



Doğu-Batı Etkileşiminde Türk Resim Sanatı, Fatih Sultan Mehmed Dönemi

Turkish Painting Art in East-West interaction, Fatih Sultan Mehmed Period

Fevzi Nuri KARA¹

Özet

Bu çalışma, İstanbul'un fethinden (1453) sonra Osmanlıların Orta Avrupa'ya doğru genişlemesiyle Balkanlar ve Akdeniz'de yakın komşular haline gelen İtalyan devletleri ile Osmanlılar arasındaki kültürel karşılaşmalara ve sosyal, siyasi ve iktisadi gelişmelerin Türk resim sanatına etkilerine odaklanmaktadır. Hükümdarlar ve sanat hamilerinin yanı sıra siyasi, diplomatik ve ticari ilişkiler de kültürel alışverişte önemli bir rol oynamıştır. İki sanat geleneğinin kültürel temaslarının birbirlerinin sanatsal ve teknik yönlerini zenginleştirdiği varsayılabilir. 15. yüzyılda İstanbul'un Fethi ile başlayan Batı kültürü ve sanatı ile karşılaşma, ilerleyen yıllarda toplumsal hayata ve sanat alanına yenilikçi politikalar ile gelenekçi muhafazakâr politikalar arasında sürekli bir karşıtlık şeklinde yansımıştır. Tüm bu karşıt politik yaklaşımlar, devletin ve toplumsal kurumların yapısında değişikliklere yol açtığı gibi günümüzde de devam eden çatışmaların temelini oluşturmuştur. Doğu-Batı, geleneksellik-modernlik vb. kavramlar etrafında şekillenen bu ikilik ve karşıtlıkların tartışma zemini doğal olarak sanat alanında da tekrarlanmıştır. Bu makale, bu sürecin başlangıcı olarak Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethinden sonraki kültür politikalarına ve batılı sanatçılara yaptırılan resim ve madalyonların ideolojik göstergeleri üzerine odaklanmaktadır. Çalışmada görsel imgenin çok yönlü dili, Sultan II. Mehmed'in istekleri ve gelen sanatçıların nitelikleri ile ilişkilendirilerek analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'un Fethi, Kültür Politikası, Osmanlı Resim Sanatı

Abstract

This study focuses on the cultural encounters between the Ottomans and the Italian states, which became close neighbours in the Balkans and the Mediterranean as the Ottomans expanded into Central Europe after the conquest of Constantinople in 1453, and the impact of social, political and economic developments on Turkish painting. In addition to rulers and patrons of the arts, political, diplomatic and commercial relations also played an important role in cultural exchange. It can be assumed that the cultural contacts of the two artistic traditions enriched each other's artistic and technical aspects. Beginning in the 15th century with the Conquest of Istanbul, the encounter with Western culture and art was reflected in the following years as a constant opposition between innovative policies and traditionalist conservative policies in social life and the field of art. All these opposing political approaches led to changes in the structure of the state and social institutions and formed the basis of conflicts that continue today.

¹Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Afyon

ORCID:

F.N.K.: 0000-0003-0813-1550

Corresponding Author:

Fevzi Nuri KARA

Email:

fnurikara@hotmail.com

Citation: Kara, F. N. (2023). Doğu-Batı etkileşiminde Türk resim sanatı, Fatih Sultan Mehmed dönemi. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 13 (3): 647-664.

Submitted: 17.08.2023

Accepted: 11.09.2023

The discussion ground of these dichotomies and oppositions shaped around concepts such as East-West, traditionalism-modernity etc. has naturally been repeated in the field of art. This article focuses on the cultural policies of Sultan Mehmed the Conqueror after the conquest of Istanbul as the beginning of this process and the ideological indicators of the paintings and medallions commissioned from western artists. The multifaceted language of the visual image will be analysed in relation to the wishes of Sultan Mehmed II and the qualifications of the artists.

Keywords: Fatih Sultan Mehmed, Conquest of Istanbul, Cultural Policy, Ottoman Painting

1. GİRİŞ

Anadolu'ya yerleşen Türklerin Antik Ege'den devralınan kültürel mirasa karşı tutumu, Türk-İslam sanatını genel olarak İslam sanatından ayıran farklılıkların nedenlerinden biridir. Doğu'nun geleneksel soyut şematizmi, Batı'nın doğa gözlemci yaklaşımıyla diyalektik olarak birleşmiş ve yeni sentezler ortaya çıkmıştır (Tansuğ, 1997, s. 18). Türk resim sanatının Batı sanatı ile etkileşimi İstanbul'un fethine (1453) kadar uzanmaktadır. İstanbul'un fethiyle birlikte Türk ve Batı kültürü arasındaki etkileşim üst düzeye ulaşmış, özellikle II. Mehmed'in politikaları Türk İslam sanatı ile Batı sanatı arasında bir köprü vazifesi görmüştür.

II. Mehmed, İstanbul'un fethinden sonra "Rumeli ve Anadolu'dan [...] ashâb-ı sanayi ve hırefehl ü sıyali ile pâyitahta irsâl oluna" şeklinde fermanlar göndererek Rumeli ve Anadolu'dan (Ayvazoğlu, 2013, s. 560); İtalyan devletlerinden ise diplomatik kanallarla sanatçıları ve ilim insanlarını İstanbul'a davet etmiştir. Ali Kuşçu gibi büyük matematik ve astronomi bilginleri ile Costanzo da Ferrara, Gentile Bellini gibi Rönesans'ın önemli sanatçılarının sarayda toplanması kültürel etkileşimi hızlandırmıştır.

II. Mehmed'in isteği üzerine İtalyan sanatçılar tarafından üretilen resim ve madalyonlar, sanat alanında diplomatik ve kültürel alışverişin ilk nesnelere olarak Türk sanatını Batı sanatına bağlarken, propaganda, üslup ve hatta teknoloji aktarımı açısından da etkili olmuştur. Bu bağlamda II. Mehmed portreleri tarihsel bir karşılaşmanın olduğu kadar kültürler arası bir diyalogun simgesidir ve belgeselci bir niteliğe sahiptir.

Portre ve madalyonlar, egemenlik sembolleri olarak hükümdarların otoritesini ve gücünü yayan stratejik kültür nesnelere olarak da işlev görebileceği gibi eski Bizans toprakları üzerinde bir güç ve otorite beyanını iletmek için etkili bir araç olarak görülebilir.

Öte yandan, stratejik olarak iki kıtanın ve iki denizin kesişme noktasında bulunan İstanbul, Pers-İslam, Türk-Moğol ve Roma-Bizans evrensel egemenlik geleneklerini birleştiren yeni bir imparatorluk için ideal bir merkezdi. Bu, doğu ve batı kültürlerini harmanlayan bir kozmopolitik yapıdır ve günümüzün terimiyle kültürlerarasılıktır. II. Mehmed'in politikalarıyla şekillenen bu kozmopolit politikanın izleri devlet yönetiminden inanç özgürlüğüne ve sanat alanındaki uygulamalara kadar takip edilebilir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Osmanlı Resim Sanatının Kurumsal Başlangıcında Sultan II. Mehmed'in Yeri ve Önemi

Türk resminin kökleri Orta Asya'ya kadar uzanır. Hoço ve Turfan bölgelerindeki Uygur Türklerinin sekizinci yüzyıl minyatürleri Türk minyatür sanatının en eski örnekleri olarak kabul edilir (Aslanapa, 1986, s. 851). Ancak Osmanlı resim sanatının kurumsal başlangıcı, günümüze ulaşan eserlerin azlığı nedeniyle belirsizdir. Osmanlı İmparatorluğu'nda resimli el yazmalarının hazırlanması ve padişahların resim sanatını himaye etmesi İstanbul'un fethini takip eden yıllara rastlar (Tanındı, b.t.). İlk saray resim atölyesinin kuruluşu 1480'lere kadar götürülebilse de, en erken kayıt 1525 yılına aittir (Atıl, 1973, s. 103).

14. yüzyılda Türkçe olarak kaleme alınan Ahmedî'nin İskendernâme'si birçok araştırmacı tarafından resimli el yazmalarının erken örneği olarak kabul edilmektedir (Sever, 2020, s. 156). II.

İstanbul'un fethinden sonra 1454 yılında Sırbistan fethedilmiş ve Osmanlılar Balkanlar'da ilerleyerek Adriyatik kıyılarına ulaşmışlardır. Osmanlı-Venedik savaşı ile başlayan temaslar 1479 Barış Antlaşması ile yeni bir evreye girmiş, Venediklilere bazı ticari imtiyazlar tanınması kültürel diplomasiyi artırmıştır. İtalyan Devletleriyle kurulan siyasi ve kültürel temaslar, kıta ve denizleri birbirine bağlayan İstanbul'un coğrafi konumu ve II. Mehmed'in politikaları doğu kültürünü Batı kültürüne bağlamış, sanat alanında Doğu ve Batı sanat biçimlerinin etkileşimde yeni sentezlerin önünü açmıştır.

2.2. Batılı Sanatçılar Tarafından Üretilen Fatih Sultan II. Mehmed Portreleri ve Madalyonları

İstanbul'un fethinden sonra II. Mehmed, diplomatik kanallar aracılığıyla İtalyan şehir devletlerinden (Rimini, Napoli, Floransa, Venedik) sanatçı, bronz kurucusu ve mimarları davet etmiştir (Aslanapa, 1995, s. 151). Costanzo da Ferrara ve Gentile Bellini gibi sanatçıların isimleri tarih kitaplarında sıkça geçse de, Bartolomeo Bellano, Matteo de Pasti, Maestro Paolo, Benedetto da Majano, Bertoldo di Giovanni gibi İtalyan Rönesansı'nın büyük sanatçılarından Türkiye'ye duymuş oldukları ilgiden de anlaşılacağı üzere pek çok Rönesans sanatçısının İstanbul'da bulunmuş olabileceği varsayılmaktadır.

II. Mehmed'in isteği üzerine Rimini Lordu Sigismondo Pandolphe Malatesta, Pisanello'nun öğrencisi Matteo de Pasti'yi 1461 yılında İstanbul'a göndermiştir. Ancak Valturio'nun De re militari (Askeri Konular Üzerine) kitabının bir kopyası (Valturio'ya atfedilen savaş makinelerinin teknik şemaları) ve stratejik harita(lar) içeren hediyelerle (Rodini, 2021, s. 20) Candia'da Venedikliler tarafından yakalanan Matteo casuslukla suçlanarak tutuklandığından İstanbul'a ulaşamamıştır (Atıl, 1973, s. 108). Venedik Cumhuriyeti Senatosu'nun 13 Ağustos 1479 tarihli kayıtlarında ise, II. Mehmed'in bir heykeltıraş ve bronz dökümcüsü talebini karşılamak üzere Padova'lı heykeltıraş Bartolomeo Bellano'nun, Senato tarafından seçildiği geçmektedir (Cevizli, 2014, s. 751).

II. Mehmed'in Napoli Kralı Aragonlu Ferdinand'dan portre ressamı ve bronz dökümcü isteği üzerine, Pisanello'nun bir diğer öğrencisi Costanzo da Ferrara İstanbul'a gönderilmiştir (Ayvazoğlu, 2013, s. 561). 1478-1481 yılları arasında İstanbul'da bulunan Ferrara, bir yüzünde sultanın profilden güçlü bir büst portresinin, diğer yüzünde ise at sırtında elinde gürz tutan kabartma tasvirinin yer aldığı bir madalyon yapmıştır (Görsel 2, 3).



Görsel 2. Costanzo da Ferrara, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu (ön yüz), model 1481 (eski sonradan döküm)



Görsel 3. Costanzo da Ferrara, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu (arka yüz), model 1481 (eski sonradan döküm)

Ashmolean Müzesinde bulunan Pisanello'un atölyesine ait bir başka erken dönem madalyonun ön yüzünde ise Fatih'in gençlik portresi, arka yüzünde elinde gücü ve sonsuzluğu simgeleyen bir meşaleyle bir kulenin önündeki kayalıklara uzanmış çıplak bir figür betimlemesi bulunmaktadır (Görsel 4, 5). Bu madalyon, sonuçları ve etkileri bakımından Doğu ve Batı sanatı arasında radikal bir karşılaşmadır.



Görsel 4. Pisanello'nun Atölyesinden, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu, 1450-60. Ø 61 mm. Ashmolean Müzesi, Oxford

Sultan'ın 1479 yılında Venedik'e bir elçi göndererek iyi bir ressam talebi üzerine ise heykeltıraş ve mimar Bartolomeo Bellano ile ressam Gentile Bellini İstanbul'a gönderilmiştir. Bellano, İstanbul' da kaldığı 6 ay boyunca II. Mehmed'in portrelerini ve bir madalyonunu yapmıştır (Sever, 2020, s. 155). Bellini'nin ise II. Mehmed'in ölümüne kadar (1981) sarayda kaldığı⁴ ve Sultan'ın portresi dışında başka resimler yapmış olduğu sanılmaktadır⁵. Bellini'ye atfedilen II. Mehmed madalyonunun ön yüzünde Sultan'ın profilden bir görüntüsü, arka yüzünde ise II. Mehmed tarafından fethedilen imparatorlukları (Yunanistan, Trabzon, Asya) simgeleyen üç taç bulunmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Gentile Bellini, Sultan II. Mehmet Bronz Madalyonu, Yaklaşık 1480'ler. Ø 94 mm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington

Bellini'nin madalyası, Floransalı Bertoldo di Giovanni tarafından yapılan madalyaya model olmuştur (Resim 6). Giovanni'nin madalyasının arka yüzünde Sultan, Mars'ın yönettiği iki atın çektiği bir arabanın üzerinde betimlenmektedir; Alegorik kompozisyonda Sultan'ın arkasında üç çıplak taçlı kadın figürü Yunanistan, Trabzon ve Asya'yı, alt kısımda yer alan iki uzanmış erkek figürü ise denizlerin ve karaların hükümdarlığını simgelemektedir. Madalyanın ön yüzünde Latince "Mehmed, Asya, Trabzon ve Büyük Yunanistan İmparatoru" olarak tanımlanmıştır. Giovanni'ni madalyası Lorenzo de Medici'nin II. Mehmed'in askeri zaferlerini gururla takdir eden bir armağanıydı⁶. Giovanni'nin madalyasında "Büyük Yunanistan"a yapılan atıf ikna edici bir

⁴Vasari, İslami inanç gereği natüralist temsilden korkan Sultan'ın Gentile'yi evine gönderdiğini iddia etmektedir (akt. Rodini, 20021, s. 34). Batuhan (2020) ise resmin yapıldığı 1480 yılında II. Mehmed'in hasta olduğunu dolayısıyla Bellini'nin portreyi İstanbul'da başlayıp Venedik'te hayalden tamamlamış olabileceğini iddia etmektedir (s. 11). Fakat bununla ilgili her hangi bir belge ortaya koymamaktadır.

⁵Örneğin, Chicago'da İki Doğulu tablosu Bellini'ye atfedilir, ancak onun takipçileri tarafından yapılmış olabilir. Bu portrelerin kimi temsil ettiği bilinmemekle birlikte, 1479'da Venedik'e gönderilen Osmanlı heyetinin iki üyesi olmaları muhtemeldir.

⁶II. Mehmed'in Bertoldo di Giovanni madalyasının Lorenzo de' Medici'nin bir hediyesi olduğu ve Floransa'dan Pera'ya kaçan Pazzi komplosunun önde gelen isyancısını 1479'da teslim ettiği için sultana teşekkür ettiği düşünülmektedir.

şekilde Sultanın Güney İtalya'daki eski Bizans kolonileri üzerindeki hak iddiasını onayladığı şeklinde yorumlanmıştır (Necipoğlu, 2010, s. 273).



Görsel 6. Bertoldo di Giovanni, Sultan II. Mehmed'in portre madalyonu (ön yüz), model 1480 (eski sonradan döküm)



Görsel 7. Bertoldo di Giovanni, Sultan II. Mehmed'in portre madalyonu (arka yüz), model 1480 (eski sonradan döküm)

Bellini'nin Fatih Sultan Mehmed portresi (Görsel 8), minyatür geleneğinin dışında sultanın gerçekçi ve ayrıntılı bir tasviridir ve Batı'da bir Osmanlı padişahının resmedildiği ilk natüralist portre olarak kabul edilir⁷.



Görsel 8. Gentile Bellini, Sultan II. Mehmet Bronz Madalyonu, 1480. Ø 94 mm. The National Galery, Londra

Tipik üççeyrek Rönesans kompozisyonuyla portre, Rönesans resminin asaletine sahiptir. Resimde Sultan'ın özellikleri yüceltilerek sembolik unsurlarla (kemer, taç, halı gibi) vurgulanmıştır. Üççeyrek portreyi çevreleyen dekoratif kemer ve portrenin önüne yerleştirilmiş zengin süslemeli halı, izleyici ile portre arasında bir mesafe yaratmaktadır. Kemerin İstanbul fethine gönderme yaptığı düşünülebilir. Fabris'e (2017) göre ise bir tür zafer tâkını çağrıştıran bu kemer, aynı zamanda bir kapı olup devleti (devlet kapısını) sembolize etmektedir. Tabloda halıda işlenmiş olan dört çiçek Osman Gazi'nin yüzüğünü sembolize edebilir. Yeşil taş İslam'ın, kırmızı taşlar ise Osmanlı sancağının rengidir. İki kırmızı taş, Avrupa ve Asya'nın birleşmesini sembolize edebileceği gibi beyaz taş, Marmara Denizi siyah taş ise Karadeniz ile özdeşleştirilebilir. Resmin arka planındaki taçların (üçü sağda, üçü solda altı taç) II. Mehmed'ten önceki Osmanlı padişahlarını simgelediği düşünülmektedir. Resimde Halı üzerinde de işlenmiş yedinci bir taç

⁷Avrupa'da üretilen ilk sultan portresinin 1438 yılında Floransa'da Doğu ve Batı kiliselerini birleştirmek için toplanan konsil vesilesiyle basılan Bizans imparatoru Johannes Paleologus'un portresine dayanan ve üzerinde El Turco yazılı II. Mehmed portresi olduğu sanılmaktadır (Renda, 2006, s. 3). Çelik'de (2020) bu resimdeki portrenin orijinal Fatih Sultan Mehmed portresi olmadığını, Bizans İmparatoru Jan Paleolog'ya ait olduğunu yazmaktadır.

daha bulunmaktadır. Yedi taç II. Mehmed'in Osmanlı hanedanındaki konumunu tanımlıyor olabilir.

Bellini, Doğu toplumlarının yaşamına tanıklık ettiği ve bunları resimlerine aktardığı için Oryantalist akımın kurucularından sayıldığından, sembolik öğelerle yüklü bu eser, bazı yazarlar tarafından oryantalist sanat formuna dâhil edilmeye çalışılsa da, batılı bir sanatçının bakış açısıyla egzotik ve oryantalist nitelikler taşımamaktadır. Rodini'ye (2021, s. 34) göre bu eser o dönemde henüz gelişmekte olan görsel transkripsiyonun bir biçimi olarak görsel bilginin imgelerle kaydedilmesinin başlangıcına yakın bir yerde konumlanmaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışma veri toplama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bir araştırma olan bu çalışmada, II. Mehmed dönemi kültür ve sanat alanındaki gelişmeler sosyo-politik olgularla karşılaştırılarak eserler üzerinden incelenmek istenmiştir. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi ile eserler belirlenerek, dönemin sosyal siyasi süreci ile ilgi içinde seçilen eserlerin görünen anlamlarının yanı sıra yan anlamları sorgulanmaya çalışılmıştır. Eser incelemelerin de Feldman modelinden yararlanılmış fakat çalışmanın niceliksel özellikleri (sayfa sayısı) dikkate alınarak yalnız bulgulara ve yargılara yer verilmiştir.

II. Mehmed'in İtalyan devletlerinden portre ressamı ve bronz döküm ustası istemesinin nedenleri ve sonuçları çok yönlü incelenmesi gereken bir konudur. Bunlar; sanat ve diplomasi, görsel imgenin gücü ve görsel propaganda, kozmopolitizm, sanat yoluyla teknoloji transferi ve yerel sanatçılara etkileri gibi bağlamlardır.

4. BULGULAR

4.1. Sanat ve Diplomasi

Bilgi ve istihbarat toplamak daima diplomasinin bir parçası olmuştur. Bu noktada Venedik öne çıkmaktadır. 15. yüzyıldan beri İstanbul'da bir Venedik balyos'u, yani daimi Venedik elçisi bulunmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti'nin kendine özgü ilişkilerini Fernand Braudel (Aktaran Costantini, 2010, s. 50) "birbirini tamamlayan düşmanlar" cümlesiyle tanımlar. Bu cümle, Osmanlılar ve Venedikliler arasındaki ilişkilerin; iktisat, finans, hukuk ve diplomasi alanında, birbirinden farklı uygulamalardan oluşan bir "tamamlayıcılık" la açıklamaktadır.

Osmanlılar ve Venedikliler arasında 1479 yılında imzalanan barış antlaşmasıyla birlikte, karşılıklı diplomatik ve ticari elçilerin gönderilmeye başlanması iki devlet arasındaki siyasi ve kültürel alışverişi hızlandırmıştır. Venedikliler hediyeler vererek Sultan ile iyi ilişkiler kurmaya çalışmışlardır (Batuhan, 2020, s. 11). Bu hediyelerden bazıları II. Mehmed'in talep ettiği ressam, mimar ve bronz döküm ustalarının gönderilmesidir.

II. Mehmed'in Doge Giovanni Mocenigo'dan bir ressam talebi⁸ üzerine Venedik Senatosu, Venedik'in gözde ressamı Gentile Bellini'yi sadece sanatsal bir görevle değil, aynı zamanda hassas bir diplomatik görev ve bir iyi niyet göstergesi olarak İstanbul'a göndermiştir. Bu bağlamda Bellini'nin İstanbul'a gönderilmesi, diplomatik ilişkilerinin bir uzantısı olarak, ticari ve kültürel alışverişin bir başlangıcı olarak iki devlet arasında siyasi ilişkileri canlı tutmayı amaçlayan diplomatik bir hediye olarak yorumlanabilir.

Öte yandan Bellini, portre çalışmalarının yanı sıra günümüze ulaşan belgelerde retracti olarak adlandırılan bir dizi şehir manzarasıyla da tanınan bir sanatçıydı. Sırrı (2009), II.

⁸1479 yılında yarı resmi elçi olarak Venedik'e giden bir Yahudi tacir, Fâtih'ten Pietro Mocenigo'ya iyi bir ressam, bir heykeltıraş ve bir bronz dökümcüsü göndermesi rica eden bir mektup götürmüştür (Ayvazoğlu, 2013: 561).

Mehmed'in sanatçıdan Venedik manzarası talep ettiği ve Bellini'nin Fatih'in isteği üzerine Venedik haritası yaptığı bilgisini vermektedir. Buradan hareketle, başta Franz Babinger olmak üzere bazı akademisyenler Fatih'in gizli amacının İtalya'nın fethine yönelik planlarına zemin hazırlamak olduğunu savunmaktadır.

Rodini'ye (2021) göre Bellini, sarayda sanatçılara verilen basmakalıp ya da propagandif görevlerin çok ötesinde bir konuma sahipti. Örneğin Bellini'nin ziyareti sırasında İstanbul'da bulunan Giovanni Maria Angiolello'nun yazıları, Bellini'nin Sultan II. Mehmed ile doğrudan iletişim halinde olduğunu yazmaktadır (s. 27). Sanatçının, saray yaşamına dair çizmiş olduğu sahneler (örneğin oturan yeniçeri askeri ve uzun sivri şapkalı kadın resimleri) dikkate alındığında, sanatçının saraydaki insanlara ve mekânlara önemli ölçüde erişimi olduğu görülmektedir.

Ayrıca, Bellini'nin Fatih portresinin Portrenin Avrupalı bir hükümdar için diplomatik bir hediye olarak tasarlandığını ve Bellini tarafından tasarlanan Sultan II. Mehmed madalyasının 1480 yılında iyi ilişkiler içinde olduğu Lorenzo dei Medici'ye gönderdiğini iddia eden görüşlerde bulunmaktadır. Özellikle hediyeler, günümüzde de kullanılmaya devam eden simgesel diplomasinin bir yöntemi olması ve portre ve madalyaların bunun bir parçası olması bu görüşleri muhtemel kılmaktadır.

4.2. Görsel Bir Propaganda Aracı Olarak Portre Resmi ve Madalyonlar

Timurlu-Türkmen sanatçıların çalışması olduğu varsayılan İskendername'nin, birçok kopyasının üretilmiş olması Sultan II. Mehmed'in askeri ve siyasi erkinin Büyük İskender'e benzetilmesi ile ilişkilendirilmektedir (Mahir, 2012, s. 43). Büyük İskender adına basılan sikkelerin propaganda amaçlı kullanımı dikkate alındığında II. Mehmed'in portre madalyaları stratejik bir içerik kazanır.

Paranın icadıyla birlikte sikkeler, pratik ekonomik amaçlarının yanı sıra egemen sınıfın imajını kitlelere yaymanın bir aracı olarak da kullanıldı. Büyük İskender'in, MÖ 333'te İso Savaşı'nda karşı kazandığı zaferin ardından "Büyük Kral ve muzafer fatih olarak" kendi sikkelerini bastırması, sikkelerin propaganda amaçlı kullanımının ilk örnekleridir. Her ne kadar Büyük İskender'in yaşamı boyunca kendi portrelerini içeren sikkeler üretilmemiş olsa da, sikkelerde Büyük İskender'in Yunan tanrıları ve kahramanlarıyla özdeşleştirilmesi⁹, sikkelerin siyasi niyetler ve kamu imajına yönelik mesajlarla yüklü olduğunu düşündürmektedir (Wheatley ve Dunn, 163). Büyük İskender dönemine ait bir sikke üzerindeki Zeus figürünün Sami tanrısı Tarsuslu Ba'al imgesiyle ilişkilendirilmesi, Batı'dan Doğu topraklarını fetheden Büyük İskender'in her iki dünyaya ait imgeleri birleştirerek verdiği siyasi bir mesaj olarak yorumlanabileceği gibi, bu yorum bu kez Doğu'dan Batı topraklarını fetheden II. Mehmed'in her iki dünyanın sanat formlarını bir araya getirerek Batı dünyasına bir mesaj iletme arzusuna kadar genişletilebilir.

Mısır'daki Ptolemaios hanedanlığında Ptolemaios, Makedonya Krallığı'ndaki Antigonid hanedanından I. Demetrius, portresini bir sikke üzerine koyan ilk hükümdarlar olarak anılmaktadırlar. Dolayısıyla, bu sikkeler tarihte belli bir kişiye ait olan bir portreyi propaganda amaçlı taşıyan ilk sikkeler olabilir. Roma İmparatorluğunda Julius Caesar'ın sikkeler üzerinde kendi profilini kullanmasıyla birlikte, sikkelerdeki görüntü imparatorun görsel bir propagandası haline dönüşür. Caesar'dan sonra kişisel portrelerin sikkelerde kullanımı artmış, sikke imgeleri kısa sürede bir güç sembolü haline gelmiştir.

⁹Bu sikkelerde İskender'in Herakles gibi Yunan kahramanlarıyla ilişkilendirilmiş olması muhtemeldir. Öte yandan, savaş tanrısı Athena, ordunun koruyucusu Zeus, zafer tanrıçası Nike imgelerinin kullanımı, askere ödeme aracı olan sikkelerde mesaj hedef kitlesinin ordu olduğu söylenilebilir (Pat Wheatley and Charlotte Dunn, 167).

Madalyonlar ise ilk olarak Romalılar tarafından yönetici sınıfın ve ileri gelenlerin portrelerini içeren bir sanat formu olarak, genellikle askeri, diplomatik ve kişisel hediyeler olarak kullanılmıştır. Madalyon, kişinin ya da iktidarın imajını iç ve dış hedef kitlelere yayabilen ve kuşaktan kuşağa aktararak muhafaza edebilen bir sanat formu olduğundan, yaygınlaşmasında pratik siyasi-ekonomik etkenlerin yanı sıra insanın ölümsüzlük arayışı ve unutulmama arzusu gibi sosyo-psikolojik etkenlerde söz konusudur. Orta Çağ'da kısmen unutulmuş bu form, Rönesans'ta antik kültürlerin sanat formlarına artan ilgiyle birlikte yeniden önem kazanarak (Stefenalli, t.y.) Antonio Pisano (1380-1451) ile kişisel portreleri içeren bir sanat formu olarak yeniden doğmuş, özellikle saray ve aristokrasi çevresinde yaygınlaşmış, yönetici erk tarafından propaganda amaçlı kullanılmıştır. Rönesans madalyonlarında öne çıkan form gerçekçi olduğu kadar, sade ve güçlü bir otoriter portre formudur. Bu form, Rönesans portre resminde olduğu gibi kişiyi yücelterek görsel olarak ifade etmesi özellikleriyle II. Mehmed'in portre ve madalyonlarında tekrarlanmıştır.

Buradan anlaşılacağı üzere, heykel ya da resim gibi sanatsal formatların yanı sıra, bir yüzünde kişiyi profilden, diğer yüzünde ise niteliklerini betimleyen sikke veya madalyonlar, taşınabilirlikleri ve geniş kitlelere ulaşma potansiyelleri nedeniyle monarşi yönetimlerinde imparator veya kralın imajının kitlelere yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Rodini'ye (2021) göre, madalyalar Osmanlı sarayı gibi yerlere diplomatik hediyeler olarak ulaşan güçlü propaganda biçimleriydi. Öte yandan, İstanbul'un yeni fikir ve nesnelere dolaşımını canlı tutan elçiler, tüccarlar ve zanaatkarlar tarafından sık sık ziyaret edildiği gerçeği, madalyaların dolaşımdaki nesnelere arasında olmasını ve II. Mehmed'in Pisanello'nun, antik türün ilk Rönesans örneği olan İmparator John VIII Palaeologos'un portre madalyasına aşina olmasını da muhtemel kılmaktadır. Bu madalyonlar üzerinde ekseriya Batı'nın ortak dili olan Latince yazılar yer almaktaydı. Benzer şekilde II. Mehmed için üretilmiş madalyaların üzerindeki Sultan'ın özel unvanlarına ilişkin Latince yazılar görsellerle birleşerek, onun imparatorluk statüsünü Batı dünyasına hem görsel hem de sözel olarak ilan eder.

Sultan madalyalarda "Roma İmparatoru" olarak yüceltilmiştir. Örneğin, Costanzo da Ferrara'nın 1481 tarihli bronz madalyasının ön yüzünde Sultan'ın portresi, arka yüzünde ise Greko-Romen imparatorluk ikonografisini yansıtan atlı bir figür yer almaktadır ve "Asya ve Yunanistan İmparatoru Mehmed'in seferde at sırtındaki görüntüsü yazmaktadır (Necipoğlu, 2010, s. 272). Bu yazı, sultanın 1480-81 yıllarında İtalya'yla yaptığı resmi yazışmalarda kullandığı "Tüm Asya ve Yunanistan'ın İmparatoru" unvanıyla uyumludur.

Bellini'nin madalyasının ön yüzünde profilden Sultan, arka yüzünde ise üç taç bulunmaktadır. Bu eser, Floransalı Bertoldo di Giovanni tarafından yapılan madalyaya model olmuştur. Giovanni'nin madalyasının arka yüzünde Sultan, Mars'ın yönettiği iki atın çektiği bir arabanın üzerinde betimlenmektedir; Alegorik kompozisyonda Sultan'ın arkasında üç çıplak taçlı kadın figürü II. Mehmed'in fethettiği Yunanistan, Trabzon ve Asya'yı simgelerken, alt kısımda yer alan iki uzanmış erkek figürü ise denizlerin ve karaların hükümdarlığına gönderme yapabilir. Madalyanın ön yüzünde Latince "Mehmed, Asya, Trabzon ve Büyük Yunanistan İmparatoru" olarak tanımlanmıştır. Giovanni'nin madalyasında "Büyük Yunanistan"a yapılan atıf ikna edici bir şekilde sultanın Güney İtalya'daki eski Bizans kolonileri üzerindeki hak iddiasını onayladığı şeklinde yorumlanmaktadır (Necipoğlu, 2010, s. 273).

Bu bağlamda ele alındığında İstanbul'un fethinden sonra şehri imparatorluk başkentine dönüştüren ve Kayser-i Rum unvanını benimseyen II. Mehmed'in bu unvanının Avrupa devletlerine duyurulması, madalyonlar üzerine benzer portreler yaptırma arzusunu etkilemiş olabilir. Madalyonlarla, sadece imajını Batı'da dolaşıma sokmak için değil, aynı zamanda eski Bizans toprakları üzerinde bir güç ve otorite beyanı taşıması da amaçlanmış olabilir (Rodini, 2021, s. 29).

II. Mehmed'in portreleri daha sonraki dönemlerde de sanatçılar tarafından yapılmaya devam etmiştir.

II. Mehmed'in portreleri daha sonraki dönemlerde de sanatçılar tarafından yapılmaya devam etmiş günümüz sanatına kadar ulaşmıştır. Bunlar arasında, Fausto Zonaro'nun Bellini kopyası, tarihi konularda kahramanlığı öne çıkaran ve politik mesajlar içeren "Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi", "Fetih Ordusu'nun Edirne'den Gelişi", "Kuşatma, İstanbul'un Fethi" gibi yapıtları örneklenebilir. Türk sanatçılardan Hasan Rıza ve Feyhaman Duran'ın II. Mehmet portreleri de 20. yüzyılda yapılan eserler arasında yer almaktadır.

II. Mehmed'in kişiliği, siyaseti ve Batı dünyasına olan ilgisi, Avrupa sanatında Türk imgesinin olumlu-olumsuz yaygınlaşmasına yol açmıştır. Diğer portrelerin aksine, Francesco Hayes'in bir kölenin başının kesilmesini oryantalist bir bakış açısıyla resmettiği 'Gentile Bellini, Venedik Bailosu eşliğinde, Sultan II. Mehmed' adlı tablosu olumsuz bir perspektif örneğidir. Biyografi yazarı Carlo Ridolfi'nin anlattığı hikâyeye göre Sultan, Bellini'nin Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesini tasvir eden tablosundaki kesik boyundaki anatomik hataları göstermek için ressamın önünde bir kölenin başını kestirmiştir (Young Kim, 2021, s. 337). Ancak bu hikâye, kaynağı olduğu varsayılan ressam Parrhasius'un hikâyesi¹⁰ gibi kronolojik bir gerçekliğe dayanmamaktadır.

Başka bir açıdan bakıldığında, II. Mehmed'in portrelerini yaptırma arzusu, Roma hükümdarları ile Rönesans hümanistleri arasında yaygın olduğu gibi, kendi imgesini ölümsüzleştirme arzusu olarak yorumlanabilir. II. Mehmed'in bir komutan olarak İskender'e duyduğu ilgi¹¹, yaşadığı dönemde Sultan'ın Büyük İskender'le özdeşleştirilmesi ve İskender'in büyük komutan imgesini çağlar boyunca taşıyan kabartma portrelerin varlığının etkisi de bu bağlamda etkili olmuş olabilir.

Rodini'ye (2021) göre, hümanistik çalışmaların ve İtalyan sanatının yakın bir takipçisi olan II. Mehmed'in önemli Rönesans sanatçısı Alberti'nin yazılarına aşina olmuş olması muhtemeldir (s. 39). Örneğin Alberti, Büyük İskender'in bir portresinin Kral Cassander'i titretecek kadar gerçekçi olduğunu anlatan antik Yunan biyografi yazarı Plutarkhos'tan alıntı yapar. Ona göre resim sadece bir illüzyon değil, fiziksel dünyayı etkileyecek kadar güçlü bir etkidir. Öte yandan Malatesta, sultanla yazışmalarında Latea Apelles'in Alexande boyalı portrelerini ve Lysippus'un bronz portrelerini hatırlatarak portrenin öznesine ölümsüzlük kazandırma kapasitesi vurguladığı bilinmektedir (Cevizli, 2014). Bu bağlamda ele alındığında, II. Mehmed'in portrelerinin üretildiği medya İskender analojisiyle açık bir paralellik göstermektedir. II. Mehmed'in imajını madalya ve portrelerle ölümsüzleştirmek için ünlü Rönesans sanatçıları sarayına davet etmesi, Rönesans bilim ve sanatına olan ilgisinin yanı sıra sanatın görsel gücü ve propagandacı siyasi doğasının farkında olduğunu da belgelemektedir.

Kritoboulos kroniğinde sultanı, Doğu'nun intikamını Batı'dan alarak tarihin akışını tersine çeviren Yeni İskender olarak tasvir eder. Kroniğini, II. Mehmed'in kahramanlıklarının şöhretini ölümsüzleştirmek için yazdığını, böylece Yunanca konuşan tebaanın ve tüm Helen "Batı uluslarının" onun başarılarının "Makedonyalı İskender'inkilerden hiçbir şekilde aşağı olmadığını" bileceklerini açıklar (Necipoğlu, 2010, s. 265). Benzer şekilde, portre ve madalyalar bunu güçlü görsel imgelerle yerine getirir.

¹⁰Romalı filozof, devlet adamı ve oyun yazarı Seneca, Yunan ressam Parrhasius'un zincire vurulmuş Prometheus modeli için satın aldığı bir köleye işkence ettiğini anlatır. Michelangelo hakkında da benzer bir hikâye anlatılır. Ancak bu hikâyelerin kronolojik bir gerçekliği yoktur (Barbanera, 2013, s. 42)

¹¹Birçok kaynak II. Mehmed'in Arrian'ın İskender'in hayatını (Anabasis) her gün kendisine okuttuğunu bildirmektedir.

4.3. Kozmopolitizm

Stratejik olarak iki kıtanın ve iki denizin kesişme noktasında bulunan İstanbul'un, Pers-İslam, Türk-Moğol ve Roma-Bizans sanat ve kültür biçimlerinin karşılaştığı merkezi konumu Osmanlı-Türk sanatında, Fetih'ten sonra edinilen imparatorluk mirasıyla kendisini besleyen ideolojik bir kaynağa sahip olmasını sağlamıştır. Bu, doğu ve batı kültürlerini harmanlayan bir kozmopolitik yapıdır ve günümüzün terimiyle kültürlerarasılıktır. Bu kozmopolit politikanın izleri devlet yönetiminden inanç özgürlüğüne ve sanat alanındaki uygulamalara kadar takip edilebilir.

Fetih sonrasında yoğunlaşan tüm alanlardaki imar faaliyetleri sadece siyasi bir iddiayı meşrulaştırmayı değil, aynı zamanda bu iddianın jeopolitik güvenliğini sağlamayı da amaçlar. Yerasimos'a akt. (Eker, 2016, s. 731) göre Bizans ve Osmanlı-Türk mimarisi arasındaki gerçek bağlar fethinden sonra Ayasofya'nın gölgesinde ve imparatorluk ideolojisi bağlamında ortaya çıkmıştır. II. Mehmed, İstanbul'un başkent olarak inşa sürecinde kamusal kişiliğini ve kendi imajını yeniden şekillendirirken çeşitli sanatsal formlarından yararlanmıştır (Necipoğlu, 2010, s. 267). II Mehmed'in yaptırdığı Fatih Külliyesi ve Topkapı Sarayı Kritoboulos'a göre, hükümdarın "şehri her yönden (güç ve zenginlik, ihtişam, öğrenim, ticaret, ...) en güçlü hale getirme planının" bir parçasıydı. Kentin Bizans kimliği, tüm fiziksel özelliklerinin paralelinde, edebi şehir, yeni Kudüs, dünyadaki ilk Hıristiyan başkenti, Konstantinopolis genellikle "Ortodoks Hıristiyan uygarlığının merkezi, siyasi ve ruhani merkez gibi çok boyutlu doktrinlerinde kentidir. İstanbul'un bu siyasi çok yönlü merkez konumu, Osmanlı Devletinin imparatorluk ideolojisini içine alır.

Fetih sonrasında II. Mehmed'in, koruyucu politikaları sayesinde şehir tahrip edilmemiş, Ayasofya'nın camiye çevrilmesi sırasında mozaikler sökülmeyle sultanın emriyle üzerleri sıvayla kaplanmıştır. Fatih'in politikaları sadece kentin doğal ve kültürel yapısını korumakla kalmamış, aynı zamanda farklı dini ve etnik topluluklara ev sahipliği yaparak kozmopolit bir kent olarak kalmasını sağlamıştır. Bu kozmopolit yapı sanat alanına da yansarak geçmişten günümüze var olan değişimlerin ve aynı zamanda çatışmalarında başlangıcını oluşturmuştur.

Bizans Havarium Kilisesi üzerine inşa edilen Fatih Külliyesi, daha sonraki Osmanlı külliyelerinin stilistik başlangıcı olarak özel bir öneme sahiptir. Ancak bir rivayete göre Ayasofya'dan yüksek olmasın diye caminin sütunlarını kestiren Mimar Azadlı Sinan'ın, Enis Batur'un (Batur, 1999, s. 141) Azatlı Sinan'ın Kendi Ağzı adlı şiirde geçtiği üzere (... Yüce sultanım buyurmuş: Ölesiye dövülecek Benden yüceliğini esirgeyen mimarım, ...) Ayasofya'nın ihtişamına erişemediği gerekçesiyle padişahın emriyle öldürülmüş olması ayrı bir tartışma olmakla birlikte sanat formlarında iktidarın gücü ve saygınlığını yansıtan siyasi boyutlarını göstermektedir. Ayasofya mimarisinden¹² ödünç alınan merkezi tek kubbe Kuran'a göre (Kuran, 1997, s. 1395) Osmanlı evrenin bütünlüğünü sembolize ettiği gibi ve Osmanlı siyasal gücünün yansımaları simgelemektedir.

Bu bağlamda değerlendirilirse, Bizans, Selçuklu, Anadolu Türk Beylikleri ve İslam sanatını kendine özgü bir görsel "dil" içinde harmanlayan Osmanlı sanatı, kozmopolit bir sentez olarak geçmişin anıtlarıyla dikey bir diyaloga girmiş ve Roma-Bizans sanat formlarını yeni sentezlerle aşarak özgün bir karakter kazandırmıştır. Örneğin, II. Mehmed'in imparatorluk ideolojisine ait göstergeleri taşıyan Topkapı Sarayı'nın bahçesinde yer alan Türk, İran¹³ ve Bizans tarzında inşa

¹²Bizans İmparatorluğu mimarisi, Roma ve Yunan mimari model ve stillerinin bir yorumudur. Dolayısıyla Osmanlı mimarisi Roma ve Yunan stillerini de içinde barındırmaktadır. Osmanlı mimarları Ayasofya'nın kubbe genişliğini aşmaya çalışmış ancak bunu sadece Mimar Sinan Edirne Selimiye Camii ile başarmıştır.

¹³İran tarzındaki köşk, İslam medeniyetine yapılan bir referans olabilir

edilmiş üç köşk, Giovanni'nin Fatih madalyonunun arka yüzündeki taçlı üç kadın figürlerine benzer şekilde Sultan'ın varisi olduğu üç dünyayı (Doğu, Batı, İslam) simgelediği şekilde yorumlanabileceği gibi kozmopolit yapının somut bir göstergesi olarak da yorumlanabilir.

Osmanlı Devletinin coğrafi genişliği ve bu büyük coğrafyanın tek saraydan yönetilmesi resim sanatı alanında da kozmopolit fakat kendine has bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Daha öncede belirtildiği gibi, İtalyan şehir devletlerinden (örneğin Rimini, Napoli, Floransa, Venedik) ve doğudan¹⁴ (İran ve Orta Asya) birçok sanatçı farklı kanallar aracılığıyla İstanbul'a getirilmiştir. Saray Nakkaşhanesi kurumu, başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ın getirilmiş, hattat Yahya Sofi ve Ali Sofi ile yüz kadar sanatkâra çalışma imkânı sağlanmıştır. İstanbul'daki Saray Nakkaşhanesi'nin yanı sıra Bizans Kilisesi'nin üst katında Arslanhane denilen yerde de yazma üretiminin devam ettiği de geçmektedir (Sever, 2020, s. 156). Bu nakkaşhanelerde farklı üsluplardaki sanatkârların çalışmaları sonucunda XVI. yüzyılda İstanbul Üslubu ortaya çıkmıştır (Derman, 2013, s. 495). Bu bağlamda II. Mehmed Dönemi politikalarının sanatta bir yansıması olarak Antik Roma-Bizans ve Rönesans sanat formlarının Timurlu-Türkmen tarzlarıyla sentezlendiği bir sanat formundan bahsedilebilir. Başka bir deyişle Batı ve Doğu dünyasından sanatçıların İstanbul'da karşılaşmaları kozmopolit fakat kendine özgü yeni bir üslup yaratmıştır.

Sultan'ın saray ressamı Baba Nakkaş (Evlıya Çelebi'ye göre Özbek kökenlidir), öğrencileriyle birlikte, 16. yüzyıla kadar Osmanlı sanatını ve mimari süslemesini etkileyen uluslararası Timurlu-Türkmen üslubunu özgünleştirmişlerdir (Necipoglu, 2010, s. 264). İstanbul'un fethi sonrası doğudan özellikle İran ve Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na göç artmış ve II. Mehmed'in Fars yazarlara ve şairlere ilgisi, onların eserlerinin Osmanlı yazarları tarafından geniş çapta tanınması, uyarlanmasıyla sonuçlanmıştır (Darling, 2014, s. 64). Yerel ressamlar çoğunlukla bölgesel geleneklere bağlı kalmış olsa da, Timurlu komşularından geniş ölçüde ödünç aldıklarını batılı sanatçıların natüralist resim teknikleriyle birleştirmişlerdir. Saray nakkaşları tarafından yapılan ve günümüze ulaşan az sayıdaki Sultan portresi, İtalyan ustaların natüralist modellerini minyatür resminin yerel ortamına aktarır ve batı teknikleriyle benzerlikler gösterir.

Bu ressamlardan saray ressamı olan Sinan Bey'in Paolo da Ragusa'dan eğitim aldığından bahsedilmektedir¹⁵. Sinan Bey'e atfedilen Sultan Mehmed Portresi (Görsel 10), Costanzo'nun madalyası (Görsel 9) ile yakın benzerlikler taşır. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa, Sinan Bey, İtalyan üslubunu minyatür resminin yerel ortamına yaratıcı bir şekilde aktarmış, Doğu ve Batı'nın görsel kültürlerini kendi çalışmalarında bir araya getirmiştir.

Bellini'nin Fatih Sultan Mehmed portresi her ne kadar Doğulu bir ikonografi takip etse de, Türk resim tarihinde Batılı anlamda yapılmış ilk resim ve dolayısıyla Türk resminde minyatürden Batı resmine geçişin başlangıcı olarak kabul edilebilir (Dilmaç, 2012: 86). Nurullah Berk'e (1953) göre Bellini'nin gelişi iki sanat dünyasını birbirine bağlamış ve Avrupa resim tekniklerinin Türkiye'ye getirilmesinde ilk adım olmuştur (s. 86). Öte yandan II. Mehmed'in batı sanatlarına olan ilgisi ve Gentile Bellini'ye yaptırdığı yağlıboya taval portresi, 20. yüzyıla kadar sürecek olan İslam sanatında sadece Hint-Moğol hanedanında görülen Padişah Portreciliği geleneğini başlatmıştır (İrepoğlu, 1999, s. 72).

¹⁴Örneğin 11470'lerin ortalarında Timurluları yenilgiye uğrattıktan sonra, saray atölyesinde çalışmak üzere İranlı zanaatkarları İstanbul'a getirdiği bilinmektedir (Rodini, 2021, s. 20).

¹⁵II. Mehmed'in sarayında "yetişen" Sinan Bey, ya eğitim için yurtdışına gönderilmiş ya da Maestro Pavli (muhtemelen ressam-medalist Paolo da Ragusa) adlı ustası tarafından sultanın sarayında eğitilmiştir. Sinan Bey'in 1480'de Venedik'e elçi olarak gönderildiği de geçmektedir.



Görsel 9. Costanzo da Ferrara, "II. Mehmed Madalyon, 1481. Ashmolean Museum



Görsel 10. Sinan Bey, II. Mehmet 1460-1480'ler.



Görsel 11. Bursalı Şiblizade Ahmet, II. Mehmet Portresi, 1480'ler.

Sinan Bey'in öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilen Gül Koklayan Mehmed II tam boy portresinde Sultan geleneksel bir şekilde bağdaş kurmuş olarak resmedilmiştir (Görsel 11). Portrede ışık ve gölge teknikleri gibi Rönesans resminin temel unsurları kullanılmış olsa da diğer kısımlarında Doğu sanatına özgü şematizm görülmektedir. Bu bağlamda portre, üççeyrek kompozisyon ve modelleme tekniği gibi Rönesans resminin unsurlarını Doğu sanatının unsurlarıyla birleştirerek Bellini'nin II. Mehmed portresini geç Timurlu üslubunda oturan tam boy bir sultan imgesine dönüştürür. Necipoğlu'na (2010) göre, Şiblizade Ahmed portresinde geleneksel formu Batılı modelleme ve fizyonomi araçlarıyla birleştirmiştir. Bu portre, İstanbul, Tebriz ve Herat'taki Türk hükümdarlarının saray kültürleri tarafından paylaşılan, gelişmekte olan portre geleneğine daha yüksek bir natüralizm derecesi ekleyen bir Osmanlı (Rumi) resim tarzı denemesinin bir örneğidir. Bu açıdan Rönesans resmi ile Doğu resmi arasında bir sentezi temsil eder. Portrenin bir diğer önemli yönü de, Osmanlı padişah portre geleneğinin Batı resim teknikleri ve kompozisyon düzenine dayanan ilk örneği olmasıdır.

Paun'a (2015) göre, Osmanlı İmparatorluğu tek tip ve durağan bir gerçeklik olmadığı gibi her biri kendi kural ve geleneklerine göre yaşayan çok çeşitli toplulukları bir araya getiren, alışılmadık derecede çok yönlü bir dünyaydı. Bu bağlamda, devlet yönetiminden inanç özgürlüğüne, mimariden resme uzanan kozmopolit bir yapının ve bu yapıya verilen siyasi desteğin yan yana gelmesi, Doğu ve Batı sanat formlarının senteziyle kendine özgün bir resim üslubunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

4.4. Yeni Teknolojilerin Dolaşımı ve Olası Politikalar

Fetihten hemen sonra Ayasofya'da açılan medresede İslami ilimlerin yanı sıra pozitif bilimlerin okutulmaya başlanması¹⁶ ilim adamları, ustalar ve sanatçıların İstanbul'a çağırılması, Ragusa Cumhuriyeti aracılığıyla Floransa'dan tıp kitapları ve sanat eserlerinin istenmesi, çeşitli harita, gravürlerin¹⁷ toplanmaya başlanması, sarayda kütüphane kurulması, nakışhane açılması II. Mehmed'in bilim ve sanata verdiği önemin yanı sıra Rönesans sanatına ve teknolojik yeniliklere

¹⁶Dönem araştırmalarında fethin hemen ertesinde (1 Haziran 1453), II. Mehmed'in eğitim seferberliği başlattığı, Molla Hüsrev yönetiminde Ayasofya'da ve Molla Zeyrek yönetiminde Zeyrek Camiinde olmak üzere İstanbul'da ilk medrese eğitimlerinin başlatıldığı vurgulanmaktadır (Sever, 2020, s. 155). Bazı tarihçiler Fatih devri İstanbul'unda üç medrese kurulduğundan ve bunların Ayasofya Medresesi, Zeyrek Medresesi ve Sahn-ı Seman (Fatih) Medresesi olduğundan bahsederler (Fikriyat, 2019)

¹⁷II. Mehmed'in Floransalı tüccarlar aracılığıyla küçük bir Batı baskı koleksiyonu edinmiştir. İstanbul'daki Fatih Albümü'nde (Topkapı Sarayı Müzesi, H 2153) 1460-80 yıllarına tarihlenen on sekiz Florentine gravüründen oluşan bir grup bulunmaktadır. Yerel sanatçıların bu gravürlerden etkilendiğine dair hiçbir belirti yoktur (Atıl, 1973, s. 47).

olan ilgisini de gösterir¹⁸. Daha öncede belirtildiği gibi portre ve madalyalar, II. Mehmed'in sanat sevgisini gösterdiği gibi Kayser-i Rum imajını Batı dünyasına iletilmesinde etkili bir araçtı. Fakat portre ve madalyalar görsel imgelemin gücü açısından ne kadar önemli olursa olsun, Cevizli'ye (2014) göre, II. Mehmed'in 1480'lerde Venedik ve Floransa'dan eşzamanlı bronz dökümcü talebini tam olarak açıklamamaktadır. Bronz döküm ustalarına yönelik taleplerin sayısı ve çeşitliliği ve dönem teknolojik yeniliklerin gezici zanaatkârlar ve ustalar tarafından aktarılma zorunluluğu ve II. Mehmed'in İstanbul'un fethinden önce Boğdan bölgesinden bronz dökümcü Urban Usta'yı hizmetine alması göz önüne alındığında teknolojik bilgi birikiminin aktarılmasının da amaçlanmış olması muhtemeldir.

Teorik olarak, teknik bilgi mekânda üç şekilde yayılabilir: kamuya açık metinler, patentler ve göç eden bireyler aracılığıyla. Premodern teknik bilgiler büyük ölçüde deneyime dayalı olup gezici zanaatkârlar ve teknik ustalar tarafından bedenen aktarılma zorundaydı (Reber, 1993). Dolayısıyla, bölgesel teknik liderlikteki değişimler ancak teknisyenlerin bilgilerini başka yerlere taşıyabilmeleri halinde gerçekleşebilirdi (Epstein, 2005). Dolayısıyla, bölgesel teknik gelişmelerde teorik bilgi kadar uzmanlaşmış zanaatkârların istihdamı da etkili olmuştur. Vasıflı zanaatkârların göçü teknolojik nesnelere transferini beraberinde getirdiği gibi yerel ve yabancı bilginin sentezlenerek sanat ve düşünce alanlarında yeni anlayışların ortaya çıkmasını da etkilemiştir. Bu nedenle modern öncesi teknik ilerleme, genel teknik bilginin kodlanma biçimi ve 'kolektif icat' ile hem sürdürülmüş hem de sınırlandırılmıştır (Allen, 1983). Bu bağlamda düşünüldüğünde, Avrupa'da Rönesans'la birlikte her alanda başlayan yenilenme ve teknolojik devrim süreci, Ortaçağ'a kadar uzanan kademeli yenilik süreci ve teknik bilginin şehir devletleri arasında dolaşımı ile ilişkilidir.

İstanbul'un fethi sırasında 400 kilodan daha ağır gülle atan çok büyük toplar döktürten II. Mehmed'in, anakaradaki Marghera ile ada kenti Venedik arasında bir köprü inşa ederek su yoluyla korunan İtalya'yı fethetmeyi planladığı söylentisi bile (Rodini, 2021, s. 18) II. Mehmed'in teknolojik yenilik peşinde olduğunu ve dolayısıyla deneyimsel bilgiyi önemseydiği şeklinde yorumlanabilir.

Floransalı tüccar ve casus Benedetto Dei'nin Cronica'sında, II. Mehmed'in Mart 1480'de Floransa'dan 'oyma, ahşap ve kakma ustaları, bronz heykel ustaları' talep ettiğini ve bu taleplerin karşılandığı geçmektedir. Fakat Venedik Senatosu'nun II. Mehmed'in Venedik'ten ikinci talebine yanıtı ilki kadar olumlu olmamıştır¹⁹. Cevizli'ye (2014) göre, söz konusu dönemde İstanbul'da dökülen topların üzerindeki kabartma süslemelerdeki ustalık, davet edilen sanatçıların silah teknolojisiyle ilgisini sorgulatsa da Venedik'in ikinci talebi reddetmesi, bronz döküm uzmanlığının sanatsal komisyonların ötesine geçerek bombardıman üretimine uzanma potansiyeline olan endişesine işaret etmektedir.

Yukarıda açıklandığı üzere, uzmanlaşmış zanaatkârların göçü yoluyla sanat alanında üslup karşılaşmaları ortaya çıktığı gibi karşılıklı bilgi transferinin de gerçekleşmesi mümkün olmaktadır. Bu bağlamda, Avrupa'dan İstanbul'a gelen sanatçılarla ilgili olarak iki yönlü bir bilgi aktarımından

¹⁸II. Mehmed döneminde yaklaşık on altı adedi Yunanca olmak üzere sekiz yüz kadar özgün kitap yazıldığı, bazı kitapların da ilk kez Yunancadan Arapçaya çevrildiği bilinmektedir (Gürtuna, 2005: 4). Fatih aynı zamanda din, tarih, tıp, coğrafya, felsefe ve astronomi gibi konularda yazılmış olan bu kitaplara tezhip ve minyatürler yaptırarak kendi hazinesine de dâhil etmiştir.

¹⁹Senato, elçileri Niccolò Cocco'ya Sultan'ın taleplerini karşılayamadıklarını, çünkü İstanbul'a gitmeyi kabul eden usta inşaatçının ciddi şekilde hastalandığını, bronz ustası bulunmadığını ve Bernardo adında bir ressamın birçok esere başladığını ve parasını aldığı için bunları tamamlamak zorunda kaldığını bildirilmiş, sultanın taleplerinin karşılanamamasının mazur görülmesi ve Venedik'in samimiyetle sultanı memnun etmek için elinden geleni yaptığının sultan tarafından anlaşılması istendi. ASV, Senato, Deliberazioni Secreta, reg. 29 (1479-1480), fol. 92r (yeni folyo 102r). Akt. Cevizli, 2014)

söz edilebilir. Birincisi Rönesans resim sanatının Türk resim sanatına etkileri, ikincisi ise teknik ve deneysel bilginin seyahat yoluyla aktarılmasıdır.

Uzmanlaşmış zanaatkârın ve ustaların seyahatleri, yüksek sanayileşme dönemine kadar Avrupa'da teknolojik bilgi dolaşımında merkezi bir rol oynamaya devam etmiş hatta bu süreç Osmanlı Devletinde Batılılaşma hareketlerine etki etmiştir. 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda askeri alanda başlayıp, ekonomik, eğitim ve kültürel alanlara yayılan reformlar dönemi olan bu dönemde de Avrupa'dan Türkiye'ye alanında uzman birçok asker, zanaatkâr ve sanatçı davet edilmiş, askeri okullardan mezun olanlar eğitim amacıyla Avrupa'ya gönderilmiştir. II. Mehmed dönemi sanatçıların davet edilmesiyle başlayan bu süreç, Sanayi Devrimi sonrası teknik bilginin muazzam artışı ve dolaşımı yoluyla kültürel normları da yeniden şekillendirmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Türk resim sanatının Batı sanatı ile etkileşimi İstanbul'un fethine (1453) kadar uzanmaktadır. İstanbul'un fethiyle Türk kültürü ile Batı kültürü daha yakından karşılaşmış, her iki kültür arasındaki etkileşim en üst noktaya ulaşmıştır. II. Mehmed'in politikalarıyla şekillen bu yeni süreç, Türk İslam sanatı ile Batı sanatı arasında adeta bir köprü vazifesi görmüştür. Karadeniz'i Akdeniz'e; Asya'yı Avrupa'ya bağlayan İstanbul'un coğrafi konumu ve II. Mehmed'in politikaları, doğu sanat formlarını Batı sanat formlarına bağladığı gibi bir geçiş noktasına dönüştürerek yeni sentezlerin önünü açtığı gibi Türk sanatının temellerini oluşturmuştur.

II. Mehmed'in portre ve madalyonlarında görsel imgenin gücü ve diplomatik propaganda olarak oynadığı rolle birlikte, bronz döküm ustalarına yönelik taleplerin sayısı ve çeşitliliği göz önüne alındığında, teknolojik bilgi birikiminin aktarılmasının da amaçlanmış olması mümkündür. Burada Batı sanat üsluplarının (Örneğin Rönesans ve Barok mimarisi gibi mimari üslupların) Türk sanatına etkileri kapsamlı bir şekilde daha önceki araştırmalarda araştırılmış olsa da, bunların "teknolojik alan" olarak etkilerine çok fazla dikkat çekilmediği görülmektedir. Ancak burada dikkat çeken bir diğer olgu, Avrupa'da 1440'larda J. Gutenberg tarafından icat edilen baskı teknolojisinin her ne kadar 1400'lü yılların sonlarında İspanyadan göç eden Yahudiler tarafından 1493 de İstanbul'da sonra Selanik'te kurulduğu geçse de (Ertuğ, 1970: 91) devlet tarafından resmi olarak himaye edilmemiş olmasıdır. Her ne kadar Durmuş (Durmuş, 2017, s. 950) bu süreci dönemsel şartlar ve toplumsal iç dinamiklere bağlasa da burada ortaya çıkan bir başka etken doğu ve batı karşıtlığının matbaa üzerinden işlemiş olmasıdır. Örneğin, doğruluğu tartışmalı olsa da Rum Mistakidis Efendi'nin mazkur makalesinde 2. Beyazıt ve 1. Selim'in baskıcılık sanatıyla uğraşanlar için idam cezası istediğine dair ifadeleri (Durmuş, 2017, s. 957) bu karşıtlığın bir göstergesi olarak görülebilir. Her ne kadar Doğu ve Batı arasındaki diyaloglar Türk resim sanatında yeni sentezlerin oluşumuna etki etmiş olsa da, Doğu ve Batı karşıtlığı sanat alanında da gözlenmektedir.

Öte yandan, II. Mehmed'in ölümünden sonra tahta çıkan II. Bayezid arasındaki sanat formlarına yaklaşım farklılıkları Osmanlı Devletinde sanata yönelik tutumların hükümdardan hükümdara değişiklik gösterdiğini göstermektedir. II. Bayezid'de II. Mehmed gibi bir sanat destekçisi olarak anılmaktadır. Ancak II. Mehmed'in ölümüyle birlikte Osmanlı Sarayı'nda Rönesans sanatı ve kültürüne olan ilginin neredeyse sona erdiği, sanat formlarında güçlü Fars ve Türkmen etkileri yoğunlaştığı, müzehheb el yazmalarının üretiminin arttığı, batı tarzı portre tasvirlerinin durma noktasına geldiği ve 3. Murat dönemine kadar portre resmine güçlü bir ilginin olmadığı görülmektedir. II. Beyazıt döneminde, II. Mehmed ile başlayan Batı sanatına yönelik ilgi yön değiştirerek Doğu'ya kaymış, Rönesans sanatının yerine Doğu sanatı, özellikle İran minyatürleri etkili olmuştur. Yavuz Sultan Selim döneminde Tebriz'in Safeviler'den alınması (1514) ile Tebriz Nakkaşhanesindeki önemli sanatçıların İstanbul'a gönderilmeleri Doğu üslubunun yaygınlaşmasını artırmıştır.

Hatta II. Beyazıt döneminde İstanbul'u ziyaret eden İtalyan Seyyah G.M. Angioiello, Bellini tarafından yapılan "Fatih Sultan Mehmed Portresi" dâhil saraya konulan tabloların pazarda sattırıldığını iddia etmiştir.²⁰ Bellini'nin İstanbul'daki çalışmalarından geriye Fatih'in portresi, muhtemelen Venedik'e döndükten sonra yaptığı bir madalya (tarihsiz) ve ona atfedilen birkaç çizim (Oturan bir yeniçeri, oturan bir kadın, ayakta duran iki Doğulu, peçesini kaldıran bir kadın, sarıklı bir figür, uzun mantolu bir adam ve ayakta duran bir kadın) dışında neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Bazı kaynaklar ressamın Topkapı Sarayı'nın duvarlarını da süslediğinden bahsetse de, bu eserlere dair herhangi bir kaynak günümüze ulaşmamıştır.

Sarayın kültürel politikaları sanatın yönünü etkilemiş, Batı resim sanatına duyulan ilgi Fatih'ten sonra, Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar duraklayarak yalnızca kitap bezeme sanatı ile devam etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemiyle birlikte resim sanatına olan ilgi artmış, özellikle II. Selim (1566-1574) ve III. Murat (1574-1595) dönemlerinde verilen destek Osmanlı minyatür sanatında "Klasik Dönemi" doğurmuştur. 18. yüzyılda Osmanlı Batılılaşma Hareketi ile diplomatik ilişkilerin güçlendirilmesine yönelik politikalar Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile siyasi bir şekil almış, tüm bu süreç sanat alanına yansımış, modernleşme hamleleri Türk resminde modern sanat hareketlerinin önünü açmıştır. Yenilikçi politikalar, devlet ve toplumsal kurumların yapısında değişikliklere neden olduğu gibi, Doğu-Batı, geleneksellik-modernlik, ulusalcılık, batı taklitçiliği-millilik, vb. kavramları etrafında şekillenen karşıtlıkların tartışmalı zemini doğal olarak sanat alanında da tekrarlanmıştır.

Batı Avrupa'yı Osmanlı toplumundan ayıran şey, her alanda ilerlemenin daha hızlı gerçekleşmesinden daha çok, ilerlemenin daha kalıcı ve kesintisiz olmasıdır. Osmanlı Devletinde Doğu ve Batı arasındaki karşıtlıklar, reformlarla çiçeklenme dönemi yaşanan sanat ve bilim alanındaki gelişmelerin durgunluk evreleriyle duraksamalar yaşamasının nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Allen, R. C. (1983). Collective Invention. *Journal of Economic Behavior and Organization*, 4 (1), 1-24.
- Aslanapa, O. (1995). *Fatih Devrinde Resim ve Minyatür, İstanbul Armağanı: Fetih ve Fatih*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Atıl, E. (1973). Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II. *Ars Orientalis*, 103-120.
- Ayvazoğlu, B. (2013). Fatih, Bellini ve Rönesans. *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu - 1*, 559-569.
- Barbanera, M. (2013). *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer. Vol. 4. Wilhelm Fink Verlag*. Morphomata Köln Konferansları: Wilhelm Fink Verlag.
- Batuhan, T. (2020). Materiality of Mehmet II Smelling a Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective. *Art-Sanat Dergisi* (14), 1-16.
- Batur, E. (1999). Azatlı Sinan'ın Kendi Ağzındandır. *Sanat Dünyamız*, 73, *Yaratıcı Osmanlılar*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Cevizli, A. G. (2014). Bellini, bronze and bombards: Sultan Mehmed II's requests reconsidered. *Renaissance Studies*, Vol. 28, No. 5, 748-765.
- Costantini, V. (2010). "Bizimkiler" "Onlarda", "Onlarınki" "Bizlerde" Olduğunda. *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çelik, M. M. (2020, 28 Haziran) Independent. *Gentile Bellini'nin İstanbul Günleri ve Fatih'in Portresinin Arkasındaki Büyük Acı*. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2023.

²⁰Venedik'e götürülen ve oradan İngiliz Henri Layard tarafından satın alınan "Fatih Sultan Mehmed Portresi" H. Layard'ın ölümünden sonra eşi tarafından National Gallery'ye bağışlanmıştır. (Ayvazoğlu, 2013, s. 563).

<https://www.indyurk.com/node/203306/k%C3%BCIt%C3%BCr/gentile-bellini%E2%80%99nin-istanbul-g%C3%BCnleri-ve-fatih%E2%80%99-portresinin-arkas%C4%B1ndaki-b%C3%BCy%C3%BCk-ac%C4%B1>

- Darling, L. T. (2014). Political Literature and the Faculty of Fine Arts Development of an Ottoman Imperial Culture in the Fifteenth Century. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association Published by: Indiana University Press* 1(1), 257-69.
- Derman, F. (2013). Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı. *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Bildirileri*, 495-509.
- Durmuş, B. T. (2017). Matbaa Teknolojisinin Osmanlı Devletine Giriş Koşulları ve Tartışmalar . *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* 5.2, 950-968.
- Eker, H. (2016). İstanbul'un Fethinin Osmanlı Cami Mimarisi üzerine Etkileri. *Journal of International Social Research*, 9, 43., 728, 732.
- Epstein, S. R. (2005). *Transferring Technical Knowledge and Innovating in Europe, c.1200-1800*. London: Department of Economic History Working Paper, 01-05.
- Fabris, M. P. (2017, 05 Temmuz). *Fatih'in tablosunda meğer neler varmış!* Derin Tarih: <https://www.gzt.com/derin-tarih/fatihin-tablosunda-meger-neler-varmis-2748856> adresinden alınmıştır
- Fikriyat. (2019, 30 Mart). *Fatih'in İstanbul'u 'İlim Yuvası' Haline Getirdiği 3 Medrese*. Fikriyat. Erişim Tarihi: 14.07.2023, <https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/fatihin-istanbulu-ilim-yuvasi-haline-getirdigi-3-medrese>
- Gürtuna, S. (2005). Sanat Eğitimi Yönünden "Fatih'in Çocukluk Defteri Üzerine Düşünceler. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı I*, 1-10.
- Irepoğlu, G. (1999). Gelenek ile Yenilik Arasında: İcmal-i Tevarih-i Âl-i Osman Portreleri. *P Dergisi, Sayı 15*, 70-85.
- İnalçık, H. ve Renda, G. (2009). Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi, *Osmanlı Uygarlığı 2*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1049-1089.
- Köprülü, O. F. (1996). Firdevsi, Uzun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, 127-129
- Kuran, A. (1997). Osmanlı Mimarlığı ve Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt III*. (s. 1393-1399). İstanbul: Yem Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabcacı Yayınevi.
- Necipoğlu, G. (2010). From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II. *From Byzantium to Istanbul 8000 Years of a Capital*, 262-277. İlke Basın Yayın.
- Paun, R. G. (2015). Conquered by the (S)word: Governing. *The Ottoman Orientin Renaissance Culture Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow*, 19-40. Krakow Ulusal Müzesi.
- Reber, A. (1993). *Implicit Learning and Tacit Knowledge. An Essay on the Cognitive Unconscious*. Oxford-New York: Oxford University.
- Renda, G. (2006). The Ottoman Empire and Europe: Cultural Encounters. *Cultural Encounters in Building a Universal Civilisation: Islamic Contributions*, 2-24.
- Rodini, E. (2021). *Gentile Bellini's Portrait of Sultan Mehmet II Lives and Aft erlives of an Iconic Image* . London: İ.B. Tauris.
- Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi (35)*, 153-166.
- Sırrı, M. S. (2009). *Fatih Sultan Mehmed Han'ın Portresi*. Yedikata Tarih ve Kültür Dergisi. Erişim Tarihi: 20.05.2023, <https://yedikata.com.tr/fatih-sultan-mehmed-hanin-portresi/>

- Stefenalli, E. C. (t.y.). *A Brief History of the Medal*. American Medalllic Sculpture Association. Erişim Tarihi: 25.05.2023, <https://amsamedals.org/a-brief-history-of-the-medal/>
- Tanıncı, Z. (2020). *From the Painting Treasury of the Palace: Miniatures in Ottoman Art*. History of İstanbul. Erişim Tarihi: 05.06.2023, <https://istanbultarihi.ist/637-from-the-painting-treasury-of-the-palace-miniatures-in-ottoman-art>
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Bilgi Yayınları.
- Ünver, Süheyl (1961). *Fatih'in Çocukluk Defteri*. Academia. Erişim Tarihi: 28.05.2023, https://www.academia.edu/8238182/Fatihin_%C3%87ocukluk_Defteri
- Vikipedi. (2023, 30 Temmuz). *Timur İmparatorluğu*. Vikipedi Özgür Ansiklopedi. Erişim Tarihi: 25.05.2023, https://tr.wikipedia.org/wiki/Timur_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu
- Yıldız, Y. (2019). Papa II. Pius'un Fatih Sultan Mehmed'e Mektubu. *Uluslararası Fatih Sultan Mehmed Dönemi Osmanlı Dünyası Sempozyumu (İdeoloji-Diplomasi-Savaş-Fetih) Bildiriler Kitabı*, 145-169.
- Young Kim, David (2011). The Horror of Mimesis. Kim, *Oxford Sanat Dergisi*, 34(3), 335-353.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1:** Fatih'in Çocukluk Defteri, (Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, 1961), Topkapı Müzesi, İstanbul. Webtekno. Erişim 10 Haziran 2023, <https://www.webtekno.com/fatih-sultan-mehmed-in-cocuklugunda-kullandigi-dusunulen-not-defteri-h35534.html>
- Görsel 2:** Costanzo da Ferrara, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu (ön yüz), model 1481 (eski sonradan döküm), Robert Lehman Koleksiyonu. Metmuseum. Erişim 10 Haziran 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461520>
- Görsel 3:** Costanzo da Ferrara, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu (arka yüz), model 1481 (eski sonradan döküm), Robert Lehman Koleksiyonu. Metmuseum. Erişim 10 Haziran 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461520>
- Görsel 4:** Pisanello'nun Atölyesinden, Sultan Mehmed II Bronz Madalyonu, 1450-60. Ø 61 mm. Ashmolean Müzesi, Oxford. Coin Gallery. Erişim 10 Haziran 2023, https://www.coingallery.de/Varia/Mehmed/Mehmed_E.htm
- Görsel 5:** Gentile Bellini, Sultan II. Mehmet Bronz Madalyonu, Yaklaşık 1480'ler. Ø 94 mm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington. Coin Gallery. Erişim 10 Haziran 2023, https://www.coingallery.de/Varia/Mehmed/Mehmed_E.htm
- Görsel 6:** Bertoldo di Giovanni, Sultan II. Mehmed'in Portre Madalyonu (ön yüz), model 1480 (eski sonradan döküm). Metmuseum. Erişim 11 Haziran 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461519>
- Görsel 7:** Bertoldo di Giovanni, Sultan II. Mehmed'in portre madalyonu (arka yüz), model 1480 (eski sonradan döküm). Metmuseum. Erişim 11 Haziran 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461519>
- Görsel 8:** Gentile Bellini, Sultan II. Mehmet Bronz Madalyonu, 1480. Ø 94 mm. The National Galery, Londra. The National Galery. Erişim 11 Haziran 2023, <https://www.nationalgalleryimages.co.uk/asset/2769/>
- Görsel 9:** Costanzo da Ferrara, "II. Mehmed Madalyon, 1481. Ashmolean Museum. Erişim 21 Haziran 2023, <https://tr.pinterest.com/pin/814588651340518394/>
- Görsel 10:** Sinan Bey, II. Mehmet 1460-1480'ler. Erişim 21 Haziran 2023, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fatih_Kanunn%C3%A2mesi#/media/Dosya:Sarayi_Album_145ba.jpg
- Görsel 11:** Bursalı Şiblizade Ahmet, II. Mehmet Portresi, 1480'ler. Erişim 21 Haziran 2023, <https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/19>