonografi analizinden çok –ki bu konuya önceki bölümlerde yeri geldikçe değinilmişti– bu çalışma bakımından önemli nokta Nakşî'nin çalışma biçimi ve resimli kitapların oluşmasında katkısı olan diğer kişilerle ilişkisidir. Ne yazık ki bu konuda somut bir dayanak bulmak zordur. Nakşî Bey olarak sadece *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümünde adı verilen nakkaşın kimliğine ve saraydaki konumuna ilişkin herhangi bir bilgi şimdiye kadar bulunamadı. Ancak nakkaşa atfedilen resimlerden Nakşî'nin çalışma biçimi ve konumu hakkında kimi varsayımlarda bulunmak mümkün.

Farklı resim üslubu ve yaptığı resimlerin sayısı ile 17. yüzyıl başı Osmanlı resim sanatının en önemli ressamlarından biri olan Nakşî Bey'in adının hiçbir belgede geçmemesi garip bir durum yaratır. Kullandığı Nakşî ismi de olasılıkla takma bir addır. Nakşî kelimesi ressamın yaptığı işten dolayı “nakş” yani, resim kelimesinden gelebileceği gibi Nakşibendiye tarikatı mensubu olduğunu gösteren bir unvan da olabilir. Nakkaşın çalıştığı eserler göz önüne alındığında genellikle sultan için hazırlanan resimli kitaplarda çalışması, Nakşî'nin devlet bürokrasisinde yer alan ve özel istekler üzerine resim yapan bir saraylı olabileceğini düşündürür. Resimlerindeki farklı resim geleneklerini çok iyi tanıdığını gösteren ikonografik ayrıntılar, Nakşî'nin saray kütüphanesindeki resimlere ulaşabildiğini gösterir. Nakşî'nin çalışma biçimi 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başının bir diğer meşhur ressamı ve devlet adamı Nakkaş Hasan Paşa'yı hatırlatır. Nitekim, pek çok eserde çalıştığı bilinen Hasan Paşa'nın adı da tıpkı Nakşî gibi sarayda çalışan sanatçıların kaydedildiği Ehl-i Hıref defterlerinde geçmez.⁷³

Nakşî'nin en önemli resimlerinin dönemin ünlü şair bürokratu Nadirî'nin eserlerinde yer alması, (bkz. 4. bölüm) Nakşî'nin kişisel olarak yakın olduğu kişilerin eserlerinde de çalıştığını düşündürür. Emine Fetvacı Nakşibendiye tarikatı mensubu olduğu söylenen Nadirî ile Nakşî'nin arasında aynı tarikata mensup olmalarından dolayı bir yakınlık olabileceğini belirtir.⁷⁴ Nadirî'nin eserlerinin tartışıldığı bir önceki bölümde değinildiği gibi Nadirî de tıpkı Nakşî gibi belagati ile saray meclislerinin aranan simalarından biri ve ayrıca da kıssahandı. Mustafa Ağa için hazırlanan Medhî'nin *Şehnâme*'sinin ilk tasvirine tekrar dönecek olursak, resimde Mustafa Ağa Meddah Medhî'yi II. Osman'ın huzuruna çıkarırken betimlenir.⁷⁴ (Resim 8, s. 190). Medhî'nin karşısında yer alan kişinin de resmi yapan Nakşî olabileceği belirtilmişti. Bu varsayımın ana nedeni *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin takdim tasvirindeki kapı önünde bekleyen ve Nakşî olduğu düşünülen kişiyle (Resim 36, s. 227) bu figür arasındaki benzerlikti.⁷⁵ Ayrıca, elinde sopa ile hünerini sultana gösteren, yani olasılıkla kıssa anlatan Medhî'nin karşısında devrin bir başka belagat ustası aynı zamanda bu kitapları tasvirleyerek üretimin en önemli figürlerinden biri olan Nakşî'nin olması geleneğe de uygundu. Nitekim Osmanlı kitap resminde nakkaş, yazar ve haminin birlikte betimlenmesi yaygındı.⁷⁶ Bu varsayımlardan ve kitap boyunca tartışılan bilgilerden yola çıkıldığında, II. Osman'ın sarayında resimli kitap üretiminde aktif rol alan yazar, mütercim ve ressamın en önemli ortak yönünün, her birinin aynı zamanda söz söylemede mahir birer belagat ustası olması tesadüf müydü? Ya da bu eğlenceli grubun bir araya gelmesine II. Osman'ın hikâye dinlemeye merakı mı neden olmuştu?

NOTLAR

- 1 Eserin tıpkıbasımı için bkz. Taşköprülüzâde 'İsâmu'd-din Ebu'l-hayr Ahmed Efendi, *Eş-Şekâ'ikü'n-Nu'mânîye fî 'Ulemâ'i Devleti'l-Osmânîye*, neş. Ahmed Subhi Furat, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1985). Taşköprülüzâde'nin Arapça metni yakın zamanda Türkçeye tercüme edildi: Taşköprülüzâde, *Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mânîye fî ulemâ'i Devleti'l-Osmânîye*, çev. Muharrem Tan, (İstanbul: İz Yayıncılık, 2007).
- 2 Taşköprülüzâde, *Eş-Şekâik*, s. 8-9; Agah Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988), s. 353.

- 3 Behcet Gönül Necatigil, "İstanbul Kütüphanelerinde Al-Şaka'ik Al-Numaniye Tercüme ve Zeyilleri," *Türkiyat Mecmuası*, VII-VIII/2, (1945), s. 139.
- 4 Aslı Niyazioğlu, "Ottoman Sufi Sheikhs Between this World and Hereafter: A Study of Nev'izade 'Ata'i's (1583-1635) Biographical Dictionary," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Cambridge, Massachusetts: Harvard Üniversitesi, 2003), s. 111; Nejat Yeter, "Şakai'ku'n Nu'maniye Zeylindeki Şa'irlerin Biyografileri, İnceleme-Metin İndeks, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Gazi Üniversitesi, 1991), s. XXVII-XXVIII.
- 5 Türkçe tercüme ve zeyillerin listesi için bkz. Levend, *Türk*, s. 353-364; Necatigil, "İstanbul," s. 136-168; Yeter, "Şakai'ku'n," s. XXVIII-XXXIV.
- 6 Nüshalar: 1560 tarihi özet tercüme: SK, Ali Emiri Tarih 729, Laleli 2022, Hamidiye 924, Şehzade III, 355, İAM 1545; İÜK, T. 470, 557, 2487, 3790; NK, 3234, 3379; TSMK, H. 1263; TTKK, No 506. 1564'te yapılan ikinci tercüme: KK, II, 230, İAM, 1307, 1308 ve İÜK, T. 15 (Yeter, "Şakai'ku'n," s. XXVIV).
- 7 Levend, *Türk Edebiyatı*, s. 354; Necatigil, "İstanbul," s. 139.
- 8 Muhtasibzâde Mehmed Hâkî, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263, y. 6a-7a, (Bundan sonra ŞAKÂİK).
- 9 Taşköprülü-zâde, *Eş-Şekâ'iku'n*, s. 9; Levend, *Türk Edebiyatı*, s. 355.
- 10 Niyazioğlu, "Ottoman," s. 13.
- 11 ŞAKÂİK, y. 258b-259b.
- 12 *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'ye en yakın örnek, resimli biyografi olmasıyla Aşık Çelebi tarafından 1568 yılında yazılan, olasılıkla III. Murad devrinde, 1590 civarında resimli bir nüshası hazırlanan *Meşâ-irü's-suarâ*'dır (FMK, Ali Emiri Efendi 772), ORS, s. 130-31.
- 13 Atasoy-Çağman, *Turkish*, s. 67-69; Atlı, "Ahmed," s. 103-120; a.g.y. "The Art of Book," *Turkish Art*, ed. Esin Atlı, (Washington, DC. ve New York: Smithsonian Institution Press ve Hary N. Abrams Inc., 1980), s. 214-215; Çağman, "Minyatür," s. 923-924; Banu Mahir, "Portrenin Yeni Bağlamı," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000), s. 309-11, 323. Filiz Çağman *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tasvirlerinin ikonografisi üzerine 16-18 Kasım 2005 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünce Prof. Dr. Günsel Renda onuruna düzenlenen "Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişimler ve Sanat" Sempozyumu'nda bir bildiri sunmuştur.
- 14 Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar)*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998), s. 106-111.
- 15 A.g.e. s. 111-112.
- 16 Niyazioğlu, "Ottoman," s. 5; Ocak, *Osmanlı*, s. 113-115.
- 17 Niyazioğlu, "Ottoman," s. 109-110.
- 18 Taşköprülü-zâde, *Eş-Şekâ'iku'n*, s. 4-5.
- 19 Niyazioğlu, "Ottoman," s. 110.
- 20 Ali Anooshahr, "Writing, Speech, and History for an Ottoman Biographer," *Journal of Near Eastern Studies*, 69/1, (April 2010), s. 43-62.
- 21 Çok sayıda resimli nüsha arasında özellikle ikisi önem taşır: TSMK, H. 1563, TİEM, 1973. Bu iki nüsha Sokollu'nun ölümünden önce Nakkaş Osman, Nakkaş Ali'nin başta olduğu nakkaşlar grubu tarafından resimlenir. Osman'ın oluşturduğu modellere göre daha sonra çok sayıda resimli

- nüşhası hazırlanır: İÜK, T 6088, FMK, Ali Emiri Tarih no. 216, LBL, Add 7780, TSMK, R. 1262, VÖNB, H.O. 25, bkz. Çağman, "İstanbul," s. 175-184.
- 22 Necipoğlu, "Söz," s. 30-34.
- 23 Çağman "İstanbul," s. 178, 184-186.
- 24 ŞAKÂİK, y. 13a.
- 25 A.g.e. y. 12a.
- 26 A.g.e. y. 12a-12b.
- 27 A.g.e. y. 13a.
- 28 A.g.e. y. 88b-90b.
- 29 A.g.e. y. 113a-113b.
- 30 A.g.e. y. 169a.
- 31 A.g.e. y. 159b.
- 32 A.g.e. y. 42a.
- 33 A.g.e. y. 40b-42b.
- 34 A.g.e. y. 97a-97b.
- 35 *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümü "Ahmed Çelebi eydür" denilerek başlar ve *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin merhum Taşköprülüzâde Ahmed Efendi'nin eseri olduğu söylenir. ŞAKÂİK, y.256a-256b. Süheyl Ünver bahsi geçen Ahmed Çelebi'yi yazmanın hattatı olarak kabul eder (Ünver, *Ressam Nakşi*, s. 31). Ancak metinde Ahmed Çelebi'nin eserin hattatı olduğuna dair bir ifade kullanılmaz. Ahmed Çelebi'nin ağzından söylenen ve *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'yi tanımlayan cümle, Ahmed Çelebi'nin hattattan çok hatime bölümünün yazarı olduğunu düşündürür.
- 36 ŞAKÂİK, y. 256b.
- 37 A.g.e. y. 258b-259b.
- 38 SAĞIRLI, s. 40. Mustafa Sâfi Efendi Gürcü Mehmed Paşa'nın 21 Eylül 1604'te Hasoda başı olduğunu söyler SÂFÎ II, s. 22.
- 39 SAĞIRLI, s. 563.
- 40 A.g.e. s. 40, 576.
- 41 SÂFÎ, II, s. 28-29.
- 42 SAĞIRLI, s. 40; SÂFÎ, II, s. 29.
- 43 SAĞIRLI, s. 40.
- 44 A.g.e., s. 41.
- 45 A.g.e., s. 41.
- 46 NAÎMÂ, s. 507.
- 47 SAĞIRLI, s. 41.
- 48 NAÎMÂ, s. 507.
- 49 ŞAKÂİK, y. 5a.
- 50 Mehmed Süreyya, *Sicil-i Osmani*, I-IV, haz. Nuri Akbayan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), s. 1729.
- 51 Bu söz, Hz. Muhammed'e ait bir hadis gibi rivayet edilmiş ise de aslında Süfyân b. Uyeyne (ö. 814) tarafından söylenmiştir. Bkz. İsmâil b. Muhammed el-Aclûni, *Keşfu'l-hafâ ve Müzîlül-libâs, Muesesetü'r-disâle*, II, (Beyrût: 1980), s. 91, (4. Baskı).

- 52 10. Yûnus Suresi, 62.
- 53 ŞAKÂİK, y. 257a-b.
- 54 A.g.e, y. 257b.
- 55 Osmanlı nasihatname edebiyatı ve bu türün ortaya çıkışı ile ilgili bkz. Howard, "The Ottoman," s. 52-77; Cornell Fleischer, "From Şehzade Korkud to Mustafa Âli: Cultural Origins of the Ottoman Nasihatname," *3rd Congress on the Social and Economic History of Turkey*, Princeton University, 24-26 August 1983, (İstanbul: Isis Press, 1990), s. 67-77; Pál Fodor, "State and Society, Crisis and Reform, in 15th-17th Century Ottoman Mirror for Princes," *Acta Orientalia*, XL/2-3, (1986), s. 217-240. Mehmet Öz, "Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni Şartlar ve Islahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme," *Türkiye Günlüğü*, 58, (Kasım-Aralık 1999), s. 48-53.
- 56 Howard, "The Ottoman," s. 55-56.
- 57 Fleischer, *Tarihçi*, s. 98.
- 58 A.g.e. s. 102-103.
- 59 Howard, "The Ottoman," s. 64-73; Fleischer, *Tarihçi*, s. 104.
- 60 Fleischer, "From Şehzade," s. 73-74, 77.
- 61 Fleischer, *Tarihçi*, s. 213-214.
- 62 TEZCAN, s. 99-100.
- 63 Peirce, *Harem-i*, s. 142-43; Piterberg, *An Ottoman*, s. 18-21.
- 64 Kitapta değerlendirilen diğer elyazmalarında çalışan nakkaşların kimliği ile ilgili bir tartışma yapılmadı. Bunun nedeni bu nakkaşlar hakkında eserlerde ya da devrin diğer belgelerinde bu konuyla ilgili bir kayıt bulunamamasıydı. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de nakkaş isminin kayıtlı olması bu tartışmayı gerekli kıldı.
- 65 ŞAKÂİK, y.259b-260a.
- 66 Ünver, *Ressam Nakşi*, s. 25. Kınalı-zade Hasan Çelebi, *Tezkiretü's-şu'arâ*, II, haz. İbrahim Kutluk, (Ankara, 1989), s. 1000; Haluk İpekten, *Şair Tezkireleri*, (Ankara: Grafiker Yayınları, 2002), s. 65; İsen, *Künhü'l*, s. 281.
- 67 Atlı, "Ahmed," s. 103-20.
- 68 ŞAKÂİK, y. 124a-127b.
- 69 A.g.e. y. 167b-168a.
- 70 Schmitz, *Islamic*, s. 256-257
- 71 Atlı, "Ahmed," s. 100, 106-107.
- 72 Tanındı, "Transformation," s. 145.
- 73 Fetvacı, "Viziers," s. 269.
- 74 ŞEHNÂME I, y. 3b.
- 75 ŞAKÂİK, y. 259b.
- 76 Örneğin *Şehnâme-i Selim Han*'da (TSMK, A. 3595) eserin yazarı Lokman, nakkaşı Osman ve hattatını birlikte gösteren tasvir (y. 13a) resimli bir kitabın hazırlanmasındaki işbölümünün gösteren önemli örneklerden biridir. Bkz. Filiz Çağman, "Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, (1972-73), s. 413, 422, res. 1.

ÖLÜMÜNÜN ARDINDAN OSMAN: KISSAHANLARIN DİLİNDE KISA BİR ÖMÜR

Sultan II. Osman'ın sarayında resimlenen kitaplar arasında, doğru-
dan sultanın isteği üzerine hazırlandığını kesin olarak bildiğimiz
tek eser Meddah Medhî'nin *Şehnâme-i Türki*'siydi. Bu nedenle de
elyazmasının metni, tasvirlerinin ikonografisi, müterciminin/yazarının
kimliği ve hazırlanma süreci, II. Osman'm/sarayının beğenilerini ve resimli
bir kitaptan beklentilerini okuyabilmemiz için önemli bir çıkış noktası
sağlar. Dahası, bu eser aynı dönemde hazırlanmış diğer resimli kitapları
değerlendirebilmek için de bazı ipuçları sunar. Nitekim II. Osman'ın sara-
yında sultana sunulmak ya da dolaylı olarak sultanın takdirini kazanmak
için hazırlanmış resimli kitaplara bakıldığında her biri farklı türde eserler
olmalarına rağmen bazı ortak noktalarda buluştukları görülür: resimlenen
metinlerin hepsi Türkçedir, çoğunlukla var olan metinlerin özet tercüme-
leri yeğlenir ve bu üretime katkı sağlayan kişilerin –yazar, mütercim, hatta
nakkaş olarak– hikâye anlatıcılığı ve meddahlıkla bir bağlantısı vardır.
Çalışmanın bu son bölümünde, ilk önce, bahsedilen ortaklıkları kristali-
ze etmek için şimdiye kadar yapılan tartışmaların sonuçları özetlenecek,
ardından da bir sonuç olarak değil, hatta belki yeni bir başlangıç olarak,
hikâyelere meraklı bir sultanın, II. Osman'ın, hem sözle hem de suretiyle
hikâye kahramanına dönüşmesi üzerine bazı görüşler sunulacaktır.

Meddah Medhî tarafından II. Osman için mensur olarak tercüme
edilen Firdevsî'nin *Şehnâme*'si Osmanlı sarayında beğenilerek okunan/
dinlenen ve resimli nüshaları hazırlanan bir eserdi. *Şehnâme*'nin, Sultan
Osman döneminde Darüssaade Ağası Mustafa Ağa aracılığıyla yeniden
tercüme ettirilerek sultan ve ağa için resimli nüshalarının hazırlatılması ise
saray nakkaşhanesinin işleyişi bakımından yeni bir tutumu yansıtmıyordu.
Zira bu hamilik biçimi, yani darüssaade ağasının sultan için hazırlanacak
resimli kitapta aracılık yapması ve aynı kitaptan kendisi için de bir kopya
yaptırması, III. Murad devrinde, Habeşî Mehmed Ağa ile başlamıştı. Yeni

ve özgün olan ise *Şehnâme*'nin sultani imgenin sunum aracı olarak kullanılma biçimi ve bu iş için seçilen mütercimin kimliği idi.

Edebi bir eserin, *Şehnâme*'nin, II. Osman'ın imgesini sunan bir esere dönüşmesi, orijinal metnin yeniden kurgulanmasından ve Medhî'nin tercümesinin başına eklediği giriş bölümüyle buna eşlik eden tasvirlerin özgün ikonografisinden kaynaklanır. Medhî, Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini birebir tercüme etmekle kalmaz, giriş ve de Şehname hikâyeleri arasına yerleştirdiği II. Osman'ı metheden bölümlerle adeta yeni bir metin yaratır. Medhî'nin eklediği bu özgün bölümler dikkatlice okunduğunda, pek çok ayrıntının II. Osman'ın ve Mustafa Ağa'nın yüz yüze olduğu siyasi sorunlarla bağlantılı olabileceği görülür.

Medhî tercümesinin giriş bölümünde kendi öyküsünü, eserin oluşum sürecini ve II. Osman'ın cülusu esnasında gelişen olayları anlatır. Bu anlatıma göre, III. Murad devrinden beri sarayda meddah ve tarih anlatıcısı olarak çalışan, sultanlar için çeşitli tarih kitapları yazan mütercim, Mustafa Ağa aracılığıyla Sultan Osman'ın huzuruna kabul edilir. Buluşma sırasında II. Osman ile Medhî arasında şöyle bir konuşma geçer: Medhî sultana ne tür bir kitap istediğini sorarken yazmak üzere üç kitap önerir. Bu önerileri getirirken bir yandan da içinden fal tutar; II. Osman eğer önerdiği üç eser içinden *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçerse, bu tercih sultanın âlemi bilmeye merakı ve adaletli olmaya niyeti olduğunun işaretidir. Nitekim II. Osman *Şehnâme*'yi tercih eder ve Medhî bu görevi üstlenerek buluşmadan ayrılır. Kurgu ya da gerçek, bu anekdot kitapta sorgulanan resimli elyazmalarının var olma sebeplerini anlamak üzere önemli bir çıkış noktasıdır. Bu anlatıda sultanın resimletmek üzere seçeceği kitap ile izleyeceği siyaset arasında kurulan bağ, resimli kitapların sadece birer statü objesi olmadığının, sultan da dâhil olmak üzere saraylıların karşı karşıya kaldıkları siyasi sorunlara cevap veren bir araca dönüştüğünün en önemli göstergesidir.

Şehnâme'nin giriş bölümünün ilerleyen satırlarında I. Ahmed'in ölümü üzerine Osmanlı geleneğine göre tahta şehzadesi Osman'ın geçmesi gerekirken “yanlış” bir kararla kardeşi Mustafa'nın çıkması, daha sonra Mustafa'nın akıl sağlığının yerinde olmadığına anlaşılmaması üzerine devlet adamlarının onayı ve kabulü ile gerçek hak sahibinin, yani II.

Osman'ın tahtı devralması anlatılır. Saraylıların kararından sonra Mustafa Ağa, II. Osman'ı tahta çıkarır ve böylece adalet yerini bulur. 1618 yılında yaşanan veraset sorununun, yani II. Osman'ın tahta çıkışının/çıkamayışının, *Şehnâme-i Türkî*'nin giriş bölümüne eklenmesi bu bölümü tek başına edebi bir metnin girişi olmaktan çıkarır; doğrudan II. Osman ve Mustafa Ağa'nın siyasi sorunlarının aktarıldığı bir araca dönüştürür. Nitekim devrin yazılı kayıtları, II. Osman'ın yaşanan veraset sorunundan bir hayli rahatsız olduğunu gösteren ipuçları ile doludur.

Medhî'nin tercümesinin giriş bölümüne eşlik eden tasvirlerin özgün ikonografisi de bu bölümün vurgusu ile uyum sağlar. Sultan için hazırlanan takımın birinci cildinin giriş bölümü II. Osman'a *Şehnâme*'nin takdim edilmesini betimleyen eden çift sayfa bir tasvir ve olasılıkla II. Osman'ın cülusunu betimleyen çift sayfa bir resmin günümüze ulaşan tek sayfası ile süslenir (Resim 5 ve 6, s. 184-185 ve s. 187). İkonografik kurgusu ile Osmanlı tarih resimlemeciliğindeki cülus tasvirlerini tekrar eden takdim resmi ile Mustafa Ağa adeta II. Osman'ın tahta çıkışındaki rolünü resim diliyle izleyicilerine, yani Osmanlı saraylılarına iletir.

Mustafa Ağa için hazırlanan ve ağanın Mısır'a sürgünüyle tamamlanamayan ikinci nüshanın açılış tasvirinde ise, bu ikonografik kurgu değişir (Resim 8, s. 190). Burada Mustafa Ağa *Şehnâme*'yi tercüme etmesi için önerdiği Meddah Medhî'yi II. Osman'a takdim ederken karşımıza çıkar. Hayli ilerlemiş yaşta olan meddahın elinde tuttuğu asa, sultana ezberden *Şehnâme* okuduğunu ya da hikâye anlattığını düşündürür; yani Medhî *Şehnâme*'yi tercüme etmekle görevlendirilmeden önce hem edebi hem de meddahlık yeteneği ile sultanın önünde sınanırken gösterilir. Medhî'nin karşısındaki, profilden betimlenen ve vücut dilinden Medhî'nin anlattığı hikâyeye katıldığı anlaşılan figür de olasılıkla ressam Nakşî Bey'dir. Sultan için hazırlanan nüshadaki tasvirinde, II. Osman'ın tahta çıkışındaki rolü vurgulanan Mustafa Ağa, bu tasvirde de resimli *Şehnâme* projesinin yürütücüsü olarak karşımıza çıkar. Her iki resim de, bu eserleri okuyan ve resimlerine bakan saraylılara, bir başka deyişle Mustafa Ağa'nın rakiplerine, imgeler yoluyla ağanın kudretini iletir.

Nitekim Mustafa Ağa'nın her iki nüshada da belirgin bir karakter olarak portresiyle karşımıza çıkması ve daha proje bitmeden ani ve biraz

da sürpriz bir şekilde Mısır'a sürgün edilmesi iktidar alanındaki çatışmayı gösteriyor olmalıydı. Bazı dönem kaynaklarında Mustafa Ağa'nın çok fazla güç kazanmasıyla sürgünü arasında kurulan bağ, ağanın elde ettiği erk ile resim sanatındaki görünürlüğü arasındaki ilişkiyi düşünmeyi gerekli kılar. Kuşkusuz Mustafa Ağa'nın takdim tasvirinin baş aktörlerinden biri olarak betimlendiği için sürgün edildiğini söylemek mümkün değildir; ancak söylenmek istenen, ağanın sürgününe neden olan kudretinin sadece yazılı kaynaklardan değil, suretinin ölümsüzleştiği resimlerinden de okunabilir hale gelmesidir. Bir başka deyişle, tasvir ile yazılı kaynak arasındaki dil bütünlüğüdür.

Medhî sadece giriş bölümü ile değil, Şehname hikâyeleri arasına yerleştirdiği bazı özgün bölümlerle de Firdevsî'nin anlatısına müdahale eder. İncelikli bir şekilde tasarlanmış bu bölümlerde, II. Osman kimi zaman gizli kimi zaman da açık bir dille Şehname kahramanları ile kıyaslanır. Bu karşılaştırma sonunda da her bakımdan onlardan daha üstün bulunur; böylece hem bu karşılaştırmalarla hem de yukarıda değinilen giriş bölümü ile Şehname bir edebi metin olmaktan çıkarak II. Osman'ın kitabına dönüşür.

II. Osman'ın kendisine yazılmak üzere önerilen kitaplar içinden *Şehnâme*'yi seçmesi, Medhî'nin fâlîna göre gelecekte nasıl bir sultan olacağını da bir göstergesiydi. Bu tercih, genç sultanın âlemi bilmeye merakı ve adaletli olmaya niyeti olacağını işaretidir. Yani bu algıya göre, Şehname genç bir sultana hem geçmişi öğretir hem de örnek alınacak olaylar sunar. Ancak Medhî'ye göre, İranlı şahlar her ne kadar üstün meziyetlere sahip olsalar da, Osmanlı sultanları örnek alınacak bu İran şahlarından bile üstündür. "Der Beyân-ı Evsâf-ı 'Osmânîyân" başlıklı bölümde İslam'a inanan Osmanlı sultanlarının devrinde dünyaya geldiği için ne kadar şanslı olduğunu söyleyen Medhî, bir yandan da Osmanlı sultanlarının vasıflarını anlatmaya koyulur. Osmanlı sultanlarının İslamiyet'in bütün emir ve kurallarına uyduklarını belirtir ki, bu emirlerin başında cihatla dini yaymak ve dinin âlimleri ve evliyalrı için imaretler ve zaviyeler inşa ederek hizmet gelir.¹ Medhî'nin bu bölümde öne çıkardığı vasıflar adeta II. Osman'ın yapmayı planladığı işlerin bir habercisi gibidir. Zira II. Osman'ın Hotin

Seferi, sultanın gaza isteğinin ve gazi olma hevesinin bir vesilesidir. İlginç bir tesadüf –ya da bilinçli bir tercih– olarak tasvirleriyle Osman’ın Hotin Seferi’ni ölümsüzleştiren *Şehnâme-i Nâdirî*’nin şairi de tıpkı Medhî gibi hikâye anlatmada üstat bir kıssahan olan Ganizâde Mehmed Nadirî’dir.

Ana temasını II. Osman’ın 1621 yılında Lehistan üzerine düzenlediği Hotin Seferi’nin oluşturduğu manzum bir tarih olan *Şehnâme-i Nâdirî*’nin tek kahramanı II. Osman değildir. Hem metinde hem de tasvirlerde bu dönemde çeşitli seferler düzenleyen Osmanlı paşaları da önemli bir yere sahiptir. *Şehnâme-i Nâdirî*’nin yazılma ve resimlenme süreci hakkındaki veriler konusunda ise ne yazık ki Türkçe *Şehnâme*’de olduğu kadar şanslı değiliz. Nadirî metninde eserini kimin için yazdığı ve resimlenme süreci hakkında bilgi vermez. Ancak metnin hem başında hem de sonunda II. Osman’ın ağdalı bir dille methedilmesi, eserin sultanın takdirini kazanmak üzere yazıldığını düşündürür.

Şehnâme-i Nâdirî ilk bakışta Osmanlı sultanının yaptığı bir seferi anlatan resimli Osmanlı tarihlerinden biri gibi görünür. Ancak eserin yazılma sürecine ve resim programına dikkatlice bakıldığında durumun farklı olduğu hemen anlaşılır. Öncelikle vurgulanması gereken, Nadirî’nin kimliği ve eserini yazma biçimidir. Daha önce bu tür metinler sarayda görevli resmi şehnameciler tarafından yazılıp saray nakkaşhanesinde neredeyse bütün mesaisini bu iş için harcayan sanatçılar tarafından tasvir ve tezhiplerle süslenirdi. Nadirî ise sarayın resmi şehnamecisi değildir. Daha da önemlisi, *Şehnâme-i Nâdirî*’nin kimin isteği doğrultusunda hazırlandığı bilinmemektedir. *Şehnâme-i Nâdirî*’nin hazırlanma süreciyle ilgili tüm bilgilerimizin spekülatif olması, aslında, kendi başına sarayın resimli kitap hamiliğinin değiştiğini gösterir; sarayın himayesindeki merkezi bir üretimin yerini farklı kişilerin dahil olabildiği parçalı bir üretim süreci almıştır. *Şehnâme-i Nâdirî*’nin kimin isteği doğrultusunda resimlendiği bilinmese de tasvirlerinin ikonografisinden Nadirî’nin resimlenme sürecinde de etkin olduğu anlaşılır.

Şehnâme-i Nâdirî’nin resim programı, tıpkı hazırlanma süreci gibi, öncülü olan resimli sultan tarihlerinden belirgin bir şekilde ayrılır. Elyazmasının resim programı iki gruba ayrılabilir; birinci grupta sultanın yer almadığı, sadece paşaları betimleyen tasvirler vardır. Metinde Halil

Paşa, İskender Paşa, Güzelce Ali Paşa gibi 17. yüzyıl başında önemli görevlerde bulunmuş devlet adamlarının başarıları adeta birer kaside gibi ayrı başlıklar altında anlatılır ve bu bölümlere paşaların resimleri eşlik eder. Bu grupta yer alan resimler 16. yüzyıl sonunda yaygın olarak resimlenen vezirlerin seferlerinin anlatıldığı gazanameleri hatırlatır. İkinci grup resimlerde ise, II. Osman'ın İstanbul'dan ayrılmasıyla başlayan ve sefer dönüşünde 'zafer' anısına inşa ettirdiği köşk ve kayığı gösteren resimle sona eren sahnelerle Hotin Seferi anlatılır. Bu tasvirlerin kahramanı Sultan II. Osman'dır. Nasıl birinci bölüm vezirlerin ve paşaların zaferlerine ayrılmışsa, ikinci bölüm de Hotin Seferi'nin komutanı olan II. Osman'a ayrılmıştır. Tasvirlerde, II. Osman tıpkı ataları gibi zafer kazanan gazi bir sultan olarak sunulur. Resimlenmek üzere seçilen konuların her biri Osman'ın kahraman ve savaşçı imgesine göndermeler yapar. Bu imge, II. Osman'ın saltanatı süresince izlediği politikalarla da uyum içindedir. Nitekim Hotin Seferi, II. Osman'ın ecdadı gibi gazi olma isteğinin bir sonucudur.

II. Osman'ın *Şehnâme-i Nâdirî*'deki imgesi her ne kadar genç sultanın kahramanlığına, savaşçılığına, atıcılıktaki hünerine göndermeler yapsa da, daha önceki resimli tarihlerdeki sultan portreleriyle karşılaştırıldığında biraz sönük kalır. Bu sönüklük hem Osman'ın tasvir edilme biçiminden hem de resimlerin sade ve özet ikonografisinden kaynaklanır. Sultanı Hotin yolunda gösteren resim dışındaki tasvirlerde, II. Osman son derece mütevazı bir şekilde betimlenir. Önceki dönemlerin sefere gidiş tasvirlerindeki görkemli ordu ve tüm teşrifat ayrıntıları ile gösterilen saray betimlemelerinin yerini birkaç figürle anlatılan 'temsili' sahneler alır. *Şehnâme-i Nâdirî* ile sunulan II. Osman imgesi adeta büyük umutlarla kahraman olmaya heveslenmiş ama bunu gerçekleştirememiş genç bir sultanın 'yalnız' tasvirleridir. Kitabın resim programında II. Osman'ın ayrı tutulmuş resimleri de bu savı destekler. II. Osman *Şehnâme-i Nâdirî*'nin resimlerinde bir yandan 'yalnızlaştırılırken' diğer yandan da saraylılarıyla kuşatılmıştır. Metinde zaferleri anlatılan her bir paşanın tasvirinin de eserde yer alması buna en önemli delilken, II. Osman'ın saraylılarıyla Hotin Seferi kararını müşavere ettiği resim bu izlenimi daha da pekiştirir (Resim 23, s. 212). Tasvirde saraylıları ile aynı düzlemde oturan ve başında sorguçsuz sarığı olan sultan,

Osmanlı resim sanatında saltanata ve güce göndermeler yapan iki önemli alametten yoksun bırakılmıştır. Bunlardan ilki sultanın kudretinin en önemli simgesi olan taht; diğeri ise sultanı diğer saraylılardan ayıran kıyafet ayrıntılarından biri olan sorguçtur. Tasvirin alışılmadık ikonografisinin yanı sıra, konusu da başlı başına bir tartışmayı hak eder. Osmanlı sultanlarının verecekleri önemli askeri kararları saraylılarıyla müşavere geleneği her ne kadar dönem kayıtlarında geçse de, bu anın tasvir edilmesi özgün bir ikonografidir –en azından benim bir benzerini bulamadığım. Kısaca, *Şehnâme-i Nâdirî* metni ve tasvirleriyle vezirlerin başarılarını anlatan gazanamelere, sultanların zaferlerini anlatan resimli şehnameler arasında, her iki geleneği üretildiği tarihi bağlamın özgül koşullarıyla birleştiren ve yenden yaratan son bir örnek olarak görülebilir. Bu eserle, sanki, Medhî'nin *Şehnâme* tercümesinde idealize ettiği gaza umutları somutlaştırılır. Her ne kadar eserin resimlenmesinde sultanın doğrudan bir talebinin olduğuna dair bilgimiz olmasa da, *Şehnâme-i Nâdirî* II. Osman'ın kendi devrinde oluşan ve/veya oluşturulan imgesini yansıtmaması bakımından oldukça ilginçtir.

Medhî'nin tercümesinin yukarıda değinilen Osmanlı sultanlarının vasıflarını anlatan bölümünde, cihat dışında üzerinde durulan bir diğer konu ise, sultanların yaptırdıkları binalarla İslam dininin âlim ve evliyalarını korumalarıdır. II. Osman'ın kısa saltanatı bahsedilen binaları yapmasına olanak vermez ancak, Osmanlı âlimlerinin ve evliyalarının hal tercümelelerinin anlatıldığı *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin resimli bir nüshası ilk ve son kez bu dönemde hazırlanır.

Kanuni Sultan Süleyman devrinin ünlü bilgini Taşköprülüzâde Ahmed tarafından Arapça olarak yazılan *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de kuruluştan Kanuni devrine kadar Osmanlı ülkesinde yaşamış âlimlerin hayat hikâyeleri anlatılır. Osmanlı okuyucuları arasında çok beğenilen bu eserin, yazıldıktan hemen sonra Türkçe tercümeleri yapılmaya başlanır. Tercümelerin yanı sıra zeyillerle eser güncelleştirilir. Bu tercümelerden ilki Muhtasibzâde Mehmed Hâkî tarafından henüz eserin müellifi hayatta iken, 1558 yılında yapılan özet çeviridir. II. Osman döneminde Mehmed Hâkî tarafından yapılan bu özet tercüme, devrin ikinci veziri Gürcü Mehmed Paşa tarafından Nakkaş Nakşî Bey'e resimletilir. Orijinal metne yapılan tek müdahale

tercümenin sonuna Ahmed Çelebi tarafından eklenen hatime bölümüdür ve eserin resimlenme süreci ile ilgili bilgiler burada verilir. Bu bölümde ayrıca kitabın takdim edilmesini gösteren bir tasvir yer alır.

Hatime bölümünde Gürcü Mehmed Paşa'nın devrin ikinci veziri olarak anılması, resimli nüshanın yaklaşık 1621-22 yılları arasına hazırlandığını gösterir. Bu döneme gelinceye kadar resimlenmeyen *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* de tıpkı Medhî'nin *Şehnâme-i Türkî'si* gibi eski bir metnin özet tercümesidir. Yine benzer bir şekilde, Medhî'nin tercümesine eklenen giriş bölümü ve metin içindeki bazı eklemelerle edebi bir metnin II. Osman'ın sarayının politikaları ile ilişkilendirilmesi gibi, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin sonuna eklenen hatime bölümü de, bir 16. yüzyıl metnini 17. yüzyıl başı Osmanlı sarayının beklentilerine ve düşünce dünyasına taşır. Medhî'nin *Şehnâme'sinin* giriş bölümünde yer alan takdim tasvirine benzer bir takdim tasviri de *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümünde yer alır.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin tek 'çağdaş' bölümü olan hatime Gürcü Mehmed Paşa'nın resimletmek üzere bu metni seçmesinin olası sebeplerine bizi yaklaştırır. Hatime bölümü dışında elyazmasındaki tasvirlerinin ikonografik özellikleri de metnin 17. yüzyıl başında algılanma biçimi hakkında çeşitli ipuçları sunar

Hatime bölümünde *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi okumakla elde edilecek faydalar sıralanır. Buna göre, eser okuyacak her sınıftan kişi için alınması gereken güzel örneklerle doludur. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin okunmasıyla elde edilecek yararlar, 17. yüzyıl Osmanlı yazınında oldukça popüler olan nasihatnameleri hatırlatır. Nasihat edebiyatında ideal dönem ya da "altın çağ" olarak genellikle Kanuni döneminin görülmesi ile II. Osman döneminde resimlenmek üzere Kanuni çağında yapılmış tercümenin seçilmesi arasında da olasılıkla bir ilişki vardı. Belli ki bu dönem, Osmanlı âlimleri ile yönetimi arasındaki ilişkinin en ideal zamanları olarak görülüyordu. Bu olasılığı destekleyecek bir şekilde, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin tasvirlerinin ikonografisi de Osmanlı sultanları ile ulema arasındaki bazen gerilimli olsa da dayanışma içindeki ilişkiyi ve her iki grubun birbirine sağladığı desteği yansıtıyordu.

Tüm bunlar, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin resimlenmek üzere seçilmesi ile II. Osman'ın ulemanın tepesindeki Şeyhülislam Esad Efendi ile yaşadığı sorunların arasında bir bağ olabileceğini düşündürür. II. Osman köklü bir ulema ailesinden gelen Şeyhülislam Esad Efendi'nin yetkilerini sadece fetva vermekle sınırlayarak 'sıradan' bir vaiz olan Hocası Ömer Efendi'yi kendine en yakın siyasi danışman olarak seçer. II. Osman'ın ölen çocuklarından birine Ömer ismini koyması, çocukluğundan beri birlikte olduğu hocasına olan yakınlığını gösterir. Belki de geçmişin âlimlerine met-hiye niteliğinde olan *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*, II. Osman'ın sarayının geçmişteki ulema-devlet ilişkisine olan özlemini yansıtıyordu.

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin Osmanlı resim sanatı bakımından bir diğer önemli yanı da, 17. yüzyıl başında, I. Ahmed ve II. Osman devrinde hazırlanan neredeyse tüm resimli kitaplarda belirgin resim üslubuyla karşımıza çıkan ressam Nakşî Bey'i bize tanıtan yegâne eser olmasıdır. Nakşî Bey'in adının geçtiği tek belge olan *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümü, bu yönüyle de oldukça kıymetlidir. Burada verilen bilgiler hem eserin ressamının Nakşî Bey olduğunu gösterir hem de nakkaşın kendi devri için alışılmadık "garip" resim üslubu hakkında bilgi verir. Bu kayıt ve tasvirlerin üslubu, sanat tarihçilerinin Nakşî Bey'e ait olduğunu düşündükleri diğer resimler için başlıca çıkış noktası olur. Hatimede Nakşî Bey'in belagat kuvveti ve nüktedan kişiliğinin vurgulanması ise bu çalışmanın tartışmaları bakımından önemlidir.

Kitap boyunca tartışılan resimli elyazmaları gösterdi ki, Osmanlı sarayında resimli –ve de resimsiz– bir kitaba sahip olmanın pek çok farklı boyutu vardı; kitaplar bir yandan hamisinin güncel politik kaygıları ile şekillenirken diğer yandan da belirli bir gruba dâhil olabilmenin simgesi olabiliyordu. Tüm bunların dışında, resimli kitapların türünün en önemli belirleyicisi sultanın kişisel ilgi ve zevkleri idi; yani, sultanın beğenisine hitap eden metinler var olan siyasi konjonktürle şekilleniyordu. II. Osman'ın imgesini sunmak üzere seçilen eserin ünlü bir destan olması, dahası bu metni tercüme etmek üzere bir meddahın seçilmesi sultanın kişisel zevki hakkında önemli bir çıkış noktasıdır. Yazarlığının yanı sıra Sultan III. Murad devrin-den beri sarayda meddah ve tarih anlatıcısı olan Medhî büyük bir olasılıkla

Şehnâme tercümesini sultanın huzurunda nakletmek veya yüksek sesle okumak amacıyla yapmıştı. Devrin bir diğer resimli kitabı olan *Şehnâme-i Nâdirî*'yi yazan, muhtemeldir ki resimlenmesine de ön ayak olan Nadirî de bürokratlığının ve yazarlığının yanı sıra meşhur bir kıssahandı. Tüm bu resimli kitaplarda çalıştığı anlaşılan ve *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin de tüm resimlerini yapan Nakşî Bey de olasılıkla belagat ustası, nüktedan bir saraylıydı. Kim bilir, belki de bu keyifli grubun bir araya gelmesinin başlıca nedeni II. Osman'ın hikâye dinlemeye olan merakı ve sevgisiydi. II. Osman'ın hikâye dinlemeye olan merakı bu dönemde resimlenmiş kitaplar dışında, devrin diğer yazın ürünlerinden de anlaşıyordu.

Mesela, II. Osman'ın isteği üzerine bir hikâye yazmakla görevlendirilen Hüsâmeddin Bursevî, II. Osman'ın hikâye dinlemeye olan merakını bildiğinden Türkçe bir hikâye kitabı yazmaya karar verir. Yazara göre, yazdığı hikâyeler sultanın huzurunda okundukça sultan hikâyelerde anlatılan yerleri görmüş gibi olacaktır.² Bursevî'nin ifadesi, yazılan hikâyelerin II. Osman'ın huzurunda okunduğunu/anlatıldığını göstermekle kalmaz, Medhî'nin *Şehnâme-i Türki*'sinin de benzer bir amaçla kullanıldığı savını güçlendirir. II. Osman için hazırlandığı bir düşünülen bir diğer hikâye kitabı ise *Tûtînâme*'dir. Papağan'ın kitabı ya da hikâyeleri anlamına gelen bu eser Sanskritçe olarak yazılmış ve çeşitli defalar Türkçeye tercüme edilmiştir. Tercümelerden biri Nev'îzâde Atâî tarafından mensur olarak yapılmıştır. Elyazmasını ilk olarak tanıtan Cahit Öztelli, eserin girişindeki "serîr-i sultân bârgâh-ı 'Osmânî hazretleri" ifadesine dayanarak hikâyenin II. Osman için yazıldığını söylemiştir.³ Tüm bu ipuçları II. Osman'ın hikâye dinlemeye meraklı bir sultan olduğunu göstermeye yeter. İlginç olan ise genç yaşında katledilen sultanın trajik ölümüyle kendisinin de bir hikâye kahramanına dönüşmesidir.

Genç bir Osmanlı sultanının askerleri tarafından öldürülmesi modern tarihyazımının anlaşılması güç olaylarından biri olmasının ötesinde, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun ortak belleğinde derin bir iz bırakmıştır. Henüz 18 yaşında bir gencin öldürülmesinin yarattığı üzüntü, adeta Sultan Osman'ı bir hikâye kahramanına dönüştürür. Oluşan bu imge, sultanın ölümünün ardından yazılan ağıtlarda ve II. Osman'ın mahzun suretlerinde cisimleşir.

Sultan Osman için basit ve sade bir dille yazılmış ağıtlar bir sultandan çok genç bir delikanlının ölümüne duyulan acıyı yansıtır gibidir. Bu ağıtlardan en önemlisi, belki de ilki, Tûgî'ye ait olanıydı. Tûgî'nin II. Osman'ın öldürülmesi üzerine yazdığı mensur tarihçenin içinde yer alan bu ağıt daha sonra Kâtip Çelebi ve Naîmâ tarafından eserlerine dâhil edilerek bu yolla adeta “anonim” hale geldi. II. Osman'ın öldürülmesinin başlıca sorumlusu olan kul sınıfına mensup biri tarafından yazılan bu eserin, kul sınıfını aklamak üzere kaleme alındığı söylenmiştir. Ancak burada önemli olan nokta, Tûgî'nin şiirinin hem kendinden sonra gelen yazarlarca kullanılarak hem de metnin sürekli güncelleştirilerek yeniden üretilmesiyle yıllarca yaşamasıydı. Günümüze çok sayıda nüshası ulaşan metnin zamanla değiştirilmesi ve yeniden üretilmesi Tûgî tarihinin ozanların ve meddahların dilinde yaşayan bir eser olduğuna işaret ediyordu. Tûgî olasılıkla sazı eşliğinde, kahvehanelerde, yeniçeri ortalarında Osman'ın ölümünün destanını söylüyordu.⁴ Tûgî'nin “Şâh-ı cihâna kıydılar” mısrasıyla tekrar eden şiiri de, akıcılığı, coşkulu ifadesi, kısa ve anlaşılır dil özellikleriyle Tûgî'nin anlatımın etkisini artırıyordu.⁵

II. Osman için yazılan ve ozanların dilinde dolanan bir diğer ağıt ise, yine kul sınıfından Kayıkçı Kul Mustafa'ya aitti. IV. Mehmed devrinin ünlü saz şairi Kayıkçı Kul Mustafa, tıpkı Tûgî gibi yeniçeri ocağı mensubuydu. Zaten kendini “Kul Mustafa” olarak tanımlıyordu. Yazdığı şiirlerden IV. Murad'ın İran seferlerine ordu şairi olarak katıldığı anlaşılan Kul Mustafa, yeniçerileri saz çalarak okuduğu coşkulu kahramanlık dizeleriyle yüreklendiriyor olmalıydı. Kul Mustafa'nın sazını çalarak okuduğu şiirlerden biri de II. Osman'ın ölümü üzerine yazdığı ağıttı.⁶

Garip bir tecelliyle, II. Osman'ın ölümüyle destanlaşması, bu olayın başlıca sorumluları olan kul sınıfının ozanlarının dizeleriyle gerçekleşiyordu. Her ne kadar bu metinler belirli bir siyasi kaygının tezahürü olarak oluşsa da, bu kaygı II. Osman'ın bir hikâyeye kahramanına dönüşmesini engellemiyordu. Kayıkçı Kul Mustafa'nın en meşhur hikâyesi ise IV. Murad'ın Bağdat seferinde gösterdiği kahramanlıkla destanlaşan Genç Osman'ın öyküsüydü. Tam da bu dönemde, II. Osman'ın imgesinin şiirlerle hızla yayıldığı bir ortamda, “Genç Osman”ın da popülerleşmesi bu iki genç “kahraman” arasında kurulan gizli ilişkiyi akla getirir.

II. Osman'ın hazin sonu sadece halk arasında okunan eserlerde anlatılmaz. Devrin ünlü şairi Nev'îzâde Atâî'nin Sultan II. Osman'ın öldürülmesi üzerine yazdığı mersiyesi *Dîvân*'ında yer alır. Atâî içinde bulunduğu edebi geleneği yansıtan ve yukarıda anılan halk için yazılmış ağıtlara göre daha süslü bir dille yazdığı şiiriyle, II. Osman'ın ölümünün sadece meddahların ve ozanların dilinde dolaşmadığını, tüm toplumun ortak hafızasında derin bir iz bıraktığını gösterir. Mersiyesine feleğe sitem ederek başlayan şair, bütün kötülüklerin onun başının altından çıktığını söyleyerek bu cinayetin suçunu, tıpkı devrin diğer yazın ürünlerinde olduğu gibi kadere bağlar. Daha sonra II. Osman'ı süslü bir dille metheden Atâî, sultanın gençliğine ve kahramanlığına göndermeler yapar, olayın trajedisini ve duyulan üzüntüyü nakleder.⁷

II. Osman'ın trajik sonu sadece Osmanlı halkının belleğinde izler bırakmaz, bu olayın “garipliği” ve trajedisi Osmanlı topraklarının dışında da yankılanır. İngiliz yazar James Howell (1594 civ.-1666), 17 Ağustos 1623 yılında, Madrid'de bulunduğu sırada duyduğu garip haberleri anlattığı mektubunda, Türklerin sultanı Osman'ın başına gelen bu hazin olayı ayrıntılı bir şekilde aktarır ve İstanbul'da yaşananları işittiği en garip ve vahşi olay olarak nakleder.⁸ Dubrovnikli (Ragusa) yazar Ivan Gundulić'in (1589-1638) II. Osman için yazdığı destanı da, genç sultanın yaşadıklarının geniş bir coğrafyada yankılanmasının bir sonucu olmalıdır.⁹

Tüm bu yazın ürünleri ve bunların dolaşım biçimi, 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir grup tek yaprak Sultan Osman portresini anlamak için uygun bir kültürel bağlam yaratır. II. Osman'ı atı üzerinde tek başına ya da tahtında otururken, biraz mahzun bir halde betimleyen bu tasvirlerin Osman'ın ölümünden sonra yazılan bu şiirlerle aynı dünyada, birlikte var olduklarını düşünmek mümkündür. Bir başka deyişle, II. Osman'ın öldürülmesini anlatan şiirler ve söylenen/okunan şiirlerle yaygınlaşan imgesini yansıtan bu tasvirler, sultanın acıklı ve olağandışı ölümüne dair ortak hafızanın yazılı (büyük olasılıkla sözlü) ve görsel yansımaları olarak okunabilir.

II. Osman'ı at üzerinde gösteren ve albümlerden çıktığı anlaşılan bu tek yaprak resimlerin kimileri Nakşi'ye atfedilir ve 1620 civarında yapıldığı düşünülür. Günümüzde farklı koleksiyonlarda bulunan bu tasvirlerde,

II. Osman doğa içinde, atı üzerinde tek başına betimlenir. Üzerinde süslü giysileri, sarığında mücevherli çifte sorgucu olan genç, sakalsız ve ‘güzel’ yüzlü Osman portreleri, benzer resim kurguları ve ebatlarıyla adeta bir dizinin parçaları olarak yapılmışa benzerler. II. Osman’ın doru atının süslü koşum takımı göz kamaştırır (Resim 40, s. 231).¹⁰ Atına, biniciliğe ve atıcılığa düşkünlüğü, atlar ve binicilik hakkında yazdıkları kitaplar, Süslü Kız adındaki atı için yaptırdığı mezar taşı kitabesiyle bilinen sultanın bu imgesi tasvirlerine de yansımış olmalıydı. II. Osman’ı ismiyle müsemma denecek kadar süslü atı üzerinde gösteren ve birbirini neredeyse tekrar eden bu tasvirler, Osman’ın ölümüyle dilden dile dolaşan ağıtların söylendiği bir kültürün maddi varlıkları gibidir. Osman’ın ölümünün ardından gelişen bu sözlü edebi gelenek, dizi halindeki bu portrelerin de şiirlerle eş zamanlı olduğunu, yani araştırmacıların ileri sürdüğü gibi, 1620 civarında değil de, 1622 sonrasında yapılmış olabileceklerini düşündürür. Bu tasvirlerin ozanların ve meddahların anlattığı hikâyelere eşlik eden resimler olduğunu kesin bir şekilde söylemek güç olmamakla birlikte, en azından şiirlerle tasvirlerin ortak bir dünyada var olduğunu düşünmek/düşlemek mümkündür. Günümüze ulaşan bir diğer albüm resmi de bu birlikteliği farazi bir düşünce olmaktan bir adım öteye taşır.

Kitabın ilk bölümünde bahsedilen bu albüm olasılıkla bir meddah mecmuası idi. Albümün en son tasvirinde Sultan II. Osman’ın grup portresi yer alır. II. Osman’ın portresi hem ikonografisi ile II. Osman’ın suretleri içinde özgündür hem de tasvirin arkasından gelen ve albümdeki diğer anlatımlara oranla oldukça uzun olan mensur metinle albüm içinde farklı bir yere sahiptir (Resim 1, s. 175).¹¹ Birinci bölümde ikonografisi üzerinde ayrıntılı olarak durulan tasvirde, dilimli şemse içinde, koltuk biçimindeki tahtı üzerinde oturan II. Osman, yeniçeri ağası, bostancıbaşı ve darüssaade ağası ile birlikte betimlenir. Portrenin üzerinde yer alan “Sultân Osmân Hân zemân-ı cülûs 1027, vefât 1031” ifadesi betimlenen kişinin II. Osman olduğunu kesinleştirir. Tasvirin ardından gelen metne göre, Sultan Osman genç, halk arasında sevilen, fukara dostu bir padişahdır. Sultanın yakınında bulunan saraylılar “kâfir” memleketinden elde edilecek ganimete duydukları hırsıyla genç padişahı Hotin ve Moskof üzerine bir sefer düzenlemeye

ikna ederler. Bunun üzerine sefer tedariki yapılır ve yola çıkılır. Sefer esnasında “kâfir” askerleri yeniçerilerin sefer için gönülsüz olduklarını işitirler ve bundan güç bularak savaşı kazanırlar. Bu yenilgiden üzüntü ve kızgınlık duyan padişah İstanbul’a döndükten sonra yanına bostancıbaşını da alarak şehirdeki meyhanelere baskınlar yapar, bulduğu yeniçerileri ayaklarına taş bağlayarak denize atar. Kul sınıfı bu kötü muameleden bunalarak isyan çıkarır ve sonunda Osman öldürülür.¹² Yazarı bilinmeyen, olasılıkla da şehirde dolaşan söylencelerle oluşan bu anlatımda tıpkı yukarıda değinilen Tûgî tarihinde olduğu gibi yeniçeriler için haklı sebepler üretilmesi, bu eserin de Tûgî’nin metni ile aynı kültürel çevrede üretildiğini düşündürür.

II. Osman’ın ölümün ardından yeniçeri ortalarında, şehirdeki kahvehanelerde ya da meydanlarda anlatılan acıklı hikâyelerin kahramanı olması, siyasi alanda değişiklikler yapmaya hevesli bir sultanı, gencecik yaşta öldürülen hüznü bir kahramana dönüştürür. Osman’ı atı üzerinde tek başına gösteren mahzun suretleri de oluşan bu imgenin görsel karşılığı olarak karşımıza çıkar. Sultanları at üzerinde gösteren tasvirler 17. yüzyıl resmi için özgün bir ikonografi değildir. Nitekim 17. yüzyıl ortalarında yapılmış ve geleneksel kitap resimlerine oranla daha büyük olan boyutlarından dolayı hikâye anlatıcıları tarafından kullanıldığı düşünülen bir grup albüm resminde benzer bir ikonografi izlenir. Son derece sade bir doğa betimi içinde sultanlar at üzerinde gösterilirler. Üzerlerinde iri harflerle tasvir edilen sultanların isimlerinin yazıldığı bu resimlerden birinde, Sultan I. Murad betimlenir. Tasvirin üzerinde “Kosâvada şehîd olan sultan Murâd” ifadesi yer alır.¹³ Bir başka tasvirde, benzer bir şekilde, III. Mehmed atı üzerinde ilerlerken gösterilir ve portrenin üzerindeki “Egriyi feth iden sultan Mehmed” yazısı zorlukla okunur.¹⁴ Bu grubun en bilinen bir diğer örneğinde ise, Bağdat Fatihi IV. Murad kahramanlığına gönderme yapan ilginç bir başlıkla betimlenir (Resim 41, s. 232). Tasvirin üzerindeki yazıdan Sultan Murad’ın bu ilginç başlığı Bağdat seferi sırasında kullandığı anlaşılır: “Merhûm Sultân Murad Bağdâd seferine çıkdıkda bu üslûb ile çıkmışdır.”¹⁵

Tasvirlerin boyutları, üzerlerindeki yazıların ifade biçimi ve mahiyeti araştırmacıların görüşünü doğrular. Olasılıkla bu tek sayfa tasvirler sultanların zaferlerinin destansı öykülerini anlatan ozanlar ve kıssahanlar/

tevarihhanlar tarafından kullanılıyordu. Bu tür tasvirlerde hep askeri seferleri ile öne çıkan sultanların betimlenmesi de bu kullanıma işaret ediyordu. II. Osman'ın 18. yüzyılda, devrin meşhur ressamı Levnî tarafından yapılmış bir diğer portresi de bu savı destekler. Tek sayfa resimlerin yer aldığı albümde portresi yapılan genç kadın ve erkeklerin üzerinde isimleri yazılmıştır. Saray çevrelerinden belirli kişileri tasvir eden bu portreler arasında tek bir Osmanlı sultanın tasviri yer alır; II. Osman. Levnî üzerine monografik bir çalışma yapan Gül İrepoğlu'na göre, üzerlerinde isimleri not edilmiş olan bu kişiler 18. yüzyılda anlatılan hikâyelerin kahramanları olmalıydılar.¹⁶ Bu hikâyeler de büyük bir olasılıkla 17. yüzyıldan başlayarak oluşan ve 18. yüzyılda epeyce yaygınlaşan ve edebiyat tarihçileri tarafından "realist İstanbul hikâyeleri" olarak adlandırılan hikâyelerdi. Konularını gerçek hayattan alan bu hikâyelerde İstanbul'un yakışıklı ve genç mirasyedilerinin çapkınlık hikâyeleri anlatılıyordu çoğunlukla ve olasılıkla da meddah hikâyelerinin yazıya geçirilmiş halleriydiler. Kahramanların yaşadıkları dönem ise II. Osman ya da IV. Murad'ın zamanıydı.¹⁷ II. Osman'ın bu tür hikâye kahramanlarının bulunduğu bir albümde resmedilen tek sultan olması ise bir hikâye kahramanına dönüşmesi ile ilgili olmalıydı.

Bu örnekler II. Osman'ın atlı portrelerinin de sözlü bir performansın parçası olarak kullanılmış olabileceği ihtimalini kuvvetlendirir. Ancak, II. Osman bu portrelerinde diğer sultanlar gibi savaşçı kimliğiyle ya da fetihleriyle öne çıkarılmaz. Oysa yukarıda değinilen III. Mehmed'in ve IV. Murad'ın tasvirlerinde yer alan kısa notlarda, tasvir edilen sultan gerçekleştirdiği fetihlerle tanımlanır. Ayrıca, bu portrelerde sultana genellikle saraylı görevliler eşlik ederler. II. Osman'ı at üzerinde betimleyen tasvirlerde ise 1622 yılında yapılan Hotin Seferi'ne hiç değinilmediği gibi, sultan çoğunlukla da sultani ikonografinin vazgeçilmez unsurları olan saraylı görevlilerden yoksun olarak, tek başına betimlenir. Bu ikonografik fark, saraylıları tarafından 'yalnız' bırakılarak ölüme mahkûm edilen genç bir sultanın trajedisini somutlaştırıyordu belki de. II. Osman yaptığı seferi ile değil de, ölümü ile belleklerde iz bırakmıştı. Sultanın resimlerdeki mahzun yüz ifadesi ve tek başinalığı da ozanların ve meddahların dilindeki, dinleyenlerin içini burkan hikâyenin genç kahramanı ile bütünleşir. Sarayında meddah-

lara, hikâyecilere yazdırdığı Türkçe kitaplarla eğlenen ve bu öyküleri dinledikçe tıpkı o uzak ülkelere gitmiş, oraları görmüş gibi olan II. Osman'ın kısa ömrü yeni hikâyeler dinlemesine olanak vermez ancak, o kendi öyküsü ile ozanların ve kıssahanların dilinde hikâye olur.

NOTLAR

- 1 ŞEHNÂME I, y. 24a-24b.
- 2 Hüsâmeddin Bursevî, *Mirâtü'l*, y. 1b-2a.
- 3 Nev'izâde Atâî, *Tûtînâme*, FMK, Ali Emiri, Roman 168, y. 2a; Cahit Öztelli, "Tûtî-Nâme Üzerine Bilgiler," *Sivas Folkloru*, 46, (Kasım 1976), s. 3-7.
- 4 Tezcan, "Tarih," s. 670; Tezcan, "The History," s. 41-62; Piterberg, *An Ottoman*, s. 74-88.
- 5 İz, "Eski Düz," s. 140-141. Bu dizeler farklı nüshalarda küçük değişikliklerle tekrar eder. Tezcan makalesinde orijinal nüshalarda şiirinin onuncu beytinde geçen "kul" kelimesinin yerine "biz" kelimesinin kullanıldığına dikkat çekerek Tûgî'nin şiirinde sultanın öldürülmesinden sorumlu bir sınıfın mensubu olarak kendilerinden "biz" şeklinde bahsettiğini, daha sonra bu kelimenin değiştiğini vurgular (Tezcan, "The History," s. 45).
- 6 Mehmed Fuad Köprülüzade, *XVII nci Asır Saz Şairlerinden Kaykçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1930), s. 16-17.
- 7 Nev'izâde Atâî, *Divân*, SK, Hamidiye 1080/5 bkz. Mustafa İsen, "Genç Osman için Yazılan Bir Ağıt ve Bir Mersiye," *Türk Kültürü*, XXXII, (1994), s. 16-17; a.g.y. Açı Bal Eylemek, *Türk Edebiyatında Mersiye*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1994), s. 207-209.
- 8 James Howell, *Epistolae Ho-Eliaenae Familiar Letters Domestic and Forren Divided into Sundry Sections, Partly Historicall, Politicall, Philosophicall, Vpon Emergent Occasions*, yay. Humphrey Mosely, (London, 1650), s. 88-89.
- 9 Ivan Gundulić, *Osman*, çev. E. D. Goy, (Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Arts, 1991).
- 10 II. Osman'ın atlı portreleri: Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, The Edwin Binney 3rd Collection of Art, 1985: 0238, Bkz. Edwin 3rd Binney-Walter B. Denny, *Turkish Treasures from the Collection of Edwin Binney 3rd*, (Portland, Oregon, 1979), s. 81, kat. no. 50; Mahir, "Portrenin," s. 317, kat. no. 69; TSMK, H. 2169, y. 13a. Bkz. Mahir, "Portrenin," s. 318, kat. no. 70; LBL, Or. 2709, Bkz. Titley, *Miniatures*, s. 1, res. 2; Mahir, "Portrenin," s. 322, kat. no. 72.
- 11 ALBÜM, y. 20b.
- 12 ALBÜM, y. 21a-28b.
- 13 TSMK, 17/179, Mahir, "Portrenin," s. 327, kat. no. 77.
- 14 TSMK, H. 2132, y. 8a, a.g.e. s. 328, kat. no. 78.
- 15 TSMK, H. 2134, y. 1a, a.g.e. s. 330, kat. no. 80.
- 16 Gül İrepeoğlu, *Levni: Nakış, Şiir, Renk*, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999), s.168, 170-173.
- 17 Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1988), s. 99-100.

KISALTMA LİSTESİ

ALBÜM	<i>Albüm</i> , PBNF, Turc 140.
ATÂÎ	Nev'îzâde Atâî. <i>Hadâ'ikü'l-hakâ'ik fî tekmileti's-sakâ'ik, Şakaik-i Nu'maniye ve Zeyilleri</i> , I-V, neş. haz. Abdülkadir Özcan, (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989).
BEYZÂDE	Hasan Bey-zâde Ahmed Paşa. <i>Bey-zâde Târîhi</i> , II-III, haz. Şevki Nezihi Aykut, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004).
BOSTANZÂDE	Bostanzâde Yahya Efendi. <i>Fî Beyân-ı Vak'a-i Sultân 'Os-mân</i> , SK, Halet Efendi 611.
DCBL	Dublin Chester Beatty Library.
DÎVAN	Ganîzâde Nâdirî. <i>Dîvân</i> , TSMK, H. 889.
HAMÎLE	Ahmed Resmî Efendi. <i>Hamîletü'l-Küberâ</i> , haz. Ahmet Nezihi Turan, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000).
FMK	Fatih Millet Kütüphanesi.
İA	İslam Ansiklopedisi.
İAM	İstanbul Arkeoloji Müzesi.
İBK	İstanbul Belediye Kütüphanesi.
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
KK	Köprülü Kütüphanesi.
KÜLEKÇİ	Numan Külekçi (haz.). "Ganî-zâde Nâdirî Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Dîvânı ve Şeh-nâmesi'nin Tenkildi Metni," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1985).
LBL	Londra British Library.
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı.
NÂDİRÎ	Ganîzâde Nâdirî. <i>Şehnâme-i Nâdirî</i> , TSMK, H. 1122.
NAÎMÂ	Naîmâ Mustafa Efendi. <i>Târîh-i Na'îmâ, (Ravzatü'l-Hüseyn Fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfıkayn)</i> I-IV, haz. Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007).
NUHBET	Mehmed bin Mehmed er-Rûmî. <i>Nuhbetü't-tevârih</i> , LBL, Or. 31.

ORS	S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda ve Z. Tanındı. <i>Osmanlı Resim Sanatı</i> , (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006).
PBNF	Paris Bibliothèque nationale de France.
PEÇEVÎ	Peçevî İbrahim Efendi. <i>Peçevî Tarihi</i> , II, haz. Bekir Sıtkı Baykal, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982).
RİSALE	Derviş Abdullah. <i>Risâle-i Teberdâriye fî Âhvâl-i Ağâ-yı Dârüssaâde</i> , KK, II/233.
SÂFÎ	İbrahim Hakkı Çuhadar (haz.). <i>Mustafa Sâfi'nin Zübdetü't-Tevârih</i> 'i, I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003).
SAĞIRLI	Abdurrahman Sağırlı (haz.). "Mehmed b. Mehmed er-Rûmî (Edirneli)'nin Nuhbetü't-Tevârih Ve'l-Ahbâr'ı ve Târih-i Âl-i Osman'ı (Metinleri-Tahlilleri)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2000).
SELÂNİKÎ	Selânikî Mustafa Efendi. <i>Tarih-i Selânikî</i> (971-1003/1563-1595), I-II, haz. Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999).
SK	Süleymaniye Kütüphanesi.
ŞAKÂİK	Muhtasibzâde Mehmed Hâkî. <i>Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye</i> , TSMK, H. 1263.
ŞEHNÂME I	Medhî. <i>Şehnâme-i Türki</i> , PBNF, Suppl. Turc 326.
ŞEHNÂME II	Medhî. <i>Şehnâme-i Türki</i> , UUL, O. Celsing 1.
ŞERÎFÎ	Zuhal Kültürel ve Latif Beyreli, (haz.). <i>Şehnâme Çevirisi</i> , I-IV, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999).
TARİH	Mehmed bin Mehmed er-Rûmî. <i>Târih</i> , SK, Lala İsmail Efendi 300.
TDVİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.
TEZCAN	Baki Tezcan. "Searching for Osman: A Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan Osman II (1618-1622)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Princeton: Princeton University, 2001).
TİEM	Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

TOPÇULAR	Ziya Yılmaz (haz.). <i>Topçular Kâtibi 'Âbdulkâdir (Kadrî) Efendi Tarihi, (Metin ve Tahlîl)</i> , I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003).
TTKK	Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi.
TSMA	Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.
TÛĞÎ VİYANA	Tûğî. <i>Târîh-i Tûğî</i> , VÖNB, Ms. Flügel, 1044.
UUL	Uppsala University Library.
VASFÎ	Vasfî. <i>Gazânâme-i Halîl Paşa</i> , SK, Esad Efendi 2139.
VÖNB	Viyana Österreichische Nationalbibliothek.

KAYNAKÇA

- Abdurrahman Hibri. *Defter-i Ahbâr*, BK, Veliyüddin Efendi 2418.
- Ahmed Resmî Efendi. *Hâlifetü'l-ru'esa ve Hâmiletü'l-küberâ*, SK, Halet Efendi 597.
- Ahmed Resmî Efendi. *Hamiletü'l-Küberâ*, haz. Ahmet Nezih Turan, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000).
- Albüm*, PBNF, Turc 140.
- Albüm*, TSMK, H. 2171.
- Ali bin Abdurraûf. *Râfi'ü'l-gubûş fi Fezâ'ili'l-hubûş*, SK, Fatih 4360.
- Akkuş, Metin (haz.). *Nefi Divanı*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1993).
- Âşık Çelebi. *Meşâ'ir üş-Şu'ara or Tezkere of Âşık Çelebi*, *Gibb Memorial Series*, 24, haz. G. M. Meredith-Owens, (Londra: Luzac and Company, 1971).
- Atsız, Nihal. *Osmanlı Tarihleri*, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949).
- Aykın, Muhittin (haz.). "Abdurrahman Hibri Efendi, Defter-i Ahbâr," *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2004).
- Ayvansarâyî Hüseyin Efendi. *Hadikatü'l Cevâmî'* (İstanbul Câmileri ve Diğer Dini- Sivil Mi'mârî Yapılar), haz. Ahmed Nezih Galitekin, (İstanbul: İşaret Yayınları, 2001).
- Bilgin, Şelâle (haz.). "Bişâret-nâme-i Sultan Mustafa Han I (Viyana, National Bibliothek, mtx. 21, 153b-175a)," *Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1981).
- Bon, Ottavino. *A Description of the Grand Signour's Seraglio or Turkish Emperours Court*, ed. John Greaves, (Londra, 1653).
- Bostanzâde Yahya Efendi. *Fi Beyân-ı Vak'a-i Sultân 'Osmân*, SK, Halet Efendi 611.
- Cinânî. *Kitâb-ı Letâif*, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi, No. 842.
- Çerçi, Faris (haz.). *Gelibolulu Mustafa Âli ve Künhü'l-Ahbâr'ında II. Selim, III. Murat ve III. Mehmet Devirleri*, I-II, (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2000).
- Çuhadar, İbrahim Hakkı (haz.). *Mustafa Sâfi'nin Zübdetü'l-Tevârih'i*, I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003).
- Della Valle, Pietro. *The Travels of Sig. Pietro della Valle*, (Londra: J. Macock for Henry Herringman, 1665).
- Derviş Abdullah. *Risâle-i Teberdâriye fi Ahvâl-i Aga-yı Dârüssaâde*, KK, II/233.
- Derviş Hasan Medhî. *Esrâr-ı Hikmet*, İÜK, T. 690.
- Derviş Hasan Medhî. *Kıssa-i Nevbâve*, LBL, Or. 1134.
- Dündar, Hasan (haz.). "Rahîmizâde İbrahim (Harîmî) Çavuş'un Gence Fetihnâmesi Adlı Eserinin Transkripsiyonu ve Kritizasyonu," *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, (Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2006).
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, I, haz. Orhan Şaik Gökyay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995).
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, II, haz. Orhan Şaik Gökyay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999).
- Eyyûbî. *Tercüme-i Şehnâme*, FMK, Ali Emiri Edebiyat 268.
- Firdevsî. *Şehnâme*, I, çev. Necati Lugal, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992).
- Galland, Antonie. *İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673)*, I-II, çev. Nahit Sırrı Örik, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987).

Ganizâde Nâdirî. *Şehnâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1122.

Şehnâme-i Nâdirî, SK, Esad Efendi 2703.

Şehnâme-i Nâdirî, KK, Hoca Ahmed Paşa 280.

Şehnâme-i Nâdirî, PBNF, Suppl. Turc 160.

Ganizâde Nâdirî. *Divân*, TSMK, H. 889.

Gerlach, Stephan. *Türkiye Günlüğü, 1573-1576*, I-II, ed. Kemal Beydilli, çev. Türki Noyan, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007).

Gökay, Orhan Şaik. "II. Sultan Osman'ın Şehadeti," *Atsız Armağanı*, (İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1976): 187-256.

Hakkı. *Tercüme-i Bahâristân*, TSMK, H. 1711.

Hasan Bey-zâde Ahmed Paşa. *Hasan Bey-zâde Târîhi*, II-III, haz. Şevki Nezih Aykut, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004).

Howell, James. *Epistolae Ho-eliae Familiar Letters Domestic and Foreign, Divided into Four Books, Partly Historical, Political, Philosophical, Upon Emergent Occasions*, yay. Humphrey Mosely, (Londra, 1650).

Hüsameddin Bursevî. *Mirâtü'l Kâinât*, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Or. Quart 1837.

Gundulić, Ivan. *Osman*, çev. E. D. Goy, (Zagreb: Yugoslav Bilim ve Sanat Akademisi, 1991).

İsen, Mustafa (haz.). *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994).

İsen, Mustafa (haz.). *Sehî Bey Tezkiresi, Heşt Behişt*, (İstanbul: Akçağ Yayınları, 1998).

İsmail Belig. *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan Vefayât-ı Danişverân-ı Nadiredân*, İÜK, TY. 6195.

İsmail Belig. *Tarih-i Bursa*, yay. Eşref bin Ali Bey, (Bursa, 1302).

İsmail Belig. *Nuhbetü'l-Âsar li-Zeyli Zübdeti'l Eş'ar*, haz. A. Abdulkadiroğlu, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999).

İsmâil b. Muhammed El-Aclûnî. *Keşfu'l-hafâ ve Müzîlül-libâs, Müessesetü'r-risâle*, II, (Beyrut, 1980), 4. baskı.

İz, Fahir (haz.). "Eski Düz Yazının Gelişimi, XVII. Yüzyılda Halk Dili ile Yazılmış Bir Tarih Kitabı: Hüseyin Tûgi Vak'a-i Sultan Osman Han," *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, (1967): 119-164.

Kadıızâde Mehmed bin Mustafa. *Kitâb-ı Makbûl fî Hâl el-huyûl*, SK, Kadıızâde 420.

Kâtip Çelebi. *Keşfü'z-zunûn, An Esâmi'l- Kütübi Ve'l-Fünûn*, I-V, çev. Rüşti Balcı, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007).

Kınalızâde Ali Çelebi. *Ahlâk-ı Alâî*, haz. Mustafa Koç, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2007).

Kınalı-zade Hasan Çelebi. *Tezkiretüş-şu'arâ*, I-II, haz. İbrahim Kutluk, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989).

Knolles, Richard. *The Turkish History from the Original of that Nation to the Growth of the Ottoman Empire with the Lives and Conquests of their Princes and Emperours*, (Londra, 1687-1700).

Külekcî, Numan (haz.). "Ganî-zâde Nâdirî Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Divânı ve Şeh-nâmesi'nin Tenkildi Metni," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1985).

Kültürel, Zuhâl ve Latif Beyreli (haz.). *Şehnâme Çevirisi*, I-IV, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999).

Lello. *The Report of Lello, Third English Ambassador to the Sublime Porte-Babîali Nezdinde Üçüncü İngiliz Elçisi Lello'nun Muhtırası*, haz. Orhan Burian, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952).

Lokmân bin Hüseyin el-'Âşûrî el-Hüseyinî el-Urmevî. *Zübdetü't-tavârih*, TSMK, H. 1321.

Medhi. *Şehnâme-i Türki*, PBNF, Suppl. Turc 326.

Şehnâme-i Türki, UUL, O. Celsing I.

Mehmed bin Mehmed er-Rûmî. *Târîh*, SK, Lala İsmail Efendi 300.

Mehmed bin Mehmed er-Rûmî. *Nuhbetü't-tevârih*, LBL, Or. 31.

Mehmed Süreyya. *Sicill-i Osmanî*, I-VI, haz. Nuri Akbayan, trans. Seyit Ali Kahraman, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996).

Mekki Ali Efendi. *Mirâ'tü'l-hubûş fi'l Usûl*, SK, Esad Efendi 484.

Moore, Andrew Gent. *A Compendious History of the Turks: Containing an Exact Account of the Originall of that People; The Rise of the Othoman Family; and the Valiant Undertakings of the Christians against them: With their Various Events*, (Londra, 1660).

Muhammed 'Avfi. *Camiü'l-hikâyat*, LBL, Or. 7356.

Muhtasibzâde Mehmed Hâkî. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*, TSMK, H. 1263.

Mustafa Ağa el-Müteferrika. *Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ*, LBL, Sloane 3593.

Naimâ Mustafa Efendi. *Târîh-i Na'imâ*, (*Ravzatü'l-Hüseyn Fi Hulâsati Ahbârî'l-Hâfikayn*) I-IV, haz. Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007).

Nev'izâde Atâî. *Hadâ'ikü'l-hakâ'ik fi tekmileti's-sakâ'ik*, *Şakaik-i Nu'maniye ve Zeyilleri*, I-V, neş. haz. Abdülkadir Özcan, (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989).

Nev'izâde Atâî. *Tûtînâme*, FMK, Ali Emiri, Roman 168.

Peçevî İbrahim Efendi. *Peçevî Tarihi*, I-II, haz. Bekir S. Baykal, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982).

Purchas, Samuel. *Purchas His Pilgrimes*, II, (Londra, 1625), 3. edisyon.

Sağırılı, Abdurrahman (haz.). "Mehmed b. Mehmed er-Rûmî (Edirneli)'nin Nuhbetü't-Tevârih ve'l-Ahbâr'ı ve Târîh-i Âl-i Osman'ı (Metinleri-Tahlilleri)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2000).

Selânîkî Mustafa Efendi. *Tarih-i Selânîkî (971-1003/1563-1595)*, I-II, haz. Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999).

Sertoğlu, Mithat (haz.). "Tuğî Tarihi," *Belleken*, XI/ 41-44, (1947): 489-514.

Seyyid Ziyâeddin Yahya. *Gencîne-i Hikmet*, LBL, Harl. 5456.

Solak-zâde Mehmed Hemdemî Çelebî. *Solak-zâde Tarihi*, I-II, haz. V. Çubuk, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989).

Şahin, Sadettin (haz.). "Mensur Şehnâme Tercümesi," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2000).

Şahin Demirel, Sema (haz.). "Mensur Şehnâme Tercümesi, 41a-80b," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2001).

Şehnâme-i Türki, TSMK, H. 1116.

Şentürk, Hüdaî (haz.). *Künhü'l-ahbâr, Fâtih Sultân Mehmed Devri, 1451-1481*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003).

Taberî. *Millîyetler ve Hükûmdarlar Tarihi*, I-III, çev. Zâkir Kadiri Ugan ve Ahmet Temir, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991).

Taşköprülüzâde 'İsâmü'd-din Ebu'l-hayr Ahmed Efendi. *Eş-Şekâ'iku'n-Nu'mâniye fi 'Ulemâ'i Devleti'l-osmâniye*, neş. Ahmed Subhi Furat, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1985).

- Taşköprülüzâde. *Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mâniye fi ulemâi'd-Devleti'l-osmâniyye*, çev. Muharrem Tan, (İstanbul: İz Yayıncılık, 2007).
- Tûğî. *Tarih-i Tûğî*, VÖNB, Ms Flügel 1044.
- Türk, Zeynep (haz.). "II. Osman Dönemine Ait Bir Kaynak: Zafername," Yayınlanmamış Yüksek Tezi, (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1998).
- Vasfi. *Gazânâme-i Halil Paşa*, SK, Esad Efendi 2139.
- Yazıcı, Betül (haz.). "Bostanzâde Yahya Efendi ve Vak'a-i Sultan Osman Han Adlı Eseri," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1958/59).
- Yılmaz, Ziya (haz.). *Topçular Kâtibi 'Âbdukkâdir (Kadri) Efendi Tarihi, (Metin ve Tahlil)*, I-II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003).
- Yücel, Yaşar (haz.). "Yeni Bulunan II. Osman Adına Yazılmış Bir "Zafer-Nâme," *Belleten*, 170, (1979): 313-327.
- Yücel, Yaşar (haz.). *Osmanlı Devlet Düzenine Ait Metinler VI: II. Osman Adına Yazılmış bir Zafer-nâme*, (Ankara: AÜ. DTCF. Yayınları, 1983).
- Yücel, Yaşar (haz.). *Osmanlı Devlet Teşkilâtına Dair Kaynaklar. Kitâb-i Müstetâb, Kitabu Mesâlihi'l Müslimin ve Menâfi'i'l-Mü'minin, Hırzû'l- Mülûk*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988).

VAKFİYELER

- T SMA. D. 2911.
- T SMK. H. 2993.
- T SMK. E.H. 2993.
- T SMK. E.H. 3004.
- T SMK. E.H. 2994.
- T SMK. E.H. 2995.
- T SMK. E.H. 3053.

YAYINLAR

- Abdulkadiroğlu, Abdulkerim. *Bursalı İsmail Belîğ*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1985).
- Abou-El-Haj, Rifa'at Ali. "The Ottoman Vezir and Paşa Households 1683-1703: A Preliminary Report," *Journal of the American Oriental Society*, 94/4, (1974): 438-447.
- Abdullaeva, F. "A Turkish Prose Version of Firdawsî's Shah-Nama in the Manuscript Collection of the St. Petersburg State University Library," *Manuscripta Orientalia*, 3/2, (Haziran 1997): 50-58.
- Afyoncu, Erhan. *Tanzimat Öncesi Osmanlı Tarihi Araştırma Rehberi*, (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2007).
- Akalay (Tanındı), Zeren. "Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1972).
- Akdağ, Mustafa. *Celâli İsyanları (1550-1603)*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1963).
- Aksu, Hüsameddin, "Sultan III. Murad Şehinşahnemesi," *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3-10, (1979-1980): 1-22.
- Aktepe, Münir. "Taşköpri-zâde Kemâleddin Mehmed Efendi," *İA*, 12/1, (1993): 44-45.
- Aktepe, M. Münir. "Esad Efendi, Hoca-zâde," *TDVİA*, XI, (1995): 340-341.
- Aktepe, M. Münir. "Kemankes Ali Paşa," *TDVİA*, 25, (2002): 248.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı," *TDVİA*, 9, (1994): 389-427.

- Altındağ, Ülkü. "Dârüssaâde," *TDVİA*, 9, (1994): 1-3.
- Al-Rabghuzi. *The Stories of Prophets, Qisas al-Anbiya, An Eastern Turkish Version*, I-II, ing. çev. H. E. Boescoten- J. O'Kane ve M. Vandamme, (Leiden-New York: Brill, 1995).
- Altıparmak. *Peygamberler Tarihi*, (İstanbul: Huzur Yayınevi, Tarihsiz).
- Ambros, Edith Gülçin. "So Many Medhis...", *Türkische Miszellen Robert Anhegger Festschrift*, haz. Jean-Louis Bacqué-Grammont, Barbara Flemming, Macit Gökbek, İlber Ortaylı, (İstanbul: Editions Divit Press, 1987): 25-33.
- Anafarta, Nigar. *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1969).
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, (İstanbul: Akbank Yayınları, 1998).
- And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004).
- Anderson, Mary. *Hidden Power: The Palace Eunuchs of Imperial China*, (Buffalo NY: Prometheus, 1990).
- Arı, Bülent. "The First Dutch Ambassador in İstanbul: Cornelis Haga and the Dutch Capitulations of 1612," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003).
- Aryanpur, Manoochehr. *History of Persian Literature*, (Tahran: Kayhan Press, 1973).
- Asım, Necib. "Fe'vâ'id-i Gaza: Onbirinci Asırda Hayat-ı Cündiyane," *Ta'rih-i Osmâni Encümeni Mecmû'ası*, 1, (1329-1911): 542-550.
- Aston, Trevor. *Crisis in Europe: 1560-1660*, (New York: Anchor Books, 1967).
- Atasoy, Nurhan. "1510 Tarihli Memluk Şehnâmesinin Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, (1970): 167-196.
- Atasoy, Nurhan. "III. Murad Şehnâmesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa," *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, (1973): 359-387.
- Atasoy, N.- F. Çağman. *Turkish Miniature Painting*, (İstanbul: Publications of the R. C. D. Cultural Institute, 1974).
- Atasoy, Nurhan. *1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı*, (İstanbul: Koçbank, 1997).
- Ateş, Ahmet. "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sinâ," *Türkiyat Mecmuası*, 11, (1953): 33-40.
- Ateş, Ahmet. "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sinâ," *Türkiyat Mecmuası*, 12, (1954): 265-275.
- Atıl, Esin. "Ahmed Nakşi, an Eclectic Painter of the Early 17th Century," *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. G. Feher, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978): 103-120.
- Atıl, Esin. "The Art of Book," *Turkish Art*, ed. Esin Atıl, (Washington D. C.-New York: Smithsonian Institution Press ve Harry N. Abrams Inc., 1980): 137-238.
- Atıl, Esin. "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century," *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 2, (1984): 159-171.
- Atıl, Esin. *Süleymanname. The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, (New York-Washington D.C.: Harry N. Abrams, 1986).
- Avcı, Casim. "Şehdî," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (1999): 578.
- Ayalon, David. *Eunuchs, Caliphs and Sultans: A study in Power Relationships*, (Kudüs: The Magnes Press, 1999).
- Ayan, Hüseyin. *Cevrî, Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1981).
- Babaie, Sussan, Kathryn Babayan vd. *Slaves of the Shah, New Elites of Safavid Iran*, (Londra-New York: I.B. Tauris, 2004).

- Babinger, Franz. *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, çev. Coşkun Üçok, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992).
- Bağcı, Serpil. "Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi," *Humana, Bozkurt Güvenç'e Armağan*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994): 111-131.
- Bağcı, Serpil. "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated *Şehnâme-i Türki* Copies," *Muğarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII, (2000): 162-176.
- Bağcı, Serpil, Jürg Meyer zur Capellen. "İhtişam Çağı," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000): 96-135.
- Bağcı, Serpil. "Elyazmalarından Albümlere: III. Mehmed," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000): 216-295.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*, (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006).
- Bağcı, Serpil. "Visualizing Power: Portrayals of the Sultans in Illustrated Histories of Ottoman Dynasty," *Islamic Art*, ed. E. Sims-E. J. Grube, VI, (2009): 113-128.
- Bağcı, Serpil. "Kalender Paşa ve Fahnâme," *Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı: Filiz Çağman'a Armağan Sempozyumu*, (2-7 Şubat 2005), (yayınlanacak).
- Banani, Amin. "Ferdowsi and the Art of Tragic Epic," *Persian Literature*, ed. Ehsan Yarshater, (Columbia: Columbia University, 1987): 109-120.
- Barkan, Ömer Lütfi. "The Price Revolution of the Sixteenth Century: A Turning Point in the Economic History of the Near East," *International Journal of Middle East Studies*, VI, (1975): 3-28.
- Barkan, Ömer Lütfi. *Süleymaniye Cami ve İmaret-i İnşaatı (1550-1557)*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1979).
- Bloch, E. *Catalogue des Manuscrits Turcs*, (Paris: Bibliothèque Nationale, 1932-1933).
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1988).
- Browne, E. G. *A Literary History of Persia*, III, (Cambridge, 1928).
- Burton J. Audrey. "Relations Between Khanate of Bukhara and Ottoman Turkey, 1558-1702," *International Journal of Turkish Studies*, 5, (1990-91): 83-103.
- Çağman, Filiz, "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, (1972-73): 411-42.
- Çağman, Filiz. "Illustrated Stories from a Turkish version of Jami's Baharistan," *Turkish Treasures*, 2, (1978): 21-26.
- Çağman, Filiz. "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000): 164-187.
- Çağman, Filiz. "Minyatür," *Osmanlı Uygurluğu*, II, ed. Halil İnalcık-Günel Renda, (İstanbul: Kültür Bakanlığı, 2003): 893-931.
- Çağrı, Mustafa. "Bostanzâde Yahyâ Efendi," *TDVİA*, 6, (1992): 311-313.
- Dağlı, Yücel, Nedret İşli, Cevdet Serbest ve Fatma Türe. *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001).
- Darling, Linda. *Revenue-Rising and Legitimacy*, (Leiden: E. J. Brill, 1996).
- De Groot, A. H. *The Ottoman Empire and the Dutch Republic*, (Leiden: Hollanda Tarih-Arkeoloji Enstitüsü, 1978).

- Denny, Walter-B, Edwin Binney. *Turkish Treasures from the Collection of Edwin Binney 3rd*, (Portland, Oregon: The Museum, 1979).
- Derman, Uğur. "Derviş Abdi Mevlevî," *TDVİA*, 9, (1994): 190-191.
- Eco, Umberto. *Somon Bahçisiyle Yolculuk*, çev. İlknur Özdemir, (İstanbul: Can Yayınları, 1998).
- Edhem, Fehmi-Ivan Stchoukine. *Les Manuscrits Orientaux Illustrés de la Bibliothèque de L'université de Stamboul*, (Paris: E. De Boccard, 1933).
- Edhem, Halil. "Bir Atın Mezâr Taşı Kitâbesi," *Türk Ta'rih Encümeni Mecmû'ası*, 15/9 (86), (1341-1925): 196-199.
- Eldem, Sedat Hakkı-Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma*, (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, tarihsiz).
- Ertaylan, İsmail Hakkı. *Külliyât-ı Dîvân-ı Mevlânâ Hâmidî*, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1949).
- Erzi, Adnan. "İbn Bibi," *İA*, V/2, (1993): 712-718.
- Eyice, Semavi. "Gazanfer Ağa Külliyesi," *TDVİA*, 13, (1996): 432-433.
- Farhad, Massumeh (Serpil Bağcı ile). *Falnama: The Book of Omens*, (Washington DC.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2009).
- Faroqi, Naimur Rahman. *Mughal-Ottoman Relations (A Study of Political&Diplomatic Relations Between Mughal India and Otoman Empire,1556-1748)*, (Delhi: İdarah-ı Adabiyat-ı Delhi, 1989).
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler: Kent Mekanında Ticaret, Zanaat ve Gıda Üretimi, 1550-1650*, çev. Neyyir Kalaycıoğlu, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993).
- Faroqhi, Suraiya. "Krizler ve Değişim 1590-1699," *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, II, ed. Halil İnalçık-Donald Quataert, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 2004): 543-758.
- Fetvacı, Emine. "Viziers to Eunuchs: Transitions in Ottoman Manuscript Patronage, 1566-1617," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2005).
- Fleischer, H. Cornell. "Royal Authority, Dynastic Cyclism, and 'İbn Khaldûnism' in Sixteenth Century Ottoman Letters," *Journal of Asian and African Studies*, 18:3/4, (1983): 198-220.
- Fleischer, H. Cornell. "From Şehzade Korkud to Mustafa Âli: Cultural Origins of the Ottoman Nasihat-name," *3rd Congress on the Social and Economic History of Turkey*, (Princeton University, 24-26 August 1983), (İstanbul: Isis Press, 1990): 67-77.
- Fleischer, H. Cornell. *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*, çev. Ayla Ortaç, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999).
- Fodor, Pál. "State and Society, Crisis and Reform, in 15th-17th Century Ottoman Mirror for Princes," *Acta Orientalia*, XL/2-3, (1986): 217-240.
- Goldstone, Jack A. "East and West in the Seventeenth Century: Political Crises in Stuart England, Ottoman Turkey, and Ming China," *Comparative Studies in Society and History*, 30, (1988): 103-141.
- Gottheil, Richard. "The Shahnameh in Turkish: An Illuminated Manuscript in Spencer Collection," *Bulletin of the New York Public Library*, XXVI/8, (1936): 8-11.
- Gökay, Orhan Şaik. "Şehname ve Türkçe Tercümelei," *Destursuz Bağa Girenler*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 1982): 45-49.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1971).

- Grisworld, William J. "Climatic Change: A Possible Factor in the Social Unrest of Seventeenth Century Anatolia," *Humanist and Scholar Essays in Honour of Anderas Tietze*, ed. H. W. Lowry-D. Quataert, (İstanbul-Washington: The Isis Press-Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, 1993): 37-44.
- Griswold, William J. *Anadolu'da Büyük İsyan, 1591-1611*, çev. Ülkün Tansel, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002).
- Güler, Mustafa. *Osmanlı Devleti'nde Haremeyn Vakıfları (XVI-XVII. Yüzyıllar)*, (İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı, 2002).
- Hanaway, William L. "Epic Poetry," *Persian Literature*, ed. Ehsan Yarshater, (Columbia: Columbia University, 1987): 96-109.
- Hathaway, Jane. "The Role of the Kızlar Ağası in 17th-18th Century Ottoman Egypt," *Studia Islamica*, LXXV, (1992): 141-158.
- Hathaway, Jane. "The Wealth and the Influence of an Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha," *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 37/4, (1994): 293-317.
- Hathaway, Jane. "Exiled Chief Harem Eunuchs as Proponents of the Hanafi Madhhab in Ottoman Cairo," *Annales Islamologiques*, 37, (2003): 191-199.
- Hathaway, Jane. *Beshir Agha: Chief Eunuch of the Ottoman Imperial Harem*, (Oxford: Oneworld, 2005).
- Howard, Douglas. "The Ottoman Historiography and the Literature of 'Decline' of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Journal of Asiatic Society*, 22, (1988): 52-77.
- İnalçık, Halil. "Military and Fiscal Transformation in the Ottoman Empire 1600-1700," *Archivum Ottomanicum*, 6, (1980): 283-338.
- İnce, Adnan. "Medhî'nin Rıdvan Şah Hikâyesi," *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Prof. Dr. Kemal Eraslan Armağanı, 9-10, (1998): 273-308.
- İpekten, Haluk. *Şair Tezkireleri*, (Ankara: Grafiker Yayınları, 2002).
- İpsirli, Mehmet. "Mustafa Efendi," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (1999): 297.
- İrepoğlu, Gül. *Levni: Nakış, Şiir, Renk*, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999).
- İsen, Mustafa. *Acayî Bal Eylemek*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1993).
- İsen, Mustafa. "Genç Osman İçin Yazılan Bir Ağıt ve Bir Mersiye," *Türk Kültürü*, 369, (Ocak 1994): 13-21.
- Kara, Mustafa. "Hüsameddin Bursevî," *TDVİA*, 18, (1998): 511-12.
- Karakoç, Yıldız. "Palace Politics and the Rise of the Chief Black Eunuch in the Ottoman Empire," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2005).
- Karatay, F. Edhem. *Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, I-II, (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961).
- Kazalak, Kadir-Tufan Gündüz. "II. Osman'ın Hotin Seferi," *OTAM*, (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), 14, (2003): 129-143.
- Kerslake, Celia J. "Celâlzâde Mustafa Çelebi," *TDVİA*, VII, (1993): 260-263.
- Kolodziejczyk, Dariusz. "Polonya ve Osmanlı Devleti Arasında Tarih Boyunca Siyasi ve Diplomatik İlişkiler," *Savaş ve Barış: 15-19. Yüzyıl Osmanlı-Lehistan İlişkileri*, (İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1999): 20-35.
- Köprülü, Fuat. "Türkler'de Halk Hikâyeciliğine Âit Bâzı Maddeler: Meddahlar," *Edebiyat Araştırmaları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1966): 361-412.

- Köprülü, Orhan. "Hasan Paşa," *İA*, V, (1997): 330-334.
- Köprülüzâde, Fuat. *XVII inci Asır Saz Şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikayesi*, (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1930).
- Kunt, İbrahim Metin. "Ethnic-Regional (Cins) Solidarity in the Seventeenth-Century Ottoman Establishment," *International Journal of Middle East Studies*, 5, (1974): 233-239.
- Küleki, Numan. *Ganî-zâde Nâdirî ve Dîvânından Seçmeler*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989).
- Kütükoğlu, Bekir. "Safî'nin 'Zübdetü't-Tevârih'i," *Vekayî'nüvis Makaleler*, (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1994): 17-23.
- Levend, Agah Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984).
- Lewis, Bernard. "Meşveret," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, Prof. Tayyib Gökbilgin Hatıra Sayısı, VII, (1981-82): 773-82.
- Mahir, Banu. "Portrenin Yeni Bağlamı," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000): 298-335.
- Marmon, Shaun. *Eunuchs and Sacred Boundaries in Islamic Society*, (New York-Oxford: Oxford University Press, 1995).
- Meisami, Julie Scott. *Medieval Persian Court Poetry*, (Princeton: Princeton University Press, 1987).
- Meisami, Julie Scott. "Past in Service of the Present: Two Views of History in Medieval Persia," *Poetics Today*, 14/2, (Yaz 1993): 247-275.
- Melville, Charles-Firuz Abdullaeva. *The Persian Book of Kings: İbrahim Sultan's Shahnama*, (Oxford: Bodleian Library, 2008).
- Meriç, Rıfki Melül. *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, I, Vesikalar*, (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam San'atları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1953).
- Minorsky, V. *The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, (Dublin: Hodges Figgis, 1958).
- Mostafa, Mohammed. "Miniature Paintings in some Mamluk Manuscripts," *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 52, (1970-71): 3-15.
- Murphey, Rhoads. "Communal Living in Ottoman İstanbul Searching for the Foundations of an Urban Tradition," *Studies in Ottoman Society and Culture, 16th-18th Centuries*, ed. Rhoads Murphey, (Aldershot: Variorum, 2007): 115-31.
- Nanda, Serena. *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*, (Belmont: Wadsworth Pub. Co., 1999).
- Nazım, M. "'Utbi," *İA*, XIII, (1993): 83.
- Necatigil, Behcet Gönül. "İstanbul Kütüphanelerinde Al-Şakâ'ik Al-Numâniya Tercüme ve Zeyilleri," *Türkiyat Mecmuası*, VII-VIII/2, (1945): 136-168.
- Necib Asım. "Feva'id-i Gaza: Onbirinci Asırda Hayat-ı Cündiyyane," *Ta'rih-i Osmânî Encümeni Mecmû'ası*, I, (1329/1911): 542-550.
- Necipoğlu, Gülru. *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991).
- Necipoğlu, Gülru. "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portrelerine Karşılaştırmalı Bir Bakış," *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000): 22-62.
- Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, (Londra: Reaktion Books, 2005).

- Niyazioğlu, Aslı. "Ottoman Sufi Sheikhs Between this World and Hereafter: A Study of Nev'izade 'Ata'i's (1583-1635) Biographical Dictionary," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2003).
- Nöldeke, Theodor. *Das Iranische Nationalepos*, (Berlin: De Gruyter, 1920).
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1976).
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar)*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998).
- Orhonlu, Cengiz. "Derviş Abdullah'ın Darussaaade Ağaları Hakkında Bir Eseri: Risale-i Teberdariye Fi Ahvâl-i Aga-yı Daru's-sa'ade," *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976): 225-249.
- Ostapchuk, Victor. "An Ottoman Gazânâme on Halil Pasa's Naval Campaign against the Cossacks (1621)," *Harvard Ukrainian Studies*, 14, (1990): 482-521.
- Öngören, Reşat. "Eyyûbî," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I, (1999): 429.
- Öz, Mehmet. *Osmanlı'da "Çözölme" ve "Gelenekçi" Yorumları*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 1997).
- Öz, Mehmet. "Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni Şartlar ve İslahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme," *Türkiye Günlüğü*, 58, (Kasım-Aralık 1999): 48-53.
- Özel, Oktay. "Population Changes in Ottoman Anatolia during the 16th and 17th Centuries: The "Demographic Crisis" Reconsidered," *International Journal of Middle East Studies*, 36, (2004): 183-205.
- Öztelli, Cahit. "Tûti-Nâme Üzerine Bilgiler," *Sivas Folkloru*, 46, (Kasım 1976): 3-7.
- Parker, Geoffrey. *Europe in Crisis, 1598-1648*, (Oxford: Blackwell Publishers, 2001).
- Pedani, Maria Pia. "Safiye's Household and Venetian Diplomacy," *Turcica*, 32, (2000): 9-31.
- Peirce, Leslie. *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümrânlık ve Kadınlar*, çev. Ayşe Berktaş, (Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002).
- Peksevgen, Şefik. "Secrecy, Information Control and Power Building in the Ottoman Empire, 1566-1603," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Montreal: McGill University, 2004).
- Piemontese, A. M. "Nuova Luce su Firdawsî uno 'Shahnama' Datato 614 H/1217 a Firenze," *Annali, Istituto Oriental di Napoli*, 40, (1980):1-38.
- Piterberg, Gabriel. "Speech Acts and Written Texts: A Reading of Seventeenth Century Ottoman Historiographic Episode," *Poetics Today*, 14 / 2, (Yaz, 1993): 387-418.
- Piterberg, Gabriel. *An Ottoman Tragedy: History and Historiography at Play*, (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2003).
- Quinn, Sholeh A. *Historical Writing during the Reign of Shah 'Abbas: Ideology, Imitation, and Legitimacy in Safavid Chronicles*, (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2000).
- Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, (Princeton: Princeton University Press, 1993).
- Rado, Şevket. *Türk Hattatları: XV. Yüzyıldan Günümüze Kadar Gelmiş Ünlü Hattatların Hayatları ve Yazılarından Örnekler*, (İstanbul: Yayın Matbaacılık, Tarihsiz).
- Redford, Scott. "The Seljuqs of Rum and the Antique," *Muqarnas, (Essays in Honor of Oleg Grabar)*, 10, (1993): 148-56.
- Renda, Günsel. "Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1969).

- Renda, Günsel. "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri," *Sanat*, 6, (Haziran, 1977): 58-67.
- Renda, Günsel. "Chester Beatty Kitaplığındaki Zübdeti't Tevarih ve Minyatürleri," *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1991): 485-503.
- Rieu, Charles. *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*, (Londra: British Museum, 1888).
- Romaskevich, A. A. "Ocherk istorii izucheniia Shahnama (A survey of the history of studies on the Shahnama)," *Ferdowsi*, 934-1934, (1934): 28-33.
- Rüdhanz, Karin. "About a Group of Truncated Shahnamas: A Case Study in the Commercial Production of Illustrated Manuscripts in the Second Part of the Sixteenth Century," *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 14 (1997): 118-134.
- Rypka, Jan. *History of Iranian Literature*, İng. çev. P. Van Popta-Hope, ed. Karl Jahn, (Dordrecht: D. Reidel, 1968).
- Sakaoğlu, Nejdet. *Bu Mülkün Sultanları*, 36 Osmanlı Padişahı, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2000).
- Schmith, Jan. *Catalogue of Turkish Manuscripts in the Library of Leiden University and other Collections in the Netherlands*, I, (Leiden: Legatum Warneriaum, 2000).
- Schmitz, Barbara. *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, (New York-Oxford: Oxford University Press-New York Public Library, 1992).
- Serin, Muhittin. "Fahri," *TDVİA*, 12, (1995): 95-96.
- Sevin, Nurettin. "A Sixteenth-Century Turkish Artist Whose Miniatures were Attributed to Kalender Paşa," *IV^{me} Congrès International d'Art Turc (Aix-en-Provence, 10-15 Septembre 1971)*, (Éditions de l'Université de Provence, 1976): 209-216.
- Seyhan, Nezihe. "Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Minyatürlü Yazma Eserlerin Kataloğu," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1991).
- Shmuelevitz, Aryeh. "MS Pococke No. 31 As a Source for the Events in İstanbul in the Years 1622-1624," *International Journal of Turkish Studies*, 3/2, (1985-6): 107-109.
- Smirnow, W. D. *Manuscripts Turcs de l'Institut des Langues Orientales*, VIII, (St. Petersburg, 1987).
- Stchoukine, Ivan. *La Peinture Turques d'après les Manuscrits Illustrés (I re Partie: de Suleyman I^{er} à Osman II, 1520-1622)*, (Paris, 1966).
- Şeşen, Ramazan. "Onbeşinci Yüzyılda Türkçe'ye Tercümeler," *XI. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, III, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994): 904-919.
- Taeschner, Franz. *Alt-Stambuler Hof-und Volksleben, Ein Türkisches Miniaturenalbun aus dem 17. Jahrhundert*, (Hannover: Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, 1925).
- Tamcan, Şebnem. "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H. 1339 No'lu Sıgetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (İzmir: Ege Üniversitesi, 2005).
- Tanırdı, Zeren. "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar," *Uludağ Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, (2002): 41-56.
- Tanırdı, Zeren. "Transformation of Words to Image: Portrait of Ottoman Courtiers in the Diwāns of Bâkî and Nâdirî," *Res. Anthropology and Aesthetics*, XLIII, (2003): 131-145.
- Tanırdı, Zeren. "Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray," *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXI, (2004): 333-344.

- Tanırdı, Zeren. "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesinin Resimleri," *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, (2008): 267-296.
- Tanırdı, Z.- F. Çağman. *Topkapı Sarayı Kütüphanesi Minyatürlü Elyazmaları Kataloğu*, (yayınlanacak).
- Tarım Ertuğ, Zeynep. XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999).
- Tezcan, Baki. "Zafername Müellifi Halisî'nin Bilinmeyen Bir Eseri Münasebetiyle," *Osmanlı Araştırmaları*, 19, (1999): 83-98.
- Tezcan, Baki. "Tarih ile Tarih Yazımı İlişkisi Ekseninden 'Tûğî Tarihi' Metinleri Üzerinde Bir Deneme," *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi*, 7-9 Nisan 1999, (Konya, 2000): 663-675.
- Tezcan, Baki. "Searching for Osman: A Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan Osman II (1618-1622)," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Princeton: Princeton University, 2001).
- Tezcan, Baki. "The 1622 Military Rebellion in İstanbul: A Historiographical Journey," *The International Journal of Turkish Studies*, 8, (2002): 2-34.
- Tezcan, Baki. "The History of a "primary source": The Making of Tûğhî's Chronicle on the Regicide of Osman II," *Bulletin of SOAS*, 72/1, (2009): 41-62.
- Tezcan, Baki. "Dispelling the Darkness: The Politics of 'Race' in the Early Seventeenth Century Ottoman Empire in the Light of the Life and Work of Mullah Ali," *Identity and Identity Formation in the Ottoman World: A Volume of Essays in Honor of Norman Itzkowitz*, ed. Baki Tezcan-Karl Barbir, (Madison: University of Wisconsin Madison Türkiye Araştırmaları Merkezi, 2007): 73-95.
- Titly, Norah M. *Miniatures from Turkish Manuscripts, A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and the British Museum*, (Londra: British Library, 1981).
- Tornberg, C. J. *Codices Arabici, Persici et Turcici Bibliothecae Regine Universitatis Upsaliensis*, (Upsaliae, 1849).
- Turan, Ahmet Nezihi. "Mahremiyetin Muhafızları: Darüssaade Ağaları," *Osmanlı Araştırmaları*, XIX, (1999): 123-148.
- Uluçay, M. Çağatay. XVII. Asırda Saruhan'da Eşkiyalık ve Halk Hareketleri, (İstanbul: CHP Manisa Halkevi Yayınları, 1944).
- Uluçay, Çağatay. *Harem*, II, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001).
- Unan, Fahri. *İdeal Cemiyet, İdeal Devlet, İdeal Hükümdar*, (Ankara: Lotus Yayınları, 2004).
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984).
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988).
- Ünver, Süheyl. "L'Album d'Ahmed I^{er}," *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (Roma)*, XIII, (1963): 127-162.
- Ünver, Süheyl. *Ressam Nakşi: Hayatı ve Eserleri*, (Ankara, 1969).
- Ünver, Süheyl. "XVII inci Yüzyıl Sonunda Padişaha bir Lâhiya," *Belleten*, XXXIII, (1969): 21-24.
- Vers L'orient, (Paris: Bibliothèque nationale, 1983), (Sergi Kitabı).
- Woodhead, Christine. "Süleyman Üzerine Görüşler," *Kanuni ve Çağ: Yeniçağda Osmanlı Dünyası*, ed. Metin Kunt-Christine Woodhead, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002): 165-192.

- Woodhead, Christine. "The History of an Historie: Richard Konolles' General Historie of Turkes, 1603-1700," *Journal of Turkish Studies*, (Barbara Flemming Armağanı II), haz. Jan Schmidt, 26/1, (2002): 349-357.
- Yaman, Bahattin. "Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifr el-Câmi ve Tasvirli Nüshaları," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2002).
- Yayın Kurulu. "Bostanzâde Yahya Efendi," *TDVİA*, 6, (1992): 311-313.
- Yayın Kurulu. "Halil Paşa," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (1999): 519-20.
- Yeter, Nejat. "Şakai'ku'n Nu'maniye Zeylindeki Şa'irlerin Biyografileri, İnceleme-Metin İndeks," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Gazi Üniversitesi, 1991).
- Yılmaz, Mehmet. "Sinan Paşa (Koca)," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, (1999): 544-545.
- Yinanç, Mükrimin Halil. *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri*, (İstanbul: Bürhaneddin Matbaası, 1944).
- Yi, Eunjeong. *Guild Dynamics in Seventeenth-Century İstanbul: Fluidity and Leverage*, (Leiden-Boston: Brill, 2004).
- Yurdaydın, Hüseyin G. "Celâl-zâde Salih'in Süleyman-nâme'si," *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIV, (1966): 1-12.

Abaza isyanı 81

Abbas Ağa (Darüssaade Ağası) 69; Kütüphanesi 45, 70-71; vakfettiği mallar 70

Abbas I (Şah) 137, 228, 241; devri III-III2

Abdi Efendi (Derviş) 96, 98; yazdığı Şehnâme 98

Abdullaeva, F. III

Abdullah (Derviş, teberdâr) 23, 266-267

Abdullah Efendi (Sarı, Defterdar) 232, 237

Abdurrahman (Karabaş, Mekke Kadısı) 23

Abdurrahman (Mehmed Ağa'nın babası) 55

Abdurrahman bin Yusuf (Molla) 230, 314

Abdurrahmân Hibri Efendi 66

Abdülaziz (Sultan) 97

Abdülgâni (cerrahbaşı) 149

Abdülkâdir Efendi (Topçular Kâtibi) 74, 161, 167, 238, 252, 256

Acem 76, 89; mülkü 239; şiiri 91, 173

Adana 232

Adem (Peygamber) 45, 93, 129, 142; ile Havva hikâyesi 100, 117-118, 127, 142

Ahırkapı 310

Ahlâk-ı Alâî 88, 306

Ahmed Çelebi (Tifli) 89

Ahmed Çelebi 298, 300, 309, 311, 319, 328

Ahmed Efendi (Taşköprülüzâde) 220, 226, 281-282, 283, 285, 300, 311, 319

Ahmed I 12, 35, 59, 62-63, 67, 72-73, 75-78, 81, 83, 99, 123, 127, 141, 147, 182, 232, 234, 242-243, 274, 302-303, 307, 310, 329; Albümü 76-77, 85, 182; cülusu 39, 268, 301; cülus tasviri 124; devri 14, 25, 61, 64, 80, 84, 97, 107, 153, 174, 278; Edirne seyahati (1605) 66, 74, 146, 148, 154, 160-161, 164, 197, 234, 302; ikinci Edirne seyahati (1613/14) 65, 146-147; Murakkası, 77; ölümü 23, 30-31, 33, 79, 112, 125, 134, 266-267, 322; saltanatı 34, 60, 103

Ahmed Paşa (Etmekçizâde) 302

Ahmed Paşa (Vezir, Hafız) 29, 55, 96-98, 233, 303, 315

Ahmed Resmî Efendi 40-41, 79, 81

Ahmed Vuhûhak (Molla) 153

Akdeniz 27, 233-236, 242

Akile (Esad Efendi'nin kızı) 146, 251, 255, 308

Akkoyunlu 93, 95

Alaeddin (Molla) 313

Alâeddin el-Guzûlî 38-39

Alaeddin Esved (Kara Hoca) 288-289, 221

Ali (Nakkaş) 318

Ali Ağa (Mirahur-ı evvel) 94, 147, 150, 153-154, 164-169, 171; savaşı 200

Ali Ağa (Telhisçi, Kabasakal) 81

Ali bin Abdurrauf el-Habeşî (Anadolu ve Rumeli kazaskeri, Molla, Sünbül) 11-12, 23, 40, 47-49, 51, 57, 63, 73

Ali Çelebi (Kınalızâde) 88, 92, 306

Ali Çelebi 89

Ali Efendi (Mekki) 71-73, 84

Ali Efendi (Yazıcızâde) 107

Ali Efendi (Zenbilli, Molla) 225, 294

Ali Kuşçu 223, 291

Ali Paşa (Güzelve, İstanköylü) 33, 37, 66, 79-81, 135, 235-236, 242-244, 252, 268, 326; donanması 209

Ali Paşa (Kemankuş) 80-81

Ali Rıza (Hacı, kitap satıcısı) 97

Amasya 292

Âmhara 40

Anadolu 23, 27-29, 50, 265, 267-268, 283, 292, 297, 302

Arı, Bülent 67

Arnavut(lar) 28, 98, 166

Arnavutluk 149, 267

Âsafnâme 305

Asitâne-i Süleymânîye 153

Asya 27

Aşık Çelebi 91

Âşık Paşa 286

Ateş, Ahmet 105

Atıl, Esin 310-311

Atik Ali Paşa Camisi 74

Atmeydanı 25

Avrupa 27, 41
 Avusturya ordusu 157
 Aydınzâde 48
 Ayn Âli Efendi 306
 Ayşe Sultan (Mihrimah Sultan'ın kızı) 232
 Ayşe Sultan (Nurbanu Sultan'ın kızı) 39
 Aziz Mahmud Hüdâî 232-234, 237; tekkesi 235
 Azmizâde 271

Ba

Bâb-ı Humâyûn 113, 155
 Babinger, Franz 276
 Bağcı, Serpil 85
 Bağdat seferi 232, 303, 331, 334
 Bahâristân 150, 152
 Bayezid I 246
 Bayezid II 114, 224; tasviri 292-293
 Baysungur (Timurlu mirzası) 142
 Beatrice (sonradan Fatma) 150, 154, 164
 Bebek Çelebi (Molla) 229, 313-314
 Bedreddin (Şeyh) 295-296; tasviri 225, 294
 Behzad (tasvir ustası) 76
 Bektaşilik 295
 Belgrad 25, 125, 282
 Berzunâme 101
 Beşâretnâme-i Sultân Mustafâ Han 269
 Beşiktaş 68, 83, 233
 Beşir Ağa (Darüssaade Ağası) 69; kütüphanesi 45, 70-71
 Bianchi, Giacomo (sonradan Mehmed) 151
 Boğdan 261
 Bosna 28, 36
 Bostân 97
 Bozdoğan kemeri 164
 Brinck, Ernst (Hollanda elçisinin sekreteri) 238
 British Library 95, 140
 Budua 64, 149
 Bulak (Mısır) 83
 Bulgaristan 69, 172
 Bursa 59, 71, 90-91, 108, 243, 284, 290, 297, 303; kadısı 48; medrese[leri] 291; muhafızı 301
 Burton, J. Audrey 278

Câm-ı Cem 77
 Camî (İranlı şair) 152
 Camiü'l-hikâyat 129
 Canibeg Giray Han 81, 207, 234, 241
 Canfeda Hatun 150
 Cariyeler Taşlığı 39
 Celali(ler) 267-268; ayaklanmaları 27-28, 52, 302
 Celilî (Hâmidizâde) 91
 Celvetiye tarikatı 232
 Cem Sultan 77
 Cevri (Hattat) 98, 100-101, 135
 Chester Beatty Kütüphanesi (Dublin) 174, 172, 276
 Cinânî 148
 Cizre 234, 254

Ça

Çarşamba Pazarı 41
 Çatalca 274
 Çeşmi Efendi (Bursa kadısı) 148
 Çingiz Han 88; soyu 241
 Çivizâde Efendi 162

Da

Darling, Linda 26
 Dâsitân-ı Hamza 7
 Davud (Mimar) 42
 Della Saline Limanı 79
 Destân-ı Ferruh u Hümâ 152
 Dimetoka 162
 Divân (Nadiri) 14, 145, 147, 150, 153-156, 159-160, 165-166, 168-172, 193, 195-196, 242, 245, 270, 315
 Dîvân (Nev'izâde Atâî) 332
 Divânthane 39
 Divan-ı Hümâyûn 233, 253
 Div-i Asgar 117
 Div-i Siyah 117-119
 Diyarbakır 34, 66, 234-235
 Dublin 275

Eb

Ebu Mansur 139
 Ebu'l-şeref bin Nâsîh bin Zafer bin Sadü'l-munşi 104, 141

Eco, Umberto 7
 Edebâli (Şeyh) 251, 255, 286; portresi 308
Eđibnâme 103, 141
 Edirne 146, 161, 174, 234, 282, 284, 290, 295, 297;
 kadılığı 48, 146-147, 160, 162, 295; muhafızı
 303; sarayı 65
 Eflak 261
 Efrâsiyâb 131-132
Eğri Fetihnâmesi 210, 249
 Eğri seferi 231, 237, 268
 Ekmeleddin Efendi (Şeyh) 295
el-Mesâlikü ve'l-Memâlik 152
 Elvan Çelebi 286
 Erdebil 66, 235, 238
 Erdel 261, 156
 Erjeng (tasvir ustası) 76
 Erzi, Adnan 107, 142
 Erzurum 50, 66, 302
 Esad Efendi (Şeyhülislam) 30-31, 36-37, 162, 173,
 232, 234-235, 237-238, 251-252, 254-255, 276,
 307, 329
Esrâr-ı Hikmet 105
 Evliya Çelebi 89-90, 98
 Eyüp Sultan Külliyesi 81; mezarlığı 69; türbesi 31-
 32, 82, 113
 Eyyûbi(ler) 89-93

Fa

Fahri Çelebi (Rum, Kâtî' ustası) 59-60, 73, 78
Falnâme 73, 77-78
 Faroqhi, Suraiya 38
 Fatih (semt) 68
 Ferhad Paşa 130-131; İran Seferi 268
 Feridûn (*Şehnâme* kahramanı) 118, 121, 127
 Feth Giray Han 158
Fetihnâme 151
 Fetvacı, Emine 43-45, 317, 248
 Feyzullah (Molla) 295
Fî Beyân-ı Vak'â-i Sultân 'Osmân 22
 Firdevsî 12-13, 83, 87, 89-91, 93, 95, 101, 109, 111,
 115, 118, 121, 129, 132, 135, 247, 322, 324
 Fleischer, Cornel 9, 158, 273, 306

Galland, Antonie 97
 Gaspar (Boğdan Beyi) 275
Gazânâme-i Halil Paşa (Vasfi) 237, 274, 276
 Gazanfer Ağa (Babüssaade Ağası) 14, 41-43, 47,
 64, 123, 145, 147-149, 151-155, 157-160, 164-
 165, 168-171, 237, 249, 272-273; *Medresesi*
 145, 147-148, 152-153, 163-164, 199, 271; *Med-
 rese tasviri* 154; *ölümü* 150
 Gazneli Mahmud 33, 104, 110-111, 115, 126, 139,
 141
Gencîne-i Feth-i Gence 130-131, 191
Gencîne-i Hikmet 105
 Genç Osman bkz. Osman II
 Gerlach, Stephan 249-250
 Gersiyuz (*Şehnâme* kahramanı) 132
 Geruy (*Şehnâme* kahramanı) 133
 Geyikli Baba (şeyh) 293
 Gıyaseddin Handemir 111
 Gontaut-Biron, Jean (Fransız elçisi) 232
 Griswold, William J. 52
 Gundulić, Ivan 332
Gülistân (Şirazlı Sadi) 59, 73, 97
 Gürşâsb-nâme 141

Habeşistan 40-41, 47, 63-64
 Habib el-siyer 111
 Habsburg savaşları 28
 Haçova Savaşı 52, 156, 158, 163, 170, 231, 195
Hadâ'ikü'r-reyhân 281
Hadâ'ikü'ş-şakâ'ik 282
 Haga, Cornelis (Hollanda Elçisi) 67, 233-234
 Hâile-i Osmâniyye (II. Osman'ın öldürülmesi) 10,
 20-22, 26, 250
 Hakkı (Mütercim) 152
 Halep 79, 243, 295, 302
 Halil Cenderezâde (Molla, Vezir Hayreddin Paşa)
 221, 288-289
 Halil Edhem 259
 Halil Paşa (Veziriazam) 34, 66, 205, 231-239, 244-
 245, 254; doğu seferleri 241; donanması 240;
 evi 238; tasvirleri 242, 264

Halim (Karayazıcı, Sivas yöneticisi) 28, 52
 Halisi 255, 269-270
 Halvetiye 295
 Harâmî Deresi 161
 Hasan (Aynacı, eşkıya) 161
 Hasan Beyzâde 30-33, 39, 79, 235, 244, 273
 Hasan Paşa (Nakkaş, vezir) 74, 140, 152, 232, 252, 316
 Hasan Paşa (Sokolluzâde) 156, 158
 Hasan Paşa (Vezir, Sarraç) 66
 Hasan Paşa (Veziriazam, Yemişçi) 25, 147, 162, 167-168, 271
 Hasan Paşa (Yemenî, Arnavud) 301
 Hathaway, Jane 63, 69-70, 86
 Hatibzâde 313
 Hatifi 148
 Haydar Paşa (Üçüncü Vezir) 166
 Hayreddin Paşa (Vezir) bkz. Halil Cenderezâde (Molla)
 Hırka-i Şerif 157
 Hızır Bey (Molla) 228, 312-313
 Hızır Paşa (Cezayir Beylerbeyi) 68
Hikâyet-i Ebu Ali Sînâ 104-105
 Hotin Kalesi 217, 260-261, 264; Seferi 24-25, 29, 34, 36, 136, 172-174, 212, 215, 245, 251, 254-255, 257, 262, 264, 266, 270, 280, 299, 307, 326, 333, 335
 Howell, James 332
 Huşeng Şah 118-121, 127
Hünernâme 125, 188, 258, 265
 Hüsâmeddin Bursevî 108-109, 129, 330
 Hüseyin Ağa (Türk) 41
 Hüseyin Ahlatî (Şeyh, Seyyid) 295
 Hüseyin bin Sefer (Tügî) 21
 Hüseyin Efendi (Ahizâde) 146
 Hüseyin ibn Hasan el-Hüseyni el-Hanefî 93
 Hüseyin Paşa (Karayazıcı Halim'in veziri) 28
 Hüseyin Paşa (Mere) 236, 302-303
 Hüseyin Paşa (Sadrazam) 66, 244, 252, 257-258, 266, 269
 Hüsrev Paşa (Erzurum Beylerbeyi) 301

İbn Haldun 92
 İbni Sînâ hikâyesi 106, 129
 İbrahim (Emir, Seyyid) 224, 292-293
 İbrâhîm Çavuş (Rahîmizâde) 130, 191
 İbrahim Paşa (Divâne) 150
 İbrahim Paşa (Vezir) 157, 167
 İbrahim Peçevî 30
İbrahim Sultan Şehnâmesi 111
 İhsaniye Medresesi 282
İlyada 87
 İlyas Paşa (Bahkesir yöneticisi) 28-29
 İnalçık, Halil 27-28
 İnce, Adnan 106
 İntizâmî 44-45
 İran 292, 239, 241, 254, 288; şahları 89, 95, 114-116, 120-122, 126, 136, 271, 324
 İrepoğlu, Gül 335
 İsakçı 173, 236
 İskender (Makedonyalı) 87, 173
 İskender Paşa (Özi beylerbeyi) 275, 326
İskendernâme 173
 İsmâil b. Muhammed el-Aclûnî 319
 İsmail Belîğ (Bursalı) 59, 89, 104
 İsmail Geçidi 41-42
 İstanbul 21, 25, 27, 34-35, 41, 47-48, 56, 63, 66-69, 72, 79-81, 83, 108, 125, 138, 146, 150-151, 154, 161-162, 166, 172-173, 232-234, 242-243, 249-251, 256, 262, 268, 282, 290-291, 301-303, 313,
 İstoni-Belgrad 167; seferi 168
 İzniç 284; Kalesi 295-296; Medresesi 297
 Kâbe 70, 72, 262, 314
 Kabil 117
 Kadızâde 260
 Kahire 38, 63, 69, 83, 295, 297
 Kalender Paşa (Vassale sanatçısı, Vezir) 12, 49, 65, 73-78, 85, 127
 Kansu Gavri (Memluk Sultanı) 91, 93, 95, 126, 139
 Kantemir Mîrza 260-261
Kanunnâme (Fatih) 246-247, 254, 307

ib

Kâ

Karaçelebizâde Efendi 271
 Karadeniz 236; bölgesi 261
 Karçıgay Han (Tebriz Hâkimi) 207, 241
 Kasım Gunebâdî 148
 Kasım Paşa (Sadaret kaymakamı) 162
 Kâtip Çelebi 152, 173, 306, 331
 Kâtip Kasım 129
 Kayıtbay (Memluk sultanı) 139
 Kemal Efendi 146
 Kemâleddin Efendi (Tâşkoprîzâde) 173
 Keşfü'z-zunûn 152, 173
 Keşiş Dağı 108
 Keykâvus 121
 Keyûmers 116-118, 121, 127, 139, 142
 Kıbrıs 79; eyaleti 243
 Kırım 234; hanları 261
 Kırmızı, Abdülhamit 141
 Kısas-i Nebvâve 103-105
 Kuyâfetu'l-insâniye fi Şemâ'ilü'l-'osmâniye (Şema-
 ilnâme) 285
 Kitâb el-Yemini 141
 Kitâb-ı Fevâid-i Gazâ 267-268
 Kitâb-ı Letâif 148
 Kitâb-ı Müstetâb 306
 Knolles, Richard 31
 Konya 295; surları 91
 Korkud (Şehzade) 306
 Köprülü Kütüphanesi 275
 Köprülü, Fuat 106; özel kütüphanesi 141
 Kudüs 42
 Kur'an 68, 71, 120, 295; okulu 69
 Kurbânî Ali (Bursalı meddah) 104
 Küçükçekmece 250
 Künhü'l-ahbâr 41, 158, 307

La

La'lin Kaba (Meddah) 106, 121, 128
 Lehistan 22, 238, 251, 325
 Lello (İngiliz Elçisi) 150
 Levni (Nakkaş) 335
 Lokman Aşurî (Seyyid, Şehnameci) 45-46, 178,
 181, 265, 285-286, 320

Louis XIII 34
 Lütü Paşa 305
 Macaristan 261
 Madrid 332
 Mahmud (Bayatlı) 77
 Mahmud Paşa (Cigalazâde) 252
 Mahmud Paşa (Vezir, ö. 1474) 290, 297
 Mal Hatun (Şeyh Edebâli'nin kızı) 255
 Malkara 236
 Manfredonya Kalesi 236, 240, 244; Deniz Savaşı
 205, 239
 Mani (tasvir ustası) 76, 309-310
 Manisa 28, 62
 Mâverâünnehir 283
 Me'âricü'n-nübüvve 103, 141
 Meâsir-i Selim Hânî (Selimnâme) 92
 Medhi (Derviş Hasan, Meddah) 7-8, 11, 45, 49,
 82, 87, 93, 98-99, 100-108, 110-116, 119-121,
 125, 129, 132, 135-137, 141-144, 185, 190, 255,
 259, 316-317, 321, 323-325, 329; resmi 131; ter-
 cümesi (Şehnâme) 12-13, 100, 109, 117, 126,
 132, 315-316, 322, 327
 Medhi Çelebi (17. yüzyıl) 107
 Medine 42, 68, 71
 Mehmed (Halil Paşa'nın büyük kardeşi) 231, 237
 Mehmed (II. Osman'ın kardeşi) 36, 173, 307
 Mehmed (III. Murad'ın şehzadesi) 42, 44, 65
 Mehmed (Saray ağası) 301
 Mehmed (Şair) 152
 Mehmed Ağa (Habeşi, Darüssaade Ağası) 11, 19,
 38-49, 55, 64, 68-69, 130-131, 178, 191, 321;
 külliyesi 42, 44; portreleri 130
 Mehmed bin Mehmed er-Rûmî 31, 33-34, 48, 55,
 66, 75, 98, 146, 157, 161, 166, 271, 274
 Mehmed Efendi (Kılârî, Hâlisî) 269, 280
 Mehmed Efendi (Talikizâde) 210, 249
 Mehmed Giray (Kırım Hanı) 81, 151, 172, 276
 Mehmed Hâkî (Muhtasibzâde) 281-282, 285, 298,
 300, 311, 327
 Mehmed I (Çelebi) 295; portresi 287

Mehmed II (Fatih) 36, 88, 141, 222-223, 246, 283, 289, 293, 307; devri 89, 140, 286, 297, 306; tasviri 290-292; medresesi 307

Mehmed III 33, 46, 103, 105, 123, 150, 152, 156-157, 159-160, 167, 170, 195-196, 210, 231-232, 237, 249-250, 253, 255, 272, 334; devri 47, 60, 63-64, 96, 151-153, 248; sarayı 72; tasviri 335

Mehmed Mecdi (Edirneli) 282

Mehmed Paşa (Abaza) 50

Mehmed Paşa (beşinci vezir) 252

Mehmed Paşa (Damad) 233-235, 243

Mehmed Paşa (Durak) 266

Mehmed Paşa (Gürcü, Vezir, Hadım) 16, 65, 165-166, 227, 252, 257, 282, 298-299, 300-304, 308, 311, 327-328; sureti 279

Mehmed Paşa (Karakaş) 172, 275

Mehmed Paşa (Rumeli Beylerbeyi) 231

Mehmed Paşa (Çerkez, Serdar) 303

Mehmed Paşa (Sofu, Sadrazam) 31, 235

Mehmed Paşa (Sokollu) 37, 44-45, 47, 62, 158, 265; ölümü 43, 318

Mehmed Paşa (Tabanıyassı) 66-67, 98-99

Mehmed Paşa (Vezir) 47, 181, 262-263, 301-302

Mehmed Şerif 281

Meisami, J. 111

Mekke 22, 42, 68, 71-72, 85, 243, 295; şerifi 23

Melville, C. 111

Mesih Paşa 268

Mesine Adası 158

Mesnevi 97

Mevlevihane 96

Meymedî (Vezir) 141

Mısır 22-23, 60, 62-63, 66, 70, 80, 85, 100, 240, 242-243, 265, 268, 283, 295, 301; beylerbeyi 41, 63-64

Michiel, Franceschina Zorzi 149

Miftâh-ı Cifri'l-câmî 152-153

Mimar Sinan 42

Mirâ'tü'l-hubûş fi'l usûl 71

Mirâ'tü'l-Kâinât 129

Molla Hayali 226, 297

Mudanya 243

Muhammed (Hz.) 112, 139, 169, 319; giysisi 157

Muhammed (Şerif bin Seyyid) 123

Muhammed 'Avfi 129

Muhammed Şerif Bağdâdi 76

Muhammediye (risale) 291

Mukâddime (İbn Haldun) 92

Muntahab-i Tavârih-i Salâçika 107

Murad I 286, 295; betimi 334

Murad II 91-92, 94, 107, 139, 141; devri 93, 96; portresi 287

Murad III 11, 19, 37, 39, 44-45, 47, 62, 64, 104-106, 130-131, 141, 150-151, 154-155, 160, 178, 191, 193, 231, 248-250, 272, 286, 305; cûlusu 43; devri 7, 38, 40, 61, 63, 96, 103, 105, 107, 109, 128, 135, 148, 153, 236, 247, 249, 306, 321-322, 329; tasviri 46

Murad IV 20, 49, 59, 73, 80, 151, 232, 334-335; Bağdad Seferi 232, 303, 331, 334; devri 81, 89, 98, 278; İran Seferi 331; tasviri 335

Murad Paşa (Diyarbakır Beylerbeyi) 156

Murad Paşa (Kuyucu) 232-233

Musa Çelebi 295

Musa Efendi (Hekimbaşı) 65

Mustafa (III. Mehmed'in şehzadesi) 33

Mustafa (Kayıkçı, Kul) 331

Mustafa Ağa (el-Hac, Darüssaade Ağası) 8, 11-13, 19, 24, 30-33, 35, 37, 39-40, 43, 45, 47-49, 59-70, 72, 74-85, 98-101, 103, 107-109, 112-113, 115, 119, 125-130, 132, 134-136, 182, 185, 242-244, 265, 267-268, 316-317, 322-324; portresi 127, 323; resmi 131; takdim tasviri 324

Mustafa Ağa el-Müteferrika (Kapı Ağası Kulu) 267

Mustafa Âli (Gelibolulu) 27, 41, 88, 91, 151, 158, 305-307

Mustafa Çelebi (Nişancı, Celalzâde) 91-92, 247

Mustafa Efendi (Şeyhülislam) 147, 162-163; evi 198

Mustafa I 24, 30, 33-37, 65-66, 79-80, 119, 126, 134, 234, 267, 302-303, 307, 322; cûlusu 23, 31-32, 39, 65, 112, 235, 254, 266, 269

Mustafa Paşa (Koca) 302
Mustafa Paşa (Lala) 151, 249
Mustafa Paşa (Lefkeli) 302
Mustafa Sâfi Efendi (I. Ahmed'in imamı, tarihçi)
64, 97, 162, 302
Mübarek Şah Mantıkî 295
Müslihiddin (Hocazade, Molla) 222, 290-291

Na

Nadiri (Ganizâde Mehmed) 13-14, 33, 48, 145-149, 153-156, 158-164, 166, 168, 171, 173-174, 193, 195-196, 203, 205, 207, 212-213, 215, 217, 219, 236-240, 242, 244-245, 251-253, 261-263, 270-271, 274-276, 299, 317, 325, 330
Naîmâ 31, 33, 92, 135, 158, 243, 257, 273, 306, 331
Nakkaş Osman 46, 94, 255, 286, 318, 320
Nakşi Bey (Ahmed, Nakkaş) 16, 128, 144, 154, 158-159, 161, 165, 244, 256, 282-283, 287, 293-294, 301, 309-317, 323, 327, 329-330, 332
Nakşibendiye 295, 316-317
Nasuh Paşa (Veziriazam) 146-148, 302
Necipoğlu, Gülru 40-42, 45, 286
Nefî (Şair) 49, 262
Nev'izâde Atâi 48-49, 146, 148, 173, 251, 271, 282, 308, 330, 332; zeyli 284
New York Şehnâmesi 99
Nikopolis Savaşı 165
Nil Nehri 239
Niyazioğlu, Aslı 284-285
Nuh 266; gemisi 262
Nuhbetü't-tevârih 31, 33, 161
Nurbanu Sultan (III. Murad'ın annesi) 39, 44, 150
Nushatü's-selâtin 27, 305-306
Nusretnâme 151, 249
Nutku, Özdemir 138
Nüzhetü'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar 125

Oc

Ocak, Ahmet Yaşar 283-284, 288
Ohri sancağı 166
Orhan (Sultan) 221, 288-289
Osman (Darıssaade Ağası) 150

Osman (Gazi) 251, 255, 281, 284, 286; dönemi 290; portresi 286, 308
Osman (Şehzade) 65, 134
Osman II 8-9, 12-13, 15-17, 25-26, 29, 31, 33, 35-37, 39, 45, 78, 80, 82-83, 87, 93, 100-101, 103-104, 108, 110, 112-116, 118-122, 125-126, 129-131, 133, 135-137, 143, 153, 172-174, 177, 185, 190, 212-213, 215, 217, 231, 234-236, 239, 242-247, 250-258, 259, 261-265, 267-268, 270, 278, 299, 307-308, 316-318, 321, 323-324, 326-336; cülusu 11, 22, 30-34, 79, 115, 123, 127-128, 172, 186, 323; devri 7, 10, 24, 26, 43, 47, 61, 66, 73, 78, 84, 97-99, 107, 109, 171, 266, 281-283, 285, 298, 302, 310, 315-316, 328; Hotin Seferi 145-146, 219, 236, 238, 243, 302-303, 325; öldürülmesi 16, 19-24, 48-51, 331-334; tasviri 13-14, 20, 24-25, 260, 262-263, 271, 333 ayrıca bkz. Hâile-i Osmâniye
Osman Paşa (Özdemiroğlu) 151, 249

Ömer Efendi (II. Osman'ın hocası) 22-23, 65, 235-236, 238, 243, 245, 252-253, 265, 271, 307, 329
Öztelli, Cahit 330

Paris Milli Kütüphanesi 100, 107, 142
Paris Şehnâmesi 130-131
Patmos Adası 233
Peçevî 32, 156-157, 167-168, 243, 265-266
Pedani, Maria Pia 64, 150
Peirce, Leslie 35, 61, 150, 246, 248, 250, 308
Peksevgen, Şefik 62
Pervadi 146
Pinder, Paul (İngiliz Elçisi) 234
Piterberg, Gabriel 51, 250-251, 308
Polonya 79, 261; kralı 261
Polye 236, 240
Râfi'ü'l-gubûş fî Fezâ'il-i-hubûş 40, 47, 73

Receb Paşa (altıncı vezir) 252
Revân Kalesi 234

Öm

Pa

Re

Reyhan Ağa 60
Rıdvan Efendi 271
Rıdvan Şah hikâyesi 106
Risale (Koçi Bey) 306
Risâle-i Teberdâriye fî Âhvâl-i Aga-yı Dârüssaâde
23, 266
Rodos 81
Rûdhanz, Karin 102
Rüstem (Şehnâme kahramanı) 20, 39, 100-102,
110, 258, 260
Rüstem-i Zâl (Duhânî) 106

Sa

Sâdeddin Efendi (Hoca) 36, 48, 145, 151, 153, 157-
159, 170, 231, 236-237, 274; portresi 163
Sadıki Bey 137
Safiye Sultan (III. Murad'ın hasekisi) 39, 149-150
Sakız Adası 295
Sancy, de Baron (Fransız elçisi) 33
Sebüktegin (Emir) 141
Sehi Bey 89
Sehlân bin Sihir 104
Selâniki 248, 251, 253, 272
Selim (Şehzade) 62, 149; Kütahya'daki sarayı 41,
56, 64, 151
Selim Ağa 106; konağı 129
Selim I (Yavuz) 63, 93, 220, 284; devri 92;
portresi 287
Selim II 91, 125, 141, 248, 272, 301; devri 247, 249
Semerkandiye tarikatı 109
Serav Anlaşması 235-236, 241
Seyahatnâme (Evliya Çelebi) 89
Seyyid Ali 290
Sinan Paşa (Cigalazâde, Sadrazam) 44, 52, 156,
158, 228, 232, 248-249, 273
Sinan Paşa (Molla Hızır Bey'in oğlu) 312
Siyâmek (Şehnâme kahramanı) 117-118, 142
Siyâvuş (Şehnâme kahramanı) 131-134, 192
Siyavuş Paşa 45
St. John Evangelist Kilisesi 233
St. Petersburg Üniversitesi Kütüphanesi 13, 99,
143

Sudâbe (Şehnâme kahramanı) 131-132
Sultan Ahmed Camisi 65, 68, 74-76, 243, 302
Sultan Selim Camisi 257
Sun'ullah Efendi (Şeyhülislam) 48, 92, 146-147,
162, 168, 271
Suriye 22, 28-29, 283
Sûrnâme 248
Süleyman (Arnavud, sipahi) 302
Süleyman (Hz.) 114
Süleyman Ağa (el-Hac, Darüssaade Ağası) 15, 23-
24, 37, 39-40, 48-49, 79, 265-270
Süleyman Çelebi (I. Bayezid'in oğlu) 152
Süleyman I (Kanuni) 41, 92, 124-125, 141, 166,
232, 246, 255, 265, 284, 289, 307; devri 26,
45, 61, 63, 89, 91, 96, 247, 281, 305-306, 328;
portresi 287
Süleymaniye Camisi 310; Kütüphanesi 276; Med-
resesi 1, 47-48, 145-46, 271
Süleymânnâme 94, 124
Süleymânnâme-i Kebîr 7, 103, 114, 141
Süslü Kız (Osman'ın atı) 259

Şaban ibn Abdullah 94
Şâh-nâme (Şehname) 89
Şakâ'ikü'n-nu'mâniye (Taşköprülüzâde Ahmed
Efendi) 281-283, 284-285, 293, 298, 300,
304-305, 319
Şam 240, 297; beylerbeyliği 235
Şec'âtnâme 249
Şehdi (Şehidi, Fatih devri tarihçisi) 91
Şehinşehnâme 43-44, 46, 181, 249
Şehnâme (Firdevsi) 7-8, 13, 35, 83, 87, 89-92, 99,
101, 110-111, 114, 116, 118, 120, 126, 130, 135,
137, 139, 172, 321-322
Şehnâme (Medhi) 8, 11-12, 30, 35, 82, 102, 104,
106, 110, 112, 122, 125, 127-129, 131, 133, 136,
139, 143, 185-186, 190, 192, 255, 259, 271, 317,
321, 323, 328, 330
Şehnâme (Memluk) 93, 95-97
Şehnâme (Nadiri) 13-15, 34, 123, 145, 147, 171-174,
203, 205, 207, 212-213, 215, 217, 219, 231,

Şa

238, 241-242, 244-245, 251, 256, 258, 260, 263, 268-271, 275, 299, 316, 325, 327, 330
Şehnâme (Şerifi tercümesi) 140
Şehnâme (Tâşköprizâde Kemâleddin Efendi) 173
Şehnâme (Vezir Hafız Ahmed Paşa için resimlenen) 315
Şehnâme (yazarı meçhul) 118
Şehnâme 12, 19, 29, 45, 49, 67, 82, 88-92, 94-97, 100-102, 106-107, 111, 113, 115-124, 126, 132-133, 137-142, 258, 279, 322, 324-325; tercüme-leri 92-93, 95, 101, 103, 106, 108, 110, 330
Şehnâme-i Âl-i 'Osmân külliyyatı 171
Şehnâme-i Selim Han 320
Şehzade Medresesi 145, 271
Şemailnâme 46, 255, 285-288
Şerif 152-153
Şerif Cercani (Seyyid) 295
Şerif Çelebi (Meddah) 90
Şerifi-i Âmidî 91, 93, 117, 139, 142; tercümesi 92, 94-96, 116
Şirazlı Sadi 99
Şîr-i Dilîr ve Mihr-i Münîr 104
Şîr 117-118, 142
Şücâ Efendi 271
Tabakâtü'l-memâlik ve Derecâtü'l-mesâlik 92, 247

Ta

Taberî (Arap tarihçi) 142
Taceddin (Molla) 288
Taeschner Albümü 263
Tan, Oğuzhan 83
Tanındı, Zeren 43-44, 95-96, 140, 156, 158, 160, 165
Târih (Mehmed bin Mehmed er-Rûmî) 31
Târih-i Âl-i Selçûk 107
Târih-i Feth-i Yemen 249
Târih-i Sultân Süleymân 265
Târih-i Tûgi 22
Tebriz 66, 203, 235, 238-239, 241, 291, 295
Tefsîr-i Beyzâvî 147
Tercüme-i Miftâh-i Cifru'l-câmi' 123
Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye 15-16, 37, 129,

136, 144, 220, 226, 279, 286-289, 291-294, 297-299, 301, 303-304, 306-311, 313-317, 319-320, 327-330
Tevârih-i Âl-i Osmân 88, 94, 103, 141
Tezcan, Baki 28, 36-37, 41-42, 50-52, 55, 57, 63, 269, 280
Timur 88, 295
Tîmûrnâme 29
Tire 295
Tohta Big (Elçi) 241
Tokmak Han (İranlı elçi) 249-250
Topkapı Sarayı 38-39, 69, 122-124, 127, 155, 159, 248, 252, 258
Torlu Nehri 255
Tûgi 22-24, 50-51, 265, 331, 334, 336,
Tuna Yalıları 301
Turla Nehri (Dinyester) 260
Tûtînâme 330
Uludağ 109
Uppsala Şehnâmesi 115, 123, 136
Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi 99
Usûlü'l-hikem fi Nizâmi'l-Âlem 244
Uzun Firdevsî 114
Uzun Hasan 291

Ul

Ünver, Süheyl 85, 282-283, 301, 310, 319
Üsküdar 138, 232, 235, 243

Ün

Va

Vaç Kalesi 275
Valide Sultan Medresesi 162, 48; Taşlığı 39
Valle, Pietro della (İtalyan seyyah) 79-80, 135
Van 235
Vasfî (*Gazânâme-i Halil Paşa* yazarı) 236-237, 274, 276
Venedik 150, 164; balyosu 233, 243, 67
Veysi (Şair) 36

Yahya Efendi (Bostanzâde, Şeyhülislam) 22-23, 29, 146
Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi 141

Ya

Yaş 255
Yedikule 113, 172, 276
Yenice 68, 292
Yenikapı Mevlevihanesi 98
Yinanç, Mükrimin Halil 107
Yusuf Paşa (Koca) 97
Yusuf Paşa (Vezir) 74
Yücel, Yaşar 269, 280

Za

Zafernâme 255, 262, 270
*Zafernâme-i Belâgat-unvân der Beyân-ı Gazâvât-ı
Sultân Osmân Han-ı Gâzi* 269
Zağra 296
Zahhâk (*Şehnâme* kahramanı) 119-121, 127
Zeylâi (Şeyh) 295
Zeyrek (Molla) 222, 290-291
Zeyrek Ağa 44
Ziyâeddin Yahya (Seyyid) 105
Zübdetü't-tevârih 45-46, 64, 97, 178, 248
Zülfikar Ağa (Kapı Ağası) 303
Zülfikar Han (Safevî elçisi) 249

23 Şubat 1618'deki cülusunun hemen ardından, Sultan II. Osman bir kitap yazdırmak üzere Meddah Medhî'yi huzuruna kabul eder. Darüssaade Ağası el-Hac Mustafa Ağa'nın tavsiyesiyle bu göreve nail olan ve sarayda uzun zamandır meddahlık ve kıssahanlık yapan Medhî, buluşma esnasında sultana ne tür bir kitap emrettiğini sorar ve yazmak üzere üç farklı eser önerir: *Dâsitân-ı Hamza*, *Süleymânâme-i Kebîr* ve *Şehnâme-i Firdevsî*. Medhî'ye göre, sultanın yapacağı seçim onun gelecekte nasıl bir yönetici olacağının da göstergesi olacaktır; sultan eğer *Şehnâme-i Firdevsî*'yi seçerse, bu onun âlemi bilmeye karşı merakı ve adaletli olmaya da niyeti olduğunu işaretidir.

II. Osman ve Mustafa Ağa için Meddah Medhî tarafından tercüme edilen ve sarayda resimlenen *Şehnâme-i Türki* nüshalarının girişinde nakledilen bu olay, Osmanlı sarayında hazırlanan resimli kitapların sadece edebi bir zevkin ya da tek başına kitap merakının neticesinde üretilmediklerini, içinde yaratıldıkları tarihsel bağlamın siyasi ve kültürel dinamikleri ile şekillenen pek çok farklı roller üstlendiklerini düşündürür. Bu kitap genç bir sultanı ölüme götüren, veraset tartışmaları, siyasi mücadele ve çekişmelerle geçen çalkantılı bir dört yılın sonunda,

II. Osman'ın sarayında üretilen resimli kitapları, tüm bu yaşananların zaviyesinden bakarak okuma ve anlamlandırma denemesidir. Bir yandan da tüm karmaşaların içinde genç bir Osmanlı sultanının kişisel zevk ve meraklarını, okuduğu/dinlediği ve seyrettiği kitaplardan yola çıkarak anlama çabasıdır. Dr. Tülün Değirmenci, Pamukkale Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi.

TARİH VE COĞRAFYA Dizisi



Kitapyayinevi

ISBN 978-605-105-055-3



25,- TL

