

OSMANLI'NIN MEKANSAL GÖSTERGELERİNİ OKUMA YÖNTEMİ OLARAK TASVİR SANATI

MINIATURE PAINTING AS A READING METHOD OF SPATIAL CODES OF OTTOMAN

M. Zühre SÖZERİ YILDIRIM¹

Öz

Topkapı Sarayı Haremi -Osmanlı Hanedan ailesinin konutu olarak- hükümlanlık yapısını kavramak için temel örneklerden biridir. Bu yazının çıkış noktası "mimarlık görsel bir iletişim aracıdır" kabulüdür. Osmanlı Hanedanı kendi konutunu Osmanlı hükümlanlığının sergilenişine hizmet verecek bir iletişim aracı olarak da kullanmıştır.

Osmanlı Sarayın içinde ve dışında görsel iletişim aracı olarak farklı formları kullanmıştır. Bu nedenle ikinci adımda 'harem'in okunmasında araç olarak yine saray içindeki bir başka görsel iletişim ortamı 'tasvirler' incelenmiştir. Bu aşamada bir Osmanlı Şahnamesi olan Arifi'nin Süleymanname'si üzerinde çalışılmıştır. Son aşamada ise tasvir kurgusunda tespit edilen yöntemler Harem mekanlarını yeniden okumak için kullanılmıştır: 'yer'in anlatımında kişi-eylem ilişkisi ve zaman boyutu.

Sonuç olarak, Osmanlı hanedan ailesi tarafından üretilen-kullanılan-denetlenen iki görsel iletişim ortamı üzerindeki karşılaştırmalı inceleme yapılarak, Osmanlı Haremi ve hükümlanlık yapısı için yeni bir okuma önerisi geliştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Harem, Osmanlı hükümlanlığı, tasvir, mekan, yer.

ABSTRACT

The Harem of Topkapı Palace as a main residence of the Ottoman Dynasty, constitutes major examples to understand the Ottoman Imperial Power. The first step of this

¹ Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Anabilim Dalı, zuhreyildirim@mu.edu.tr

paper based on the idea that: 'the architecture is a medium for visual communication '. The Ottoman Dynasty also used their main residence as a communication tool to represent the Ottoman imperial power.

The Ottomans used different forms of visual language amongst themselves in and out of the court. Therefore, the second step examines another medium of visual communication from inside the court, namely 'miniature' paintings. At this step, the research focuses on one of the Ottoman Shahnames, "Suleymanname of Arifi".The third step uses the same patterns discovered in the structure of the miniature paintings to re-read Harem places: the impact of time and the relationship between person and act on the representation of the place.

At the end, this comparative examination of two mediums which were produced, used and controlled by the Ottoman Dynasty has produced a new method to re-read the structure of the Ottoman Harem at Topkapı Palace.

Keywords: Topkapı Palace, Harem, imperial power of Ottoman, Ottoman miniatures, space, place.

1. GİRİŞ

Edmondo De Amicis 1874 tarihli seyahatnamesinde, -belki de Marmara Denizi'nden Haliç'e doğru dönüşü sırasında- Topkapı Sarayı'ndan etkilendiğini açıkça belirtir ve izlenimlerinin Harem ile ilgili kısmında önemli saptamalarda bulunur. Harem'in Saray bütününden kendine özgü ayrılışını, fiziksel gerçekliği ile önünde olduğu halde 'ulaşılmaz olma durumu' hissettiren karmaşık yapısını ve içinde barındırdığı 'gizlenmek' eğiliminin varlığını '*...şehirden ayrı bir mahalle...*', '*...gözlerden gizlenmişti...*', '*bölünmüş, tekrar bölünmüştü...*' betimlemeleriyle vurgular.²

Bugün Topkapı Sarayı'nın tüm mekanlarına bireysel olarak erişimin mümkün olduğu savından hareket edildiğinde, aynı yol üzerinden ilerleyen modern bir gözlemcinin betimlemelerinde farklılıklar olması beklenmektedir. Ancak yapının şu andaki müze işlevi ve bu işlevin getirdiği eserlerin sergilenmesi, depolanması, güvenliğinin sağlanması gibi gereklilikler gözlemcilerin mekanlara ulaşılabilirliğini hala belirgin bir şekilde kısıtlamaktadır. Dolayısıyla modern gözlemci de fizik-mekan olarak saray tümüyle karşısında olmasına karşın, 'ulaşmazlık' ifadesini kullanmak zorunda kalacaktır. Bunun ötesinde özellikle Harem bölümünün ilk kuruluş şemasına dair bilgilerdeki yetersizlikler, saray işlevinin sona ermesinin ardından geçirdiği dönemlerdeki yanlış onarım ve kullanımlar, bugüne kadar yapılmış olan restorasyon çalışmaları 'gizlenmek ve bölünmek' ifadelerini de modern betimlemelerin parçası yapmaya devam etmektedir. Mekanlarda ana yapının üzerinde sabit olmayan bazı elemanların (hareketli elemanlar, eşyalar, perdeler, kumaşlar, kapılar gibi) bugün

² Edmondo de Amicis'in betimlemesinin tam metni: '*..Padişaha mahsus ufak bir şehirden ayrı bir mahalle gibiydi; binaların hepsi sevimliydi, gözlerden gizlenmişti, bölünmüş, tekrar bölünmüştü; ...*' Topkapı Sarayı'nın bir şehre benzetilme eğilimi benzer şekilde Osmanlı kayıtlarından Evliya Çelebi seyahatnamesinde de vurgulanmaktadır: '*...iki denizin karıştığı yerde yer alan bu yapı bir saraydan çok bir şehre benzemektedir...*' (Freely, 2003:52)

yerlerinde bulunmaması ve temel işlevi ile ilgisi olmayan farklı öğelerin bu mekanlar içinde sergilenmesi nedeniyle Harem'in özgün biçimleri ile gözlenmesine engel tanımaktadır. Dolayısıyla Modern gözlemci, 19. yüzyıldaki bir seyyah tarafından üretilen ifadelerden çok da farklı olmayan ifadeler kullanmak zorundadır (Sözeri, 1995). Buna örnek teşkil edecek 2007 yılında hazırlanmış bir tez çalışmasında, Osmanlı tasvirlerini³ yorumlarken hassas bir çalışma yapılmasına karşın, bu betimlemelerdeki mimari yapının Topkapı Sarayı mimarisi ile karşılaştırması safhasında modern gözlemci diyebileceğimiz yazar *'Topkapı Sarayı bugün, avlular etrafında gruplanmış ve gelişigüzel sıralanmış gösterişsiz yapıların bir toplamı olarak görünmektedir. Sarayın bugünkü gösteriştan uzak görünümü, imparatorluk gücünü görsel açıdan ifade etme açısından yetersiz olması, neden bütünleşmiş tek bir anıtsal yapı olarak tasarlanmadığı sorusunu akla getirmektedir.'* ifadesini kullanabilmektedir (Adıgüzel Toprak, 2007).

Peki Harem içindeki mekanlar tıpkı bir gösteri sahnesi gibi tüm içerikleri tamamlanıp aslına uygun bir şekilde hazırlanmış olsaydı nasıl betimlemeler yapılacaktı? Bu sorunun cevabını verebilmek için gözlemcinin bakış açısını belirleyen kriterlerin ne olduğunu ve mekanı oluşturan elemanlara karşı bir 'tanıdık olma' durumu geliştirmiş olup olmadığını belirlemek gereklidir. Mekanları gözlemleyecek olan göz daima kendi yargıları ve tarihsel geçmişi ile betimleme yapacaktır. Dolayısıyla burada gözlemcinin izleyeceği adımlar oldukça önemlidir.

³ Sanat tarihi çalışmalarında 'minyatür' olarak tanımlanan bu betimlemeler için sanat tarihi çalışmalarında 'tasvir' kelimesi de kullanılmaktadır. Bağcı'nın örnekleme *'..bazen bu resimlerin üzerinde kısa bir başlık oluyor. Örneğin, Gazal Han'ın yaptığı şudur, tasviri budur deniyor.'* (Bağcı, 2000) ve Çağman'ın alıntı yaptığı Selimname metnindeki *'mahalli tasvir bir satır sonra...'* (Çağman 1973:412-417) notundan hareketle, minyatür kelimesi yerine 'tasvir' tanımının kullanılması uygun görülmektedir. Çünkü betimlemeleri yapan nakkaşın bu eserler için kullandığı has terim 'tasvir' olmuştur (Sözeri, 2004).

İzleyen gözün tarihsel ve bireysel önyargılardan/tanımlardan arındırılması.

Harem mekanlarındaki 'mimari öğeler'in salt fiziki varlıkları ile görsel bir iletişim aracının parçaları olarak algılanması.

Harem mekanlarının görsel bir iletişim aracı olduğu savından hareketle, onunla eşzamanlı üretilmiş başka bir görsel iletişim aracı olan tasvir sanatının yöntemlerinin ve anlatımlarının incelenmesi (Bu çalışma tasvir sanatını harem ile eş zamanlı diğer görsel iletişim aracı olarak belirlemektedir).

Farklı üretim alanlarındaki ortak dili kavrama ve kullanılan anlatım yöntemlerine izleyicide 'tanıdık olma' durumu yaratılması (Bağcı, 2000:3-5).⁴

Sonuç olarak, bu çalışma yukarıdaki aşamaları göz önünde bulundurarak Topkapı Sarayı Haremi üzerinde farklı bir okuma denemesi yapmayı ve bu okumanın sonuçlarını paylaşmayı amaçlamaktadır.⁵ (Sözeri, 2004) Osmanlı Sarayındaki mekan üretimi Saraydaki diğer üretimlerde olduğu gibi, kendi içinde yetiştirilerek eğitim alan saray halkı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu durumun saray içindeki üretimlerde ortak bir bilinç içereceği açıktır. Ayrıca iktidar teorileri üzerine yapılan çalışmalar, iktidarların kendilerine özgü bir dil kullandığını ve bu yolla kendilerini sürekli meşru kılma çabasında olduklarını göstermektedir. Harem Hanedan Ailesinin yaşamını sürdürdüğü mekan olması nedeniyle, meşruiyeti sağlayan imgesel ve kendine özgü iletişim aracının da en önemli parçası olmalıdır. Osmanlı sarayında ortak bilinç ile oluşturulan diğer

⁴ Tanıdık olma tanımlaması, güncel iletişim ortamlarının öncesinde üretilmiş bir örnek incelenirken orada kullanılan imgelerin ifade ettiği anlamı kavramak için önce tanımak gereğini vurgulamak içindir. Serpil Bağcı (2000) bir tasvir incelemesinde bu konunun önemi vurgular ve incelenen tasvirde mavili insanlar bulunduğunu, ancak bu rengin dönemin matem rengi olduğunun anlaşılması ile tasvirin anlaşılabilirliğini ve bu sayede mavi renk ile oluşturulan ifadeye tanıdık olma durumunun gerçekleştiğini açıklar.

⁵ Burada kullanılan yöntemin adımları Sözeri'nin (2004) çalışmasında ayrıntılı olarak açıklandığından burada sadece bir okuma yöntemi aşamaları olarak belirtilecektir.

iletişim araçları –özellikle tasvirler- mekansal yapıları açısından incelenmesi, Harem mekanlarını okumak için önemli katkılar sağlayacaktır. Başka bir deyişle Osmanlı Hanedanı tarafından kullanılan ve yaratılan görsel imgeler dünyasına ‘tanıdık olma’ durumu sağlanmış olacak, harem mekanları tasvirlerdeki mekan anlatımlarından yola çıkarak yorumlanacaktır.

Foucault'nun iktidar teorisine göre, tüm iktidarlar gibi Osmanlı hükümranlığının da gösterilme ihtiyacı ve bu amaçla kullandığı araçları vardır. Burada bir tasvirli el yazması örneği olan Şahnamelerdeki mimari temsiller ile Harem'deki fiziksel mekanlar birbirleriyle bir gerçeklik arayışı ile değil Osmanlı mekan üretimlerindeki kurguyu çözümlenmek amacıyla incelemeye alınmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın tasvirde betimlemesi yapılan gerçek mekanı bulup çıkarmak gibi bir hedefi yoktur. İnceleme yapılan tasvirlerin ayrıntılı konuları ve betimlediği mekanlara ilişkin görüşler herhangi bir görüş sergilenmeden, bu konuda çalışma yapan araştırmacıların doğrudan ifadeleri aktararak yazının ekinde verilmiştir. Sonuç olarak çalışma, Osmanlı görsel iktidar programının iki temel aracı olan tasvir ve mimari ortamlarının karşılaştırmalı analizi üzerinden, Topkapı Sarayı Haremi yani 'Hanedanın Evi'ni yeniden farklı bir bakış ile yorumlayacaktır.

Michel Foucault'nun '*...inşaat sanatı özellikle iktidarı, tanrısallığı, gücü gösterme ihtiyacını karşılıyordu. Saray ve kilise büyük yapıları;... güç gösterisi yapılıyor, hükümrان gösteriliyor, Tanrı gösteriliyordu.*' Sözlerinde aktarıldığı üzere, temsili sahneler kuran ve bir iktidar göstergesi olan tasvirler kadar mimari de aynı imgesel iktidar programının dışında tutulmamış, daima önemli bir parçası olmuştur. (Foucault, 2003:88) Bu nedenle Osmanlı Hanedan Ailesinin 400 yıl yaşamını sürdürdüğü Harem'de de bazı temel sahneler kullanılmış olmalıdır (Sözeri, 2004).

2. ÇALIŞMA ALANININ SINIRLARI VE KULLANICISININ ÖZELLİKLERİ

Harem olarak tanımlanan alan Saray'ın ikinci, üçüncü ve dördüncü avlulardan korunaklı girişlerle ayrılarak ana yapıdan izole edilen bölgeyi içermektedir. Kelime olarak 'harem', yasak, kutsal, dokunulmaz olan bir kavrama veya bir yere işaret edebilir. Bu şekildeki kutsal ve dini kullanıma 'Haremeyn-i Şerifeyn' ile örnek verilebilir. İslamiyet'te kadınlara ait özel mekanlar için de aynı kelimenin kullanılması, anlamındaki cinsiyet içeriğini kuvvetlendirmektedir (Peirce, 1996). Topkapı Sarayı'ndaki ilk kullanımında Saray'ın iç bölümü yani özel alanlarının tümü 'harem' (harem-i hümayun) olarak kabul edilirken, hanedan ailesinin tümünün saraya taşınmasıyla sadece ailenin yaşadığı alanı ifade etmeye başlamıştır. Peirce (1996:02-03) bu tanımın temelde 'Sultan' ile ilişkili olduğunu ve bu nedenle önceleri sadece erkeklerinin yaşadığı alana 'harem-i hümayun' dendiğini belirtirken, 'harem' kelimesini iki temel tanım ile sınırlandırır: '*Ailenin özel yaşamına ilişkin mekanlar ve ailenin kadınları*' (Sözen 1998; Peirce, 1996; Necipoğlu, 1991).

Temel işlevine baktığımızda Harem büyük ölçekli bir konuttur ve kullanıcısı '**Osmanlı Hanedan Ailesi**'dir. (Sözeri, 2004) Haremin kuruluşta bir eğitim kurumu olduğunu kabul eden A. Kuran (1996:59-60) Fatih dönemindeki cariyeler okulundan, Hürrem Sultan ile yani Kanuni döneminde ilk taşınmanın gerçekleşmesinden ve III. Murad ile ailenin tümüyle bu alana yerleşmesinden bahseder. Eldem ve Akozan (1998:67) ilk yerleşmeyi Kanuni dönemine koyarken, Necipoğlu (1991:159-160) cariyeler okulu olarak başlayan ve sonradan hanedan ailesinin tümünü içeren dönüşüm fikrini destekler. Eyüboğlu (1979, 1981, 1986) ilk yapıların şehzadeler ve onların bakım ve eğitimlerini üstlenen görevliler tarafından kullanıldığını; Çığ ise (1984:26-27) saraya küçük bir harem ilk olarak III. Murad ile yapıldığını belirtir.

Literatür çalışmasındaki bu tespitler ve Topkapı Sarayı'nın kuruluş şemasına Harem olarak tanımlanan alanın katılımına dair yapılan farklı yorumlar, saray haremının

varlığına ilişkin kronolojik bir tespitin zorluklarına açıkça işaret etmektedir. Bugün Harem'deki mevcut yapıların kapı ve inşa/tamir kitabelerine bakıldığında 17. yy. tarihi belirlenmektedir. Bugün yapılacak bir gözlemde, kullanıcının belirlenmesi üzerinden işlev belirlenmeli, dolayısıyla Harem -kuruluş dönemindeki cariyeler okulundan çoktüm hanedan ailesi tarafından kullanılan '**Osmanlı Hanedanının Evi**' olarak algılanmalıdır. Bu evin kullanıcısı olan '**Osmanlı Hanedan Ailesi**' müzik, fen bilimleri, mimarlık, sanat gibi birçok değişik alanda ortak bir eğitim alan ve farklı sosyal statülere sahip bireylerden oluşmaktadır. (Davis, 1970; Uzunçarşılı, 1945; Necipoğlu, 1991; Peirce, 1996.) Alınan eğitim ile Harem'in üretimine de katılan bu bireyler -Sultan dahil olmak üzere- statülerini belirleyen bir görev ve maaş sahibidir. Bu durum aynı zamanda onlar üzerinde bir denetleme mekanizmasını da kurmayı sağlamaktadır. Sonuç olarak, Harem'in kullanıcısı tek bir birey değil, hiyerarşik yapıya sahip '*tasarlayıcı, kullanıcı ve denetleyici kolektif bir iradedir*' (Sözeri, 2004).

3. HANEDAN AİLESİNİN GÖRSEL İKTİDAR PROGRAMLARI VE ARAÇLARI: TASVİR VE MİMARİ

Hanedan ailesi, var olma nedenini oluşturan Osmanlı hükümrانlığı ile doğrudan ilişkilidir. Hanedan aile içindeki soy ilişkisi üzerinden belirleniyor olsa da, hükümrانlık bu unvana sahip olma öncesi ve sonrası kalıplaşmış kurallardan oluşan ve katı bir şekilde uygulanması gereken bir **iktidar programı** gerektirir. Herhangi bir aksama hükümdarın meşruiyetine gölge düşürür ve bu yetiyi kaybetmesine neden olur. Bu nedenle, hükümrانlık yetisine sahip olan irade meşruiyetini önce ilan etmeli, ardından da korumalı ve hatırlatmalıdır.

Bu noktada '**hükümrانlığın karşısındaki özneye**' yani seyirciye kim olduğunun hatırlatılması önem kazanır ve '**içerde ya da dışarıda**' oluşa göre iktidar programındaki temel ilkeleri belirler. Pierce (1996:10-12) Osmanlı'nın bu ayrımı '*iç-dış/içeri-dışarı*' olarak yaptığını belirtir ve '*iktidar kaynağı olarak: iç*' tanımını '*yönetimde salt sultana*

has ya da hanedana has unsur, yani Sultanın iç hanesi' olarak yapar. Kent ölçeğinde iktidar merkezi İstanbul'un 'iç' ve kent dışındaki coğrafyanın ise 'taşra-dış' olarak kabul edildiği söylenebilir. Bu çalışmada içeri ve dışarı tanımı aşağıdaki şekilde açıklanmaktadır:

'İçeride' ki seyirci : Haremin kullanıcısı olan Osmanlı Hanedan Ailesi.

'Dışarıda'ki seyirci : Hükümlerlik içindeki halk/tebaa ve Osmanlı sınırları dışındaki iktidarlar.

Meşruiyetin sağlanması temel amacından doğan iktidar programı, hem içeri hem de dışarı bazı açık ve kapalı göstergeleri kullanarak kendini aktarmaktadır. Törensel türbe ziyaretleri, sünnet törenleri, sefer öncesi Harem'de yapılan törenler, iktidara gelen her Sultan'ın Harem içinde bir has oda yaptırması ve Harem'deki yenileme çalışmaları ve eklentiler 'içeri'ye yönelik açık göstergelerdir. Sultan ve vezirler arasındaki çok küçük maaş farkları, şehzade sakallarının belirli aralıklarla kesilip başkente yollanması, sünnet töreninde kullanılan altın bıçağın Valide'ye, sünnet derisinin ise şehzade annesine yollanması (Peirce, 1996:25), saray içinde işaret dili kullanımı, 'Valide-i Gazi Sultan Mehmed Han' gibi her ünvanın Sultan ile ilişkilendirilmesi gibi konular ise kapalı göstergeler arasında sayılabilir.

Peki hükümlerliğin meşruiyeti açık ve kapalı göstergelerle aktarılırken hatta güç kullanma ve zorlama ile sağlanabileceken, neden imgesel bir iktidar programına da ihtiyacı olsun? Michel Foucault 'İktidarın Gözü' adlı çalışmasında iktidar programını ve araçlarını sınıflarken, bu programın sadece fiziksel göstergeler yardımıyla kurulamayacağını da ayrıntılı olarak açıklar. Çünkü iktidarın tek işlevi sadece iradesi altındaki bireyleri bastırmak gibi 'negatif etkiler' üretmek olamaz. Bir iktidarın sürekli olarak şiddet, sansür ve baskı gibi kavramlarla ifade edilmesi o iktidarın gücünü zayıflatacaktır. Eğer iktidar 'pozitif etkiler' üreten bir yapıya dönüştürülebilirse gerçek anlamda etkin olabilir ve hayatta kalır. (Foucault, 2003:40-60) Osmanlı hükümlerliğinin

kendini ifade edişinde pozitif etkiler yaratmak amacıyla oluşturulacak görsel iktidar programının araçları arasında en etkin iki önemli ortamdaki bahsedebiliriz: Mekanın görsel ve fiziksel etkilerini kullanan mimari sahneler ve tasvir ortamında üretilen hükümdar betimlemeleri.

Tarihsel bir inceleme yapıldığında, hükümdar betimlemelerinin ilk örnekler olan basit metal işlemlerden şahnamelere dek uzanan geniş bir yelpazeye sahip olduğu gözlenmektedir. Bu örneklerdeki ortak özellikler oldukça benzer şemaların ve iktidar yapısında kabul görmüş bazı imgelerin anlatımlarda sıkça kullanılmasıdır. Seçilen hikayeler içinde en çok tercih edilen 'taht sahneleri' belirgin imgeleri içerir ve hükümdar bu imgeleri kendisiyle beraber her yere taşımak zorundadır. Özellikle Osmanlı şahnamelerinin de alt yapısını oluşturan 'şahname geleneği'nde mimari öğelerin kullanımının yoğunlaşması, tarihsel süreç içinde mimari öğelerin imgesel iktidar programlarında etkili olduğunu ispatlamaktadır. Bu nedenle mimari öğelerin iktidar mekanizması tarafından etkin kullanımı, tasvir ortamı ve mimari ortam arasında ortak yaklaşımların, kullanımların ve ifade kalıplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Firdevsi'nin epik eserinden yola çıkan şahnamelerin ilk görsel hale gelişinin on birinci-on üçüncü yüzyıllardaki metal işlemler ve seramik örnekler olduğu ve on dördüncü yüzyılda tasvirli el yazmaları haline geldiği kabul edilmektedir. İlk örneklerde erken dönem İran kahramanları ve hanedan ailesi betimlenen bu eserlere, sonraki dönemlerde bir hükümdarlık sembolü haline gelen İskender'in de dahil edildiği Demotte Şahnamesi gibi örnekler de eklenmiştir. (Blair ve Grabar, 1980) Evliya Çelebi'nin Seyahatname'nin 12. bölümünde 'Saadet Kapısının Eşiği Yeni Saray'ın Özellikleri' başlığı altında, tıpkı şahnamelerde eski iktidarlarla kurulan bağlantılara benzer yaklaşımlarda bulunması tasvir ve mimari ortamlarının hem iktidar araçları arasında önemli bir yer tuttuğuna hem de aralarında önemli ortak göstergelerin

varlığına işaret etmektedir. Evliya Çelebi bu betimlemelerinde Topkapı Sarayı'nın konumunu ve yüceliğini ifade ettikten sonra bu özelliklerini daha da pekiştirmek niyetiyle '*...burayı ilk yaptıran Hazreti Süleyman, ikincisi de iki boynuzlu [Zülkarneyn] İskender'dir. Bu yüzden önceki hükümdarların yaptırdıklarının kalıntıları üzerine inşa edilmiştir...*' der (Freely, 2003:52-53).

İlk bakışta Şahnamelerin hediye veya ganimet olabilmeleri, bu eserlerin hükümrانlığın ifadesinde 'dışarı' ile ilişkili olduğunu da düşündürebilir. Bu çalışmada, gücün gösterilmesi için mimari ortamın nasıl kullanıldığı; Osmanlı şahnamelerinden 'Süleymanname'deki tasvirler içindeki mekan betimlemeleri üzerinden incelenmiştir. Süleymanname, özellikle Osmanlı Hanedan Ailesi tarafından üretilmiş/denetlenmiş (Çağman, 1973) ve saray dışı kullanıma sunulmamış bir örnek olması sebebiyle seçilmiştir. Bu özellikleri Süleymanname'yi hükümrانlığın ifadesinde 'içeri' ile ilişkili bir gösterge olarak değerlendirmemizi gerektirmektedir Dolayısıyla bu durum Harem mekanları ile en önemli ortak noktasını da oluşturmaktadır.

Süleymanname, Arifi'nin Şahname-i Al-i Osman adlı beş ciltlik eserinin son cildir, Farsçadır ve Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarını (1520-1555) anlatır.⁶ Osmanlı hükümrانlık yaşamı bu eserde 69 tasvir sayfası ile seyirciye belirli sahneler seçilerek sunulur. Sonuçta iletişim dilini bilmeyen Modern seyirci de temsili sahnelerden haberdardır.⁷ Ancak Harem'de Modern seyirci hükümrانlığın tüm yaşam sahneleri ile karşı karşıya kalmaktadır. Temsili mekanlardaki dekor ve oyuncular seyircinin

⁶ Tasvirlerde farklı iki üslup, dolayısıyla farklı nakkaş gruplarının varlığı kabul edilir. (Akalay 1970) Ancak nakkaş grupları hakkında kaynaklar çelişkilidir. Ayrıca bazı tasvirlerdeki betimlemeler, Batı kökenli nakkaşların varlığının tartışılmasına neden olmaktadır (Akalay 1970; Atasoy 1970; Atıl 1986; Bakırcı 1999; Fehér 1978; Günay 1992).

⁷ Burada temsili sahneler olarak belirtilen sayfalar, Arifi'nin Süleymannamesi üzerine Adıgüzel (2007) Toprak tarafından yapılan tez çalışmasında 'törenselleştirilmiş sahneler' olarak açıklanmıştır.

karşısında değildir. Bu nedenle Harem mekanlarının temsili olma durumu ile ilişkisi belirsizdir. Tasvirli sayfalar yoluyla temsiliyetin aktarıldığı kalıpları doğrudan inceleyebilen seyirci, harem mekanlarında bu ipuçlarına sahip değildir ve temsiliyet konusundaki okumayı kendi yorumları üzerinden yapmak zorunda kalır. Dolayısıyla bu çalışma, Modern seyircinin Harem mekanları üzerine yapacağı yorumda 'tanıdık olma' temelinin oluşturulabilmesi için, tasvir sayfalarındaki kalıplar üzerinden bir okuma yapmasını önermektedir.

4. TASVİR İÇİN YENİ OKUMA ÖNERİSİ

Tasvir kurgusundaki okumalarda, oldukça geniş bir görsel katalog taranmalı ve kalıplar çok iyi irdelenmelidir. Ancak bugün Osmanlı şahnamelerinin tümü kullanımına açılmış veya yayınlanmış değildir. Nadir sınıfında olmaları ve yapım malzemelerinin hassasiyeti gibi nedenlerle eserlerin zarar görmemesi için her araştırmacının doğrudan eserler üzerinde çalışmasına izin verilememektedir. Ayrıca Osmanlı şahnamelerinin oluşumunu hazırlayan ve farklı coğrafyalarda üretilmiş olan şahname geleneği örneklerinin de taranması, tasvir sayfasında ana ögeyi oluşturan anlatım kalıplarının daha iyi anlaşılabilmesi için bir zorunluluktur. Tasvir ortamındaki çalışmalarda yapılacak her yorum ve genelleme hata şansı barındıracaktır. Çünkü daha sonra karşılaşılabilecek bir tasvirli örnek, yorumlamada kullanılabilecek yeni bir bilgiyi de beraberinde getirebilir. Dolayısıyla anlatım kalıplarının belirlenmesinde tasvirin kendisine bağlı kalınarak yorum yapılmamalı, okumada daima geniş kapsamlı ve karşılaştırmalı bir görsel katalog aktif olarak kullanılmalıdır.

Bu incelemede temel alınan tasvir okumalarında, modern bakış ile mekan arayışından ve mimari biçimleri bilinen bir fiziki tanım içine sokma kaygısından uzaklaşılması önerilmektedir. Tasvirdeki betimleme, Osmanlı seyircinin 'tanıdık olduğu'



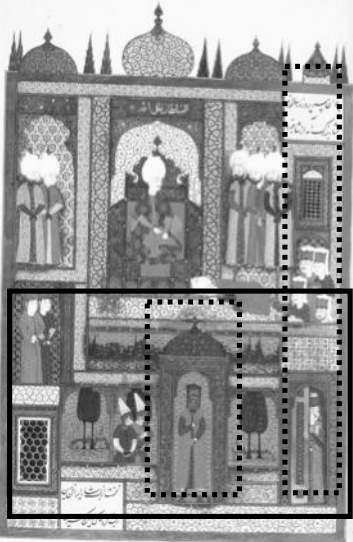
bazı anlatım kalıplarının hikayeye uygun olarak sayfa kurgusu içine yerleştirilmesiyle gerçekleşir. (Sözeri, 2004)⁸ Dolayısıyla kurgunun yapısı gereği tasvirdeki mekan doğrudan fiziki bir gerçekliği yansıtmaya kaygısı olarak değil, ayrıntılar içinde o mekana ait 'tanıdık olma' durumu yaratabilecek ve bu çalışmada '**küçük bir fark**' olarak tanımlanan bazı ipuçları ile ortaya çıkacaktır. Bu anlamda kapılar, pencereler, merdivenler, süslemeli yüzeyler, doluluklar, boşluklar sadece birer '**anlatım kalıbı ve onun parçaları**' olarak kabul edilmelidir. Tasvirde betimlenen alanın bütünü ise fiziksel parçaları ile tanımlanan bir 'mekan' olarak değil deneyimleyen '**kişi/özne**' ve onunla var olan '**tanıdık olma durumu üzerinden gerçekleşen bir yer**' olarak algılanmalıdır.

Tasvir kurgusu içinde **merkez özne 'Sultan'**dır. Tasvir sayfasında **bulunan ikinci özneler** elbette vardır, bu öznelerin statü farklılıkları da ana kurguyu etkiler. Ancak Pierce (1996) Osmanlı Hükümrânlığı üzerine yaptığı çalışmasında tasvirdeki ana özne ve ikinci özne arasındaki bu ilişkiyi, kent içi vakıf yapılanmaları, türbe gelenekleri, maaş defterleri ve senetler gibi göstergeleri kullanarak, '*bir gazi padişahın yönettiği devletten, yerleşik bir saray padişahının hükmettiği istikrarlı bir bürokratik devlete geçiş*' olarak tanımlayarak örnekler. Yine bu tarihsel bakış üzerinden, hasekiler ve damatların önem kazanmasını, hükümrânlık paylaşımı ile ilişkilendirir (Pierce 1996). Kanuni dönemi Osmanlı Sarayı'nda sanat üzerinde etkin olan kimliklerin incelendiği bir başka çalışmada, yine Osmanlı Sarayının sahip olduğu '*mülkün halka sergilenmesi*'

⁸ Adıgüzel Toprak, tam olarak aynı ifadeyi kullanmamakla birlikte 'tanınabilir hale getirme' durumunun tasvirin okunmasında önemli bir parça olduğundan bahseder. Ancak aynı ifadeler içinde kullandığı 'nakkasın gerçekçi yaklaşımı' kavramı net olarak açıklanmadığından çelişki yaratmaktadır: 'Topkapı Sarayı'nın betimlendiği on beş adet sahnenin kompozisyon şemasında, mimari elemanların yerleştirilmesi açısından bazı değişmezler bulunmaktadır. Bu değişmezlerin, soyut mekan betimlemeleri dışında, aslında nakkasın metne bağımlı olup, konunun geçtiği mekanı gerçekçi bir yaklaşımla betimleme çabası olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Saraya ait mekan anlatımlarında nakkasın gerçekçi yaklaşımı, mekanın karakteristik özelliklerinden birinin veya birkaçının betimlenmesiyle, izleyici için mekanı tanınabilir hale getirmek yönünde olabilir' (Adıgüzel Toprak, 2007:131-132).

durumu vurgulanmaktadır. Aynı zamanda bu sergilemede etkin rol üstlenenin sadece Sultan olmadığı, buradaki iktidarın paylaşıldığı ve çoklu öznelerin hem sanat üretimini hem de denetimini sağlamakta oldukları belirtilmektedir (Adıgüzel Toprak, 2010:9).

Bu çalışmada anlatım kalıpları çözümlenirken özne ya da öznelerin ana eylem ile ilişkisi temel alınmaktadır. Tasvirdeki okumalarda **'yer ve kişi/ana eylem'** ilişkisi olarak da tanımlanabilecek bu yaklaşımdaki ana eylem daha önce de açıklandığı gibi 'işlev' ile karıştırılmamalıdır. Modern seyirci, 'mekan-işlev' ilişkisinden hareketle çözümlene ve okuma yapar. Oysa tasvirdeki 'eylem' mekan ile değil doğrudan kişi ile bağlantılıdır ve onunla birlikte hareket eder. Bu temel farklılık nedeniyle fiziksel sınırlar yoluyla tanımlanan bir 'mekan' tanımı üzerinden gidilmeyerek, kişi ile var olan 'yer' kavramı ile yola çıkılmaktadır.

tek zamanlı	iki zamanlı			üç zamanlı		
huzur	huzur	geçiş		huzur	geçiş	huzur öncesi
						

a ⁹	b ¹⁰			c ¹¹		
varılan yer	varılan yer	bağ		varılan yer	bağ	geçilen yer
sultan	sultan	sultan konuk		sultan	sultan konuk	konuk

Şekil 1. Huzura kabul tasvirlerindeki farklı betimlemeler (Sözeri, 2004:36).

Süleymanname tasvirlerindeki sahnelerin konularına bakıldığında av, savaş, elçi kabulleri, sultanın özel kabulleri, törenler ve eğlence sahneleri ile karşılaşmaktadır. İncelenen tasvirlerde 'yer' tanımını sağlayan kişi/kişiler belirlenirken hükümlerlik ile bağı olan merkez özne ve diğer özneler sınıflandırılmıştır. Çalışma kapsamında merkez özne olarak Sultan, ikincil özneler olarak da şehzadeler, aile bağı olduğu kabul edilen bazı hükümdarlar ya da onların soyundan gelenler, saray görevlileri ve yabancı hükümdarlar olarak belirlenmiştir. Buna göre seçilen tasvirler sırasıyla Sultan Süeyman'ın tahta çıkışı, Edirne Sarayı'nda bir saray eğlencesi, İbrahim Paşa'nın kabulü, bir saray eğlencesi, İran elçisinin kabulü, Barbaros Hayrettin Paşa'nın kabulü, sarayda sünnet eğlencesi, Elkas Mirza'nın kabulü, Sultanın Şehzade Mustafa ile sohbeti, Hicaz elçisinin kabulü, Kırım Hanı'nın kabulü, Camı Cemşid'in Sultan'a verilmesi başlıklarını taşımaktadır.¹²

Merkez özne olarak Sultan'ın bulunduğu bu anlatımların hepsinde -tasvirlerin başlıklarından da anlaşıldığı üzere- diğer konuklar onun 'huzuruna kabul' edilen kişiler olarak belirtilmektedir. Dolayısıyla, huzur ve kabul kelimeleri kendi içlerinde buradaki 'yer' tanımını ya da onu kuran 'eylem'i tanımlama görevini üstlenmektedir. Huzur

⁹ Arifi, Süleymanname folio 321b (Atıl, 1986.)

¹⁰ Arifi, Süleymanname folio 71a, folio 260a, folio412a, folio 477b, folio 557a (Atıl, 1986).

¹¹ Arifi, Süleymanname folio 17b_18a, folio 332a, folio 360a, folio 471b, folio503a, folio519a, 603a (Atıl, 1986).

¹² Bu tasvirler hakkında ayrıntılı bilgiler, yazının sonundaki Tablo 1'de aktarılmaktadır.

kelimesinin kök ve anlam ilişkilerine bakıldığında Arapça kökenli olduğunu *'h ud ur,* *ر ح ض و* ve anlamlarından birinin *'hazır olma, mevcut olma, şimdi ve burada olma'* şeklinde tanımlandığı görülmektedir. Diğer tanımları arasındaki *'yerleşik olma, hareketli olmama'* tanımları, bu kelime ile anlatılan kavramın zamansal açısından bir durma anına işaret ettiğini düşündürmektedir. Kelimenin ilginç bir özelliği ise *'hazır olma, hazır durma'* gibi tanımlamalar ile geçirdiği değişim yoluyla kelime anlamına katılan asayiş halidir (*h dara, ر ح ض ر, hazır*). (Nişanyan, 2014) Özellikle bu katkı, Sultan ile ilişkilenerken yapılan betimlemelerde onun huzurundaki hissiyatı aktarması açısından önemlidir.

Özetle bakıldığında, 'huzur' hazır olma, hazır bulunma olarak bir **'eylem'**; önemli kimselerin yanı, önü, katı, makamı ya da padişah katı gibi durumlarda ise bir **'yer'** tanımlar. Enderun tarihini aktaran Tayyarzade Ata Bey *'huzura çıkılacağı zaman çavuş ağalar yüksek sesle huzur veya huzura diye haber verirler'* demektedir (Eldem ve Akozan 1982:56). Burada **huzur, Sultan'ın varlığı ile tanımlanan yer** olarak kullanılmaktadır. Huzur ile beraber kullanılan eylem kaynaklarda 'çıkma veya kabul edilmek' olarak aktarılmaktadır. Kelime anlamı açısından 'kabul' kendisi doğrudan bir eylem üstlenebilmektedir. Dolayısıyla **'kabul'** bu çalışma içinde bir 'eylem' olarak kullanılacaktır. Süleymanname tasvirlerindeki ana öznenin daima Sultan'ı işaret etmesi sebebiyle, kişiye bağımlı olarak kurulacak yer tanımı 'huzur' ve sonucunda yorumlamanın ana kurgusunu oluşturacak 'kişi-ana eylem' ilişkisi ise 'Sultan ve onun varlığı ile oluşan huzura kabul' olarak belirlenmiştir.

Tabi ki burada bahsedilen eylemin, tasvirin kurgusu gereği kendisini oluşturan kişi ile birlikte hareket ediyor olması, bir zamansal dizgeye işaret etmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen tasvir örneklerinde –tasvire konu olan hikaye de temel alınarak- üç farklı zamansal dizge ile karşılaşılmıştır. Tek zamanlı olarak belirtilen örnekler sadece Sultan ile var olan 'huzur' anını betimlemektedir ve diğer örneklerde de daima var olan dizgenin son halkasını daima ulaşmak istenen yeri yani 'varılan yer'i

aktarır. İki ve üç zamanlı betimlemelerde ise 'iki ayrı yer' kurgusu ve onlar arasındaki ilişkiyi sağlayan kendisi de bir yer gibi anlatılan 'bağ' elemanı vardır. Sadece üç zamanlı betimlemelerde bu yer tanımlarının tümünü tasvir sayfası üzerinde imgesel olarak izlemek mümkündür. Varılan yer ile bağ elemanı üzerinden ilişki kuran bu ikinci yer tanımının Sultan'ın huzura kabulünden bir önceki zamansal parçayı anlatıyor olduğu açıktır. Bu nedenle çalışmada 'geçilen yer' olarak ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, tasvirlerde **geçilen yer-bağ-varılan yer** ile oluşan ve sayfa yapısı açısından aşağıdan yukarı doğru ilerleyen bu ilişki, zamansal dizgenin anlatımının da modern perspektif anlatımındaki dizgeden farklı olarak 'aşağıdan yukarıya' doğru ifade edildiğini de göstermektedir. İlk zamansal aşama olan geçilen yerde özne konuk figürdür. Saray içinden huzura kabul tasvirlerinde, geçilen yer ve özne 'bağ' elemanı ile tanımlanır, kendisi için bir sahne kurulmaz. Ancak biçimsel olarak kullanılan kalıplar yoluyla huzura saray içinden katılan bu kişinin statü açısından bulunduğu noktayı anlamak mümkündür. Belki de bir anlamda bu ikincil öznelerin sarayın içindeki mekânsal ilişkinin gizlenmesi amaçlanmaktadır. Şu açıktır ki, Saray içi huzura kabul tasvirlerinde 'bağ'ın ısrarla betimlenmesi, saray içi ilişkilerde huzura nereden geldiğinin değil, nasıl geçildiğinin daha önemli olmasıdır. Saray dışından huzura kabul tasvirlerindeyse yine bağ elemanı tasvir sayfası içindeki anlatıma dahil edilmiştir. Ancak geçilen yerin sahnesi de oldukça açık bir biçimde kurulur. Geçilen yerde betimlenen figürler daha hareketli ve serbesttir, 'huzur' anında olduğu gibi 'donuk ve bitmiş bir an' aktarılmaz (Sözeri, 2004:39-40).

Burada Harem ile kurulacak ilişkiyi de sağlayacak olması açısından zaman akışında ikinci kademe olan 'bağ' elemanını ayrıntılı incelemek gereklidir. Çünkü 'varılan ve geçilen' yer kavramsal olarak var olmasına rağmen, tasvir sayfasında biçimsel olarak tanımlanmayabilir, sadece farklı ayrıntılar içinde ifade edilir. Ancak zamansal dizge yapısı ne şekilde olursa olsun 'bağ' elemanı mutlaka betimlenir. Elbette

ki, buradaki ilk neden onun betimleme şekli ile konuk olan ikincil öznenin kimliğini belirlemekteki ilişkidir. Diğer neden ise, zaman dizgesi içindeki 'bağ' elamanının aynı zamanda bir 'yer' olarak kavranması ve belki de hazırlık anlamı içeren bir 'durma anı/ara an' olmasıdır. Mekansal açıdan Saray'daki geçitler ve oluşturdukları yapı bu düşünceyi destekler. D'ohsson *'İkinci avluya girmek için on kadem uzunluğunda bir divanhaneden geçilir, iki tarafı birer kapı ile mesduddur; dışarıdakine Orta kapı derler; bu ara yere 'iki kapı arası' ismi verilmektedir;...'* ifadesiyle buradaki durumu bir ara yer olarak mekânsal ifade yoluna gitmiştir (Uzunçarşılı 1945:21). Kapılara ilişkin bir anlatımda ise *'...Kitabeli kapı açıldığında koridorun sonundaki kapı kapalıdır. Altın Yolun iki başındaki çift kapıda da aynı usul görülmektedir. Aslında tüm önemli oda, sofa ya da taşlıklardaki kapılar da aynı durumdadır. Girilen bir kapı kapatılmadan geçilecek olan ikinci kapı açılmaz.'* (Eyüboğlu 1986:47) anlatımı, saray mekanlarında kapılar arasında kalan bu alanlar bir tür güvenlik ve durdurma eylemi yarattığına işaret etmektedir.

Dolayısıyla 'bağ' elemanı, hem konuk figürün kimliğini, hem varılan yerin ulaşılabilirlik derecesini, hem de konuk öznenin bu ulaşılabilirlik derecesindeki konumunu belirler. Dolayısıyla Saray haremının okunmasında kurulacak yöntemde, haremın içeri ve dışarı ile ilişkisi üzerinden temel yapıyı oluşturacak eleman 'bağ' olacaktır. Bağ elamanları üzerinden varılan ve geçilen yerlerin tespiti ile Haremın kurgusu ve bu kurgu içindeki temsiliyet durumu yeniden yorumlanacaktır.

5. SONUÇ: 'YER' KAVRAMI VE KİŞİ/ÖZNE ÜZERİNDEN KURGULANAN 'HUZUR' ANI

Harem mekanlarındaki okumanın ilk aşaması, tasvir kurgusunda olduğu gibi seyirciyi bildiği tanımlardan arındırmaktır. Harem içinde modern gözlemci tarafından bilinen tüm kavramlardan kurtulmak ve onlardan bağımsız bir bakış oluşturmak, hatta kavramları alt-üst etmek gereklidir. Elias (2000) 'yapı ve işlev' gibi kavramların belirgin

statik kavramlar oluşturduğunu belirterek, bu yaklaşımın gereksizliğine dikkat çeker. Çünkü bu tür çözümler sadece karşıt durumlarla sınırlandırılmış bir düşünme pratiği yaratacağı ve sosyolojik algılamının gereksiz yere yoksullaşması anlamına geleceği için, yorumlamaya imkan vermeden ancak 'duruma indirgeme' anlayışına bağlı ve değişime açık olmayan bir düşünce oluşturabilir.

Aslında Harem'in oluşum sürecinin kendisi de bu işlevsel sınıflamayı mümkün kılmamaktadır. Her yeni kullanıcı ile Harem içinde yaşanan yeni yapılanmalar hem mekansal yapıyı ve mekanların üst işlevlerini, hem de mekan elemanlarının alt işlevlerini değiştirir. Harem'deki bir mekanın penceresi ya da dolapları daha sonra ona eklenecek bir mekana geçilebilmesi için, hiç tereddüt edilmeden kapıya dönüştürülebilir. Başka bir dolap, gizlice inşa edilen bir asma kata ulaşım sağlaması gereken merdiveni saklayan bir kapıya da dönüşebilir. Bu durum bir anlamda Harem kullanıcısının işlev konusundaki tanımlamalara modern seyirci gibi katı bakmadığını açıkça gösterir. Sonuç olarak Harem'deki her mimari eleman 'işlevden bağımsızdır' ve 'duruma indirgenme'yi (Elias, 2000) açıkça reddeder. Oda, koğuş, avlu, açık alan, kapalı alan, koridor, hol, kapı, pencere, dolap gibi modern seyirci tarafından bilinen tüm kavramlar harem kurgusu içinde zaten kırılmıştır (Sözeri, 2004).







İkinci aşamada Harem'in kullanıcısı incelenerek merkez özne ve diğer ikincil özneler belirlenmelidir. Temel anlamda Sultan'ın merkez özne olduğu hükümlerliliğin yapısı gereği açıktır. Ancak bu çalışmada Harem'in 16. ve 17 yy'da inşa edilen mekanları üzerinden bir inceleme yapılması sebebiyle, bu yüzyıllarda hanedan üyesi kadınların hükümdarlık ifadesine katılmaya başladıklarının ve Peirce'in '*...hanedanın sürekliliği sadece kuşaklar arasındaki yaşayan bir bağla korunabilirdi ve yayılmacılık sonrası dönemin imparatorluğunda bu halka Valide sultanı.*' (Pierce 1996:33), '*17 yy'ın ilk yarısında...Valide sultan için ulaşılmaz kalan tek saltanat yetkisi Osmanlı ordusuna şahsen komutanlık etmekte.*' (Pierce 1996:viii) ifadeleri ile özellikle vurguladığı

Valide'nin paylaşımı göz ardı edilemez. Dolayısıyla, Harem'de 'merkez özne' Sultan olarak kabul edilse de, yorumlama yapılırken Valide'nin merkez özne konumuna kadar ulaşabileceği, Hanedan Ailesinin kadın üyeleri ile hükümranlığın paylaşıldığı ve onların da iktidarın görsel programındaki araçları kullanabildiği bilinmelidir. Sonuç olarak, iktidarın göstergelerinin kullanımı tasvirde olduğu gibi mimari içinde de **hanedanın diğer üyeleriyle yani ikinci öznelerle** paylaşmaktadır. Ancak incelenen örneklerde Sultan ile betimlenmiş bir Hanedan kadını olmamakla birlikte, tasvir ortamından farklı olarak, Harem'deki mimari ortamda **merkez özne 'Sultan' ve 'Valide'** olarak okunmalıdır.

Son aşamada Harem omurgasını yeni tanımlamalarla kurma işlemi, Süleymanname tasvirlerindeki zamansal dizge ve yer ilişkisi açısından incelenerek Saray'ın genelinden Harem'e ulaşım üzerindeki bağ elemanları yoluyla yapılmaktadır. Harem'deki mekanlar adeta oyuncuları olmayan sahneler gibidir. 'Yer'i tanımlayan 'kişi-ana eylem' ilişkisi Harem'deki en önemli bilinmeyen olduğundan, yapılacak okumada fiziksel anlamda izlenebilir bir yapı olan 'bağ' elemanı üzerinden çalışılmıştır. Bağ elemanları incelenirken Osmanlı iktidar programındaki 'dışarı ve içeri' tanımlamaları Harem ve Saray arasında 'dışarı', birim mekanlar arasında ise 'içeri' olarak tanımlanmıştır. Burada 'dışarı ile bağ' omurganın kurulmasında en önemli halkadır ve Harem'deki yaşamın ana damarı yani yaşamın fiziksel yapıya dönüşümündeki 'ana omurga'yı oluşturur. Çünkü kapalı bir yapı olan haremin yaşam alanı olabilmesi için temel kaynak dışarı ile olan bağıdır.

Burada Harem ve Saray iki ayrı 'yer' olarak kabul edilir. Dolayısıyla, mimari kurgudaki **'dışarı ile bağ' Harem'in Saray'a açılan imgesel kapısına** işaret eder. Harem ile Saray, birbirlerine değdikleri yüzey üzerinde üç noktada bağ kurar ve üç imgesel kapı oluşturur. Harem'in Saray ile sıkı ilişkisi, bu bağ noktalarının kamusal-özel hiyerarşisi ile rahatlıkla izlenebilir. Haremin dışarı ile ilişkisini kuran noktaları birleştiren eksen,

Harem'in ana omurgasını kurmuş olur. Ana omurganın 'içeri'deki diğer birim mekanlarla ilişkisini kuran bağ, özellikle iki zamanlı ve üç zamanlı tasvirlerde izlenen ikinci tür bir yapıyı yani 'ulaşılabilirlik' kavramını açıklar. Her birim mekan kendi yapısal özellikleri ile değil; hem birbirleri hem de ana omurganın kendisi ile kurduğu ilişki ile tanımlanır.

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

Şekil 2. Dışarıdan içeriye Harem omurgasının bağ noktaları (Sözeri, 2004:53).

Dolayısıyla 'dışarı' ile kurulan ilişkide gözlemlenen gibi doğrudan imgesel kapılara ulaştırmaz, aksine 'içeri' ilişkisi oldukça karmaşık yapılar ortaya çıkarır. Çünkü bu çözümlemede ana yapıyı kuran 'ulaşılabilirlik' kavramıdır ve tanımı gereği güvenlik, gizlilik, özel/kamusal olma, kullanıcı bireylerin sistem içindeki konumları gibi çok farklı içerikleri ifade etmeye başlar. Yine tasvir örnekleri üzerinden incelenirse, iki zamanlı betimlemelerdeki 'bağ' yapılarındaki farklı alt anlamlar barındıran ve ikincil öznelere statülerine kadar ayrımı aktarabilen çeşitlilik hatırlanmalıdır (Sözeri, 2004).



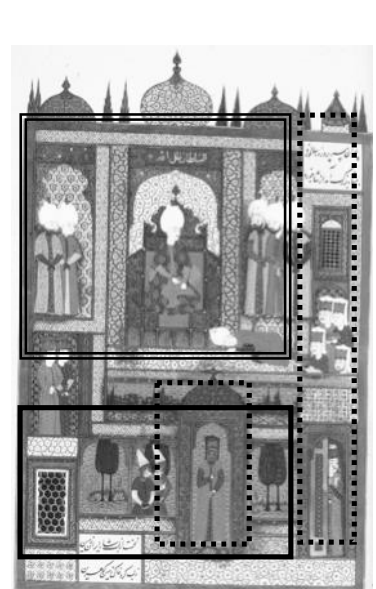
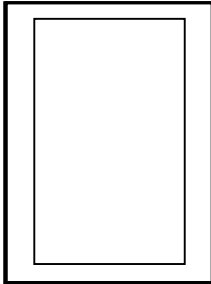
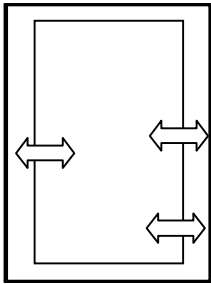
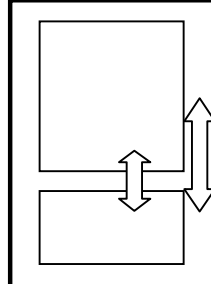
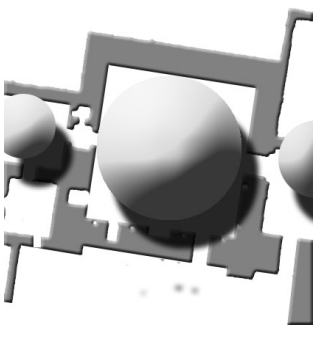
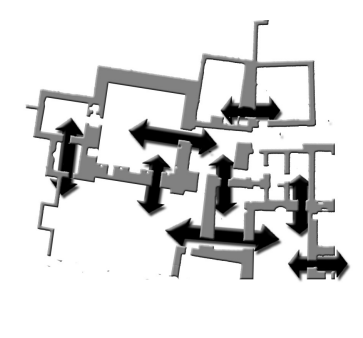
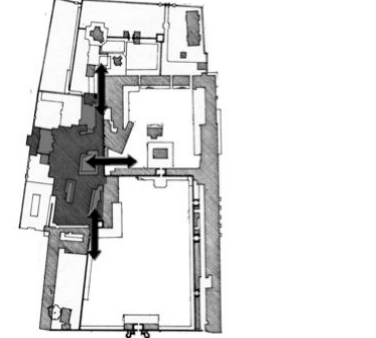
Omurganın bu üç temel halkası ya da üç imgesel kapısı ile arasındaki alanlar, diğer dokuz halkayı oluşturur ve omurga bu sayede kendi içinde toplam on iki halkadan oluşan bir yapıya dönüşür. Halkaların birleşmesi ile kurulan omurga, bu sefer başka halkalara ayrılarak yeniden parçalanmış olur.¹³ Omurganın bütününden halkalara doğru parçalanmada son aşama, bu halkaların içinde kurulmuş olan sahnelere yani biçimlerin işaretlere dönüşümüdür. Ancak 'ulaşılabilir olma' kavramını Harem özelinde açıklayacak olan bu işaretlerin kalıcılık özellikleri verilen mesajın doğru anlaşılmasında oldukça önemlidir. Onarımlarda oluşan değişiklikler, fotoğraflarla tespit edilebilen ve yerlerinde olmayan kapı kanatları, kanat ve duvarlar üzerindeki kumaşlar (Eyüboğlu 1986: 56) bu örneklerden sadece bazılarıdır. Bu nedenle, birim mekandaki yüzeyler ile doğrudan bağı olmayan biçimler çalışmanın ilgi alanına dahil değildir. Bu biçimlerin yüzeylerden ayrı ve hareketli oluşu, dolayısıyla ait oldukları mekânın kesin bilinmemesi bu yaklaşımı destekler. Yüzeylerdeki kalıcı bir işaret hem aktarılan mesajı

¹³ Bu parçalanma ile oluşan halkalar, 'ulaşılabilirlik' ifadesinin okunabilmesi için sarayın kamusal alanı II. Avlu'dan başlayarak isimlendirilmiştir. Haremın geri kalan ve inceleme yapılan 260 mekânı aynı isimlendirmeyi takip ederek kodlanmış, mekânlardaki tüm mekân elemanları tasnif edilerek arşivlenmiştir. Bu arşivlemede yüzeyler üzerinde kalıcı olma açısından 'I. derece' olarak belirtilen işaretler bulunmaktadır. Bunların dışındaki biçimler ikincil veriler olarak ve ihtiyaç duyulduğunda, değerlendirmeye dahil edilmek üzere listelenmiştir. Hazırlanan bu çalışma, Harem üzerinde çalışacak araştırmacıların yeni yorumlamalar yaratabilmeleri için, bir katalog olarak yayına hazırlanmaktadır.

kuvvetlendirir, hem de mesajın birçok seyirci tarafından algılanmasını sağlar. İşaretler açısından ikinci özellik ise, bir işaretin iki farklı iletişim ortamına hizmet edebilmesidir. İşaretlerin etkinleşmesini sağlayan bu özellikler, tasvirdeki mekan betimlemeleri sırasında bahsedilen ve 'küçük fark' olarak adlandırılan ipuçları olarak görülebilir.

Buraya kadar aktarılan çalışma '*...Hükümdarlığın bütün damarlarının bağlandığı... Saray'ın kalbi...*' olan Topkapı Sarayı Haremi'nin tasvir ortamında analiz edilen 'bağ' elemanı üzerinden okunması yoluyla, omurgasını görünür kılmayı hedeflemiştir. Tasvir sayfasındaki bağ elemanı olarak kullanılan kapı imgesi Harem'in imgesel kapılarını ortaya koymaktadır. Bu yolla Harem'in içeride ve dışarıda kurduğu ilişkiler anlaşılmaya çalışılmış, hem de bu omurga ile ilişki üzerinden Haremdeki mekanların 'varılan yer-geçilen yer' tanımlamaları içindeki pozisyonları araştırılmıştır. Varılan yerin Haremdeki mekânsal karşılıklarının arayışı ve bu mekanlarda yapılacak çalışmaların arttırılması ile, Osmanlı Saray Haremi'ndeki temsiliyet amaçlı mimari imgelerin de belirlenmesine yardımcı olacaktır.¹⁴

¹⁴ Bu çalışmanın alt yapısının hazırlanmasında kurumsal imkanlarını kullanmamı sağlayan, Fine Arts Library of the Harvard Collage Library, T.C. Kültür Bakanlığı Müzeler Müdürlüğü ve Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'ne teşekkür ederim.

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

Şekil 3. Harem'de 'geçilen yer-bağ-varılan yer' aktarımı. (Sözeri, 2004:51)

Folio	Konu	Merkez özne	Konuklar	Mekan bilgileri
18a-17b	Konu: Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı (Günay, 1992) ya da tahta geçmesi (Akalay, 1970)	Sultan	Saray halkı ve tebaa.	Günay (1992, 79-81): Sırasıyla Bab-ı Hümayun, Bab-üs selam ve Topkapı Sarayı ikinci avlusu (Babüssaade önü) olduğunu belirtir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı birinci ve ikinci avluları.
71a	Kanuni Sultan Süleyman Edirne Sarayı'nda (Günay, 1992; Akalay, 1970)	Sultan	Saray halkı	Günay (1992, 89-90): Edirne Sarayı köşkerlerinden biri olabilir derken, soldaki çokgen plan üst kattan bakan figür nedeniyle Cihannüma Kasrı kulesi ve balkonlu katı olabileceğini belirtir. Atıl (1986): Edirne, sarayda bir köşk.
260a	İbrahim Paşanın huzura kabulü (Günay, 1992)- Padişahın huzuruna gelip etek öpmesi (Atalay, 1970)	Sultan	İbrahim Paşa	Günay (1992, 103-107): Metne göre Topkapı Sarayı'nda geçtiğini belirterek bilinen köşkerler içinde Eski kule köşkü ve Fil bahçesi ile Şimşirlik arasında bulunduğu varsayılan köşk olmak üzere iki köşke gönderme yapar. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda bir köşk.
321b	Sultanın eğlenmesi (Günay, 1992), Padişahın köşkte eğlenmesi (Atıl, 1986)	Sultan	Saray halkı	Günay (1992, 109-111): Olay Topkapı Sarayı'nda geçtiğine göre diyerek, sekizgen yapısı için II. Beyazıd köşkü ya da aynı yerde yaptırılan Yeni köşk, şadırvandan hareketle İshak Paşa köşkü, plan durumuyla Bağdat ve Revan köşkerleri ya da aynı prototipte bir başka köşk demektir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda bir köşk.
332a	İran elçisinin kabulü (Günay, 1992; Akalay, 1970)	Sultan	İran elçisi	Günay (1992, 113-114): Elçi kabulü açısından Arz odası olarak tanımlar. Kubbeli giriş kapısı Bab-üs Saade, revak için Bab-üs Saade'nin II avludaki revakları, yine revaklarla bağlantılı olarak ana mekanı Divan yeri olarak düşünür. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.
360a	Barbaros Hayreddin Paşa'nın kabulü	Sultan	Barbaros Hayreddin	Günay (1992, 118-120): Samimi konuşma ortamından hareketle Sultan'ın özel

	(Günay, 1992; Akalay, 1970)		Paşa	dairelerinden biri olmalıdır der ve Has Odanın Haliç tarafına bakan revaklarına yani kaynaklarda Divanhane olarak aktarılan Has oda taşılığına gönderme yapar. Alt bölümü ise İncirlik ve Fil bahçesi ile tanımlar. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avlu.
412a	Şehzadelerin sünnet düğünü (Günay, 1992), Şehzade Beyazıt ve Cihangir'in sünnet düğünü (Akalay, 1970)	Sultan	Saray halkı	Günay (1992, 123-124): Alt bölüm Has odanın Şadırvanlı kubbe olarak bilinen giriş bölümü, ikinci kısmın ise Şadırvanlı kubbeye açılan sekili bölüm olabileceğini söyler. Bir başka ve daha ikna edici olan olasılığın da bu mekanların İbrahim Paşa Sarayı'na ait olduğudur. Alt kapı sarayın giriş kapısı, alan avlulardan biri, üst bölüm avlu cephesine atfedilir. Son olasılık olarak Topkapı Sarayı Şimşirlik bahçesindeki köşklere birinin olma ihtimalini belirtir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Has oda.
Folio	Konu	Merkez özne	Konuklar	Mekan bilgileri
471b	Elkas Mirza'nın kabulü (Günay, 1992; Akalay, 1970)	Sultan	Elkas Mirza	Günay (1992, 128-129): Kubbeli kapının yanındaki yapı nedeniyle, kapıyı Bab-üs Saade ve yapıyı da eski Divan yeri, sol yukarıdaki düşey çizgileri Haliç yönündeki yüksek duvarlar olarak açıklar. Soldaki kapıcı nedeniyle bu yapının zayıf bir ihtimalle Bab-üs Saade içindeki Kapıcı Dairesi de olabileceğini söyler. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.
477b	Sultan'ın Şehzade Mustafa ile sohbeti (Günay, 1992), Padişahın köşkte şehzadeleri ile sohbet etmesi (Akalay, 1970)	Sultan	Şehzade Mustafa	Günay (1992, 130-131): Metne göre Kayseri'de bir yer olması gerektiğini ve yazılı ya da görsel kaynaklarda böyle bir köşk tarifi olmadığından mekan tanımlaması yapılamadığını belirtir. Atıl (1986): Kayseri, sarayda bir köşk.

503a	Hicaz elçisinin kabulü (Günay, 1992), Hicaz Sultanı'nın Padişaha hediye göndermesi (Akalay, 1970), Hicaz Sultanı'nın Padişaha haraç göndermesi ve aczini ifade etmesi (Atasoy, 1970),	Sultan	Hicaz elçisi	Günay (1992, 132-134): Metne göre Halep olmasına karşın, bilinen mekan Arz odasının biçimlerine benzetmenin mümkün olduğunu, farklılaşmanın havuz ile sağlandığını belirtir. Atıl (1986): Halep, sarayda bir köşk.
519a	Kırım Hanı'nın kabulü (Günay, 1992), Devlet Giray Han'ın Padişahı ziyareti (Akalay, 1970)	Sultan	Kırım Hanı	Günay (1992, 136-137): Resmi hava olmayışından ve alt bölümdeki eğimli rampadan hareketle Topkapı Sarayı'nda Fil bahçesi ile Şimşirlik arası bir yer olmalıdır der. Sağdaki kapı altındaki merdivenler ile 'Zülcefeyn' denilen Fil bahçesindeki bir köşke gönderme yapılmasının daha olasılıklı olduğunu belirtir. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Arz odası.
557a	Cam-ı Cemşid'in Sultana verilmesi (Günay, 1992), İskender Paşa'nın Cam-ı Cihannümayı saraya yollaması (Akalay, 1970)	Sultan	Saray halkı	Günay (1992, 140-141): Topkapı Sarayı'nda Haliç'e bakan teraslı bölümlerde birkaç alana göndermeler yapar. Teras için Sünnet köşkünün her iki yanı ya da eski kule köşkü yanı Mabeyn taşlığı, Sultanın oturduğu alan için Beyazıt Köşkü, Sünnet Köşkü, Has Oda, Kule Köşkü, III. Murad odası yerinde olan bir köşk ya da Sırça Saray; revaklar için Has odanın Boğaziçi cephesi. Atıl (1986): Topkapı Sarayı, üçüncü avluda Has oda.
603a	İran elçisinin kabulü (Günay, 1992), Şah Tahmasb'ın elçisi Farahrad'ın Padişaha gelmesi (Akalay, 1970)	Sultan	İran elçisi	Günay (1992, 145-146): Metne göre Amasya Sarayı olduğunu belirtmekle beraber, yine Topkapı Sarayı biçimlerinin kullanıldığını Arz odasının betimlendiğini açıklar. Revak ve kapı için Bab-üs Saade, havuz için de Topkapı Sarayı'ndan farklılaştırma çabası olarak açıklama yapar. Atıl (1986): Amasya, sarayda bir köşk.

Tablo 1: İncelenen Süleymanname tasvirleri hakkında bilgiler

KAYNAKÇA

AKALAY, Z., (1970). "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 151-166.

ADIGÜZEL TOPRAK, F., (2007). **Arifi'nin Süleymannâme'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir.

ADIGÜZEL TOPRAK, F., ÖZKAVRUK ADANIR, E., (2010). "An Instigative Attitude: 'Conspicuous,Consumption' at the Ottoman Court by the Patrons during Suleyman I's Reign", **Yedi: DEÜ GSF Dergisi**, Sayı 4, 9-15.

AMICIS, E., (1981). **İstanbul**, Çev., B. Akyavaş, Kültür Bakanlığı, Ankara.

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

ATIL, E., (1986). **Suleymanname: The Illustrated History of Suleyman the Magnificent**, Hary N. Abrahms Inc, New York.

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

BAKIRER, Ö., (1996). "Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Kitabeleri", **V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, 131.

BLAIR, S., GRABAR, O., (1980). **Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahname**, The University of Chicago Press, Chicago.

ÇAĞMAN, F. 1973, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 5: 411-442.

ÇIĞ, K., (1984), "Fatih Topkapı Sarayı Niçin Yaptırdı?", **Kemal Çiğ'a Armağan**, İstanbul,

Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 17-35.

DAVIS, F., (1970). **The Palace of Topkapı in Istanbul, NewYork**, Charles Scribner's sons.

ELDEM, S.H. ve AKOZAN, F., (1982). **Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

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

EYÜBOĞLU, M., (1979). "Fatih devrinde Yeni Sarayda da Harem Dairesi (Padişahın Evi) Var mıydı?", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İ.U. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Ens., 8: 23-36.

EYÜBOĞLU, M., (1981). "Topkapı Sarayı Velihaht Dairesi Onarımı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 9-10: 53-81.

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

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

FOUCAULT, M., (2003). **İktidarın Gözü**, (çev. I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FREELY, J., (2003). **Evlîya Çelebinin İstanbulu**, Çev. Müfit Günay, YKY, İstanbul, 52.

GÜNAY, R., (1992). "Süleymanname Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, İstanbul, 5: 56-159.

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

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

NİŞANYAN SÖZLÜK, (2014). <https://www.nisanyansozluk.com/?k=huzur&x=0&y=0>.

PEIRCE, L., (1996). **Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümlerlik ve Kadınlar**, Çev. A. Berktay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

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

SÖZERİ, Z., (1995). **Yorum ve Süreklilik Açısından Topkapı Sarayı**, Yıldız Teknik Üniversitesi, F.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

SÖZERİ, Z., (2004). **Topkapı Sarayında Haremin Görsel Analizi**, Yıldız Teknik Üniversitesi, F.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

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

UZUNÇARŞILI, İ. H., (1945). **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.