

Rendlová, Kristýna

"My" očima Turků: Evropa a Evropané v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století

Opuscula historiae artium. 2016, vol. 65, iss. 1, pp. 2-17

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135876>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„My“ očima Turků

Evropa a Evropané v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století*

Kristýna Rendlová

*The Ottoman Empire was at the height of its power and its cultural zenith in the 16th century and its territorial expansion was also at its vastest then, and this called to be duly reflected in the field of art. One outcome of this was the rise of a new literary genre, *şehnâme*, Ottoman illustrated history, which as a tool of imperial ideology served primarily a documentary and representative functions. When Sultan Süleymân (1494–1566) I turned the attention of his territorial expansion in the direction of Europe, the illustrations in Ottoman *şehnâmes* began to be filled with depictions of Europeans, their cities, and historical events associated with them. The best-known example is the manuscript *Süleymânâme* (The Book of Süleymân), which describes in panegyric verse accompanied by numerous illustrations Süleymân's military victories at Belgrade, Mohács, and Rhodes. Alongside images of battles and conquests, however, the manuscripts also contain depictions of European envoys, Europeans participating in Ottoman festivities, and topographical depictions of European cities. Occasionally there are also illustrations for texts describing world history, and particular interest was aroused by the descriptions of the New World, where Europeans appear as discoverers. The depictions of Europeans, summarily referred to by the Ottomans as 'Firengler' or Franks, employ numerous stereotypes. The Turkish notion of Europeans in the 16th century in this respect is on a par with the European view of the Turks, and reveals many parallels with later European Orientalism.*

Keywords: Ottoman Empire; illustrated manuscripts; Ottoman miniature painting; Islamic miniature painting; Islamic art

Mgr. et Mgr. Kristýna Rendlová
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita, Brno / Department of Art History, Masaryk University, Brno
e-mail: k.rendlova@mail.muni.cz

V úvodu své monografie pojednávající o orientalismu uvádí Edward W. Said jako jeden ze základních předpokladů pro rozvoj tohoto evropského ideologicko-kulturně-uměleckého směru jednoznačnou mocenskou převahu „Západu“ nad „Orientem“ – tedy až když se Evropa necítila islámským světem ohrožena, mohla z něj na polí umění učinit svůj námět, reflektujíc tak, a zároveň i dále posilujíc, svou autoritu, imperialismus a hegemonii.¹ Princip obsažený v této tezi však není záležitostí výhradně evropskou, nýbrž lze jej s obdobnou platností aplikovat i *vice versa*, dokladem čehož může být i umění osmanských Turků. Tématem této studie je tak zobrazování Evropanů, jejich měst a s nimi spjatých historických událostí jako odraz osmanského imperialismu 16. století v dobových osmanských ilustrovaných rukopisech. Tedy zjednodušeně řečeno slovy běžnými v orientalistickém diskurzu: Jak jsme „my“ byli nahlíženi „jejich“ očima?²

Představen bude současnou historiografií méně reflektovaný osmanský náhled na problematiku osmansko-evropských vztahů v období raného novověku,³ a to na základě studia vybraných ilustrací osmanských historiografických rukopisů 16. století.⁴ Cílem přitom není přinést kompletní analýzu, jež by s ohledem na bohatost dobové osmanské rukopisné produkce i přes relativní marginálnost evropské tématiky nepochybně značně přesáhla limity této studie, avšak spíše nastínit pohled z „druhé strany“. S ohledem na charakter osmansko-evropských vztahů v 16. století se téma Evropy a Evropanů objevuje v osmanských ilustracích bitev a dobývání, audiencí a poselstev, světových dějin a v topografických zobrazeních měst. Pro širší uvedení však bude nejprve krátce pojednán historický a uměleckohistorický kontext.

V 16. století se Osmanská říše nacházela na svém mocenském i kulturním vrcholu a dosáhla i největšího teritoriálního rozmachu. Po dobytí Konstantinopole v roce 1453 Mehmed II. (1451–1481) několika rozsáhlými architektonickými projekty ideologicky i urbanisticky navázal na minulou slávu Byzance. Za podpory vykonstruované mytologie

lineárně propojil římsko-byzantskou minulost s osmanskou přítomností na úrovni ideologické i materiální, ať již to bylo skrze konverzi chrámu Hagia Sofia v mešitu Ayasofya, formální inspiraci osmanské architektury v této ikoně byzantského stavitelství či programové užívání *spolii*.⁵ Mehmed II. tak legitimizoval své nástupnictví po posledním byzantském císaři Konstantinu XI. Palaiologovi (1405–1453), asocioval se s Byzantem,⁷ bájným zakladatelem Byzantia, a začal realizovat svou ideu modernizovaného „Nového Říma“.⁷

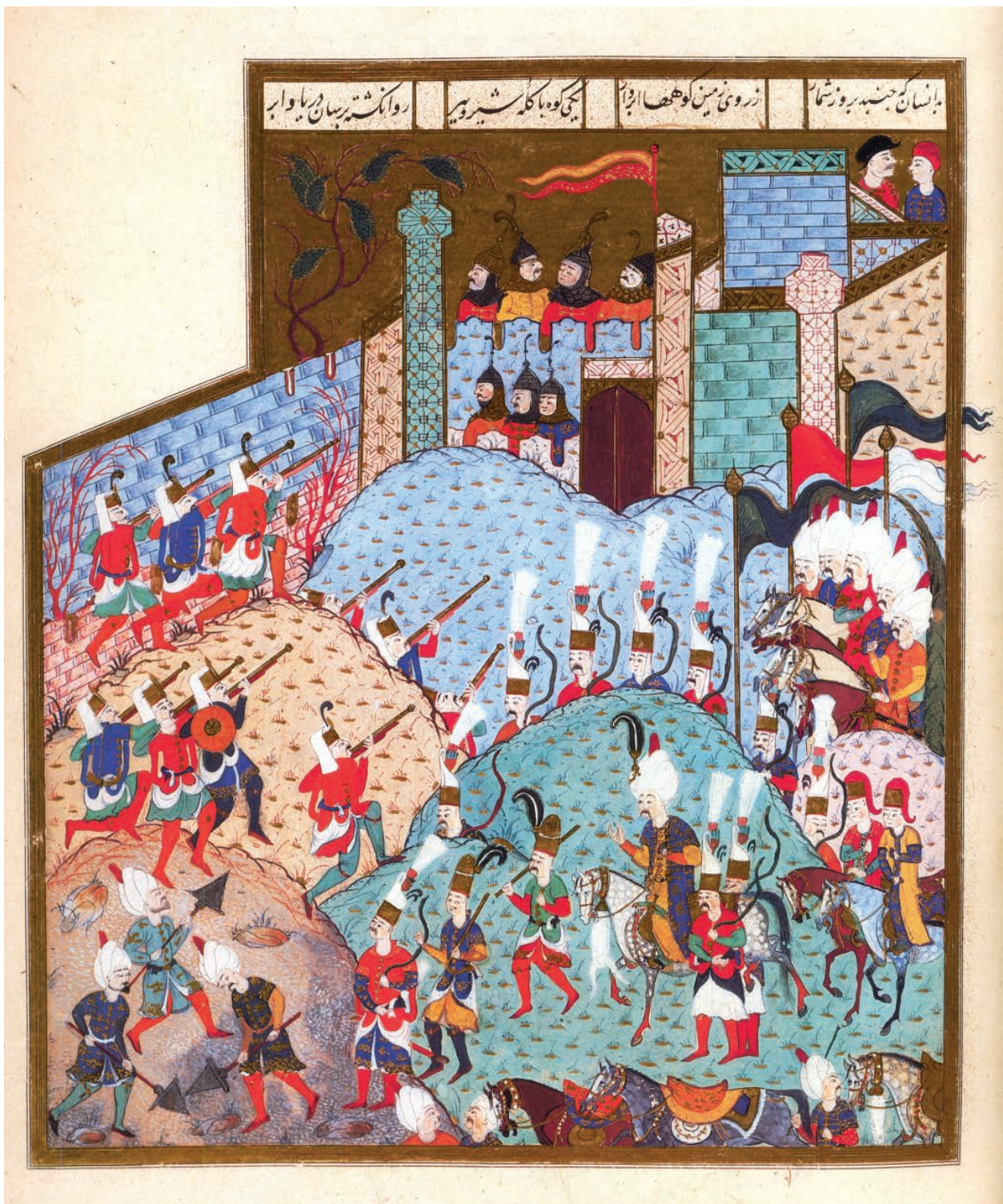
Kromě Konstantinopole Mehmed II. dále rozšířil Osmanskou říši o území Bosny (1463), Peloponésu (1458–1460) a jeho dílčí neúspěchy při dobývání Bělehradu (1456) a Rhodu (1480) nikterak neovlivnily skutečnost, že byl označován přízviskem al-Fâtih, neboli „Dobyvatel“. Za vlády Bâyezída II. (1481–1512) územní expanze spíše stagnovala. Situace se však záhy změnila s nástupem Selíma I. (1512–1520), jenž nejprve upevnil východní hranici porážkou perských Safijovců roku 1514 v bitvě u Çaldıranu a následně dobyl roku 1517 mamlúckou Káhiru. Tím osmanský sultán nejen získal prestiž převzetím formální nadvlády nad posvátnými

islámskými městy Mekkou a Medínou, nýbrž si přivlastnil i titul chalífy. Ten byl do té doby v držení al-Mutavakkila III., potomka středověké dynastie ‘Abbásůvů žijícího pod mamlúckou ochranou, jehož Selím spolu s Mohamedovými relikviemi převezl do Istanbulu.⁸

Pozornost k Evropě pak v teritoriální expanzi obrátil sultán Süleymân I. (1520–1566), zvaný Kânûnî, neboli „Zákonodárce“, v Evropě též znám jako Nádherný. Ten prostředně po nástupu na trůn dobyl Bělehrad (1521) a Rhodos (1522), tedy jediná dvě místa, v jejichž podmanění byl Mehmed II. neúspěšný. Dobytím Bělehradu byla prolomena přirozená hranice s Uhrami tvořená Dunajem a roku 1526 Süleymân drtivě porazil uherské vojsko Ludvíka II. Jagellonského (1506–1526) v bitvě u Moháče, čímž započaly osmansko-habsburské války trvající déle než jedno a půl století. Zatímco nově zvolený uherský a český král Ferdinand I. Habsburský (1503–1564) bojoval s Turky v Uhrách a bránil Vídeň při neúspěšném obléhání roku 1529, jeho bratr císař Karel V. (1500–1558) se ocitl v oblasti Středomoří v defenzívě poté, co porážka Svaté ligy v bitvě u Prevezy (1538) vyústila



1 – Obléhání Bělehradu, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 50,8 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



2 – Přijezd Süleymâna na Rhodos, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

v několik desetiletí trvající námořní hegemonii Osmanů. Situace v Uhrách se uklidnila až roku 1547 podpisem pětileté mírové smlouvy mezi Süleymânem a Ferdinandem I., jenž se zavázal platit sultánovi roční tribut ve výši třiceti ti-

síc dukátů.⁹ Süleymân tak byl důležitým aktérem evropské historie, jenž se těšil značné převaze a právě za jeho vlády se objevují první vyobrazení Evropanů a evropských měst v osmanských ilustrovaných rukopisech.



3 – Obléhání Rhodu, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

bylo již 598 a na jejím konci až 636.¹³ Jednou ze součástí *ehl-i huref* byla i *nakkâşhâne*, dvorní skriptorium, tedy kaligraficko-iluminátorská dílna.¹⁴

Rukopisná produkce byla řízena dvorním historio- grafem, zvaným *şehnâmecî*, jehož hlavní povinností bylo literárně zpracovávat současné a nedávno minulé osmanské dějinné události ve formě takzvané *şehnâme* a skrze jejich adekvátní oslavné líčení spoluutvářet žádoucí obraz sultána i impéria. Tento oficiální post byl ustanoven právě Süleymânem, jenž kolem roku 1550 jmenoval do úřadu Fethulláha 'Árifího († 1562).¹⁵ Jako první byl 'Árifí pověřen sepsáním *Şehnâme-i Âl-i 'Osmân* (*Knihy králů 'Osmánova rodu*), pěti- svazkových osmanských dějin zahrnujících období od Adama, prvního z proroků, po sultána Süleymána. Celý projekt požíval značnou prestiž, neboť měl lineárně propojit nejranější islámské dějiny s osmanskou dynastií,¹⁶ a byl velmi nákladný. Jeho výsledkem měly být luxusní rukopisy,¹⁷ jež by se vyrovnaly Osmany obdivovaným skvostům islámské perské knižní tvorby, z nichž mnohé se nacházely v sultánově pokladnici, *hazîne-i hâssa*, jako vysoce ceněné artefakty.

Süleymânův politický úspěch a mocenský rozmach se měl odvíjet od jeho náboženské autority založené na genealogické legitimitě osmanské dynastie. Vystupoval jako mesiášský vládce, obránce sunnitského islámu – efektivita tohoto postoje byla ještě umocněna blížícím se milénium islámského letopočtu, což s sebou v islámském světě neslo stejně jako dříve v Evropě apokalyptické vize. Byl označován jako „Süleymân-ı Zamân“ („Šalamoun své doby“)¹⁰ a kromě tohoto biblického a zároveň i islámského proroka byl asociován i s dalšími suverénními světovými vládci, zejména Alexandrem Velikým či Čingischánem.¹¹

Vzrůstající význam a prestiž osmanského impéria v čele se Süleymânem si žádaly adekvátní reflexi na poli umění. Architekt Sinân započal své soupeření s architektonickou formou Hagie Sofie, o níž věřil, že ji překonal stavbou imperiální mešity Süleymâniye, dokončenou roku 1558.¹² Budování vizuálního obrazu osmanské moci bylo centrálně řízeno a podléhalo programovému diktátu, což vedlo ke zformování jednotného estetického kánonu. Řemeslníci a umělci byli integrováni v rámci *ehl-i huref*, říšské organizace zaštiťující jednotlivé umělecko-řemeslné dílny. Zatímco soupis umělců a řemeslníků v době vlády Bâyezida II. čítal 360 jmen, počátkem Süleymânovy vlády to

4 – Dobytí Rhodu, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi





5 – Bitva u Moháče, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 50,8 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



Posledním svazkem *Şehnâme-i Âl-i ‘Osmân* byla *Süley-mânnâme* (*Kniha Süleymânova*),¹⁸ jež líčí v panegyrickém verši období Süleymânovy vlády mezi léty 1520 a 1555. Jako datum dokončení je písařem ‘Alî b. ‘Emîr Beyem v kolofonu uvedena polovina měsíce ramadánu roku 965 hidžry (konec června – začátek července 1558). Text je psán kurzívním duktem *nasta‘lîq*, bohatě iluminován, zlacen a doprovázen šedesáti devíti celostránkovými ilustracemi. Ty z hlediska stylu představují fúzi mezi umělecky vyspělou perskou a nově ustanovující se osmanskou tradicí. Ani jeden malíř, podílející se na projektu *Süleymânnâme*, není znám jménem, avšak na základě stylové komparace byla vyslovena hypotéza, že se jednalo o pět osob, z nichž pravděpodobně dvě byly perského původu a ostatní pocházely z Malé Asie či Balkánu.¹⁹

U zrodu osmanského literárního žánru *şehnâme*, tedy ilustrovaných dějin, jehož příkladem je i *Süleymânnâme*, stálo jako vzor konkrétní dílo perské literatury, *Šáhnâme* (*Kniha králů*) perského básníka Firdausiho. Tento rozsáhlý národní epos, dokončený roku 1010, líčí dějiny předislámské Persie a vyznačuje se panegyrickým charakterem. Oslavuje romantizovaný heroismus mytických i historických šáhů od doby stvoření světa až po dobytí Persie muslimy. Nejranější dochované ilustrované kopie *Šáhnâme* pochází z první poloviny 14. století a jejich zadavateli byli ílchánovští a džalájirovští panovníci mongolského původu, kteří měli své dvory v Bagdádu, Tabrízu a Šírázu.²⁰ Obliba *Šáhnâme* narůstala, až se v 15. a 16. století stala spolu s Nizámího *Chamsou* (*Pateřicí*) nejčastěji kopírovaným titulem mezi perskými ilustrovanými rukopisy. Perská *Šáhnâme* byla populární i mezi osmanskými sultány,²¹ a již sultán Murád II. si v roce 1450–1451 vyžádal zhotovení prvního tureckého překladu zkrácené verze perského originálu.²² Osmanské *şehnâme* tak měly skutky osmanských sultánů učinit stejně nesmrtelnými, jako byly příběhy perských mytických hrdinů *Šáhnâme*, a ustanovení úřadu dvorního *şehnâmecihö* mělo zaručit přímou kontrolu nad tím, v jakém světle tyto skutky budou líčeny a zaznamenány pro příští generace. Knižní malba tak přestává plnit výhradně funkci estetickou, jak tomu bylo v perské produkci, kde ilustrovala jen krásnou literaturu, nýbrž nabývá pod diktátem sultánova mecenátu primárně funkci dokumentární a reprezentativní.

Bitvy a dobývání

Ve světle úspěchů Süleymânových tažení do Evropy je právě *Süleymânnâme* prvním ilustrovaným osmanským rukopisem, v němž se setkáváme s vyobrazením Evropanů, a to zejména v ilustracích bitev a dobývání. Jakožto výraz imperiální ideologie ilustrace zpodobňují samozřejmě pouze

vítězné historické události. Po vyobrazeních Süleymânova nástupu na trůn, jeho setkání s velkovezírem a vezíry v rámci nejvyššího administrativního orgánu osmanského státu, zvaného *Dîvân-ı Hümâyûn*, a několika dalších ilustracích tak nalezneme jako jedno z prvních Süleymânovo obléhání Bělehradu, jenž padl přesně v den dovršení prvního roku panování tohoto sultána. Úspěch u Bělehradu byl vnímán jako předzvěst Süleymanovy budoucí slávy, jež se měla přinejmenším vyrovnat slávě Mehmeda II., jenž, přestože dobyl Konstantinopol, u Bělehradu selhal. Zatímco Mehmedův neúspěch byl oslavován v Evropě, dokladem čehož je i nástěnná malba v presbytáři kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci z roku 1468,²³ Süleymânův úspěch líčí dvoufolio osmanské *Süleymânnâme*.²⁴ [obr. 1]

Na foliu vlevo trůní sultán ve svém imperiálním stanu, *otâğ-ı hümâyûn*,²⁵ a pozoruje dobývání přilehlého města na foliu vpravo. Na pravém foliu pak vidíme Bělehrad, jenž je v osmanském ztvárnění zredukován na náznak systému opevnění, tedy dvě obranné věže a hradební zdi s cimbuřím, a přibližně desítku staveb *intra muros*, u nichž převažuje podélný typ se sedlovou střechou, některé pak jsou zaklenuty kopulí. Kromě věží, z nichž jedna je v plamenech a zdá se být těsně před svou zkázou, městu dominuje stavba v pravém dolním rohu – pravděpodobně kostel s přilehlým klášterem,



6 – **Dobytí Budína**, *Süleymânnâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



7 – Süleymân korunujić Jana Zápolského, *Süleymânnâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

na jehož ochozu jsou patrní dva duchovní, soudě dle oděvu kněz a mnich. Říčka u dolního kraje, vyvedená v příznačném perském stylu, pak svou subtilností ne příliš věrohodně reprezentuje soutok Dunaje a Sávy.

Z dvoufolia je zřejmé, že realismus zobrazení či užití perspektivy a stínování není pro osmanskou malbu v návaznosti na islámskou výtvarnou konvenci prioritou – nelze tak najít mnoho analogií s evropským vyobrazením téže události, jež například předkládá o dvě desetiletí později Lonicerovo *Chronicorum Turcicorum*.²⁶ Zatímco na foliu vlevo jednoznačně převládá ornamentální pojednání odkazující k perské malířské tradici, což je potvrzeno i stylem turbanů sultána a jeho vezírů i pážat stojících poblíž, v případě vyobrazení Bělehradu se malíř svým potlačením dekorativnosti a smyslem pro detail a individualitu postav značně odklání od perské tradice ve prospěch zachycení skutečnosti. Přestože *žeňnâme*ci povětšinou doprovázel sultána na jeho taženích, u malířů tomu tak nebyvalo, a ti tak zůstávali odkázáni na literární předlohu, vyprávění svědků a vlastní



8 – Audience Isabely Jagellonské se synem Janem Zikmundem, *Süleymânnâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

vizuální zkušenost. O to více jsou výtvarné prostředky zde užitě za účelem evokace „evropskosti“ dějiště v kontextu osmanské miniaturní malby inovativní. Z pohledu reprezentace imperiální ideologie je však zásadnější brilantní vystižení kontrastu mezi majestátností levé a panikou pravé scény, čehož metaforou je výšivka střechy zeleného stanu za trůnicím Süleymânem, symbolicky zpodobňující jezdce na koni triumfujícího v souboji se lvem.²⁷

Realističnost vyobrazení Bělehradu divák náležitě ocení ve srovnání s třemi ilustracemi dalšího Süleymánova vojenského triumfu, a to dobytí Rhodu z rukou johanitů.²⁸ Autorem je v jejich případě malíř ovlivněný perským stylem, což se projevuje zejména příznačným ornamentálním pojednáním hradeb proslulé rhodské pevnosti – pro malíře ovlivněného perskou tradicí mohla být dekorativnost stavby přirozeným vizuálním prostředkem pro vyjádření jejího významu. Geometrický dekor tak evokuje fasádu v perském stylu, zdobenou figurovanou cihelnou vazbou zdiva s aplikovanými glazovanými dlaždicemi, avšak již zcela

9 – Süleymân přijímající habsburské poselstvo, *Süleymânnâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

nekoresponduje s reálnou podobou rhodské pevnosti. Ta je přitom v příslušné pasáži *Süleymânnâme* konkrétně popsána – dominovalo jí osm hlavních bašt, z nichž každá byla bráněna vojáky jiného původu, a to z Francie, Německa, Anglie, Itálie, Španělska, Aragonu, Provence a Auvergne, a její zdi s lehkostí odolávaly náporu Süleymánových děl. Přestože osmanské zobrazení pevnosti má k realitě daleko, a místo bašt jsou vyobrazeny štíhlé věže s ochozem, evokující svou formou spíše minarety, národností pluralita přítomných obyvatel je malířem reflektována skrze různorodost helmic, oděvu i praporů.

Tři ilustrace líčí jednotlivé fáze v procesu dobývání – příjezd Süleymána s jeho armádou, [obr. 2] obléhání [obr. 3] a samotné dobytí. [obr. 4] Navzdory šestadvacetinásobné přesile na straně Osmanů trvalo obléhání rhodské pevnosti kvůli její nedobytnosti takřka pět měsíců. Zásadním taktickým rozhodnutím tak bylo vykopání tunelů vedoucích pod hradbami, což je znázorněno i na ilustraci obléhání. Akt dobytí je pak zpodobněn s veškerou zmatečností dané situace – zatímco v pozadí pravděpodobně lamentují ženské obyvatelky ostrova a uvnitř již narušené stavby pevnosti doznívají poslední boje, v popředí jsou zajatci předváděni před sultána. Dle textu *Süleymânnâme* však bylo všem rytířům, v čele s Philippem de Villiers de L'Isle-Adam (1464–1534), uděleno právo na odchod se ctí a Süleymân dokonce vyjádřil obdiv nad jejich statečností.²⁹

Jako historicky další střet s Evropany následuje v *Süleymânnâme* bitva u Moháče. Nejprve je vyobrazen takzvaný *çarha savâş*, souboj dvou vybraných bojovníků, jež předcházela střetu vojsk – dle textu šlo o Sinâna na straně Turků a rytíře Eugena na straně Uherského království.³⁰ Samotné bitvě je následně s ohledem na její triumfální význam věnováno celé dvoufolio.³¹ [obr. 5] Vpravo je strana osmanská, zcela očividně lépe vyzbrojená, na což poukazuje pětice děl v jejím čele, vlevo pak vojsko uherské, rozdělené do několika oddílů. Kompoziční schéma jednoznačně přisuzuje v celém konfliktu vojskům Ludvíka Jagellonského pozici defenzivní, zatímco Osmané vedou ofenzívu. Díky promyšlené taktice, spolu s třemi sty nejmodernějšími děly, dokázal Süleymân zvrátit celou bitvu ve svůj prospěch za pouhé dvě hodiny, a to dle osmanských zdrojů navzdory až dvounásobné převaze na straně Uhrů, zahrnující i španělské, německé a rakouské posily, a únavě osmanského vojska po tisíc pětiset kilometrovém putování. V zobrazení dějiště bitvy je patrná snaha po realističnosti – scéna je zasazena na planinu vymezenou Dunajem s okolními mokřinami, přičemž nad bojištěm se vypínají strmé kopce. Mezi zahynuvšími vojáky, ležícími v popředí, jsou pouze příslušníci uherské



armády. Postavy na evropské straně jsou spíše uniformní a lze jen těžko odhadnout, kdo je ve velení, popřípadě kdo reprezentuje Ludvíka Jagellonského. Naopak mezi Turky jsou postavy různorodé svými pokrývkami hlavy i oděvem, což diváka jednoznačně zpravuje o náležité hierarchii. Je tak možné identifikovat nejen sultána, nýbrž i İbrâhîma Pašu či Behrâm Pašu jako velitele pravého a levého křídla a snad i Hüsrev Beye a Bâlî Beye útočící v předvoji.³²

Po jednoznačném vítězství u Moháče Süleymân snadno vstoupil do nechráněného Budína. Ten nicméně dále neokupoval a na uherský trůn dosadil Jana Zápolského (1487–1540), z něhož učinil svého vazala. Záhy se však města zmocnil Ferdinand I. Habsburský, a tak byl roku 1529 Süleymân nucen k novému tažení do Uher a znovudobytí Budína. I tato událost je ilustrována v *Süleymânnâme* a byla zachycena stejným malířem jako v případě dobývání Rhodu, díky čemuž má uherské hlavní město v osmanském podání opět značně persifikující ráz.³³ [obr. 6] Stržení hradeb je znázorněno skutečně jen symbolicky, a to prostým zcela plošným zobrazením vzhůru nohama, což pak platí doslova v případě vojáků padajících spolu s hradbou. Perský vliv dosvědčuje i antropomorfně vyvedené ska-

lisko vpravo, typický příklad perské imaginace, jehož původ spatřuje O'Kane jak v perské literatuře, tak i v čínském malířství dynastie Sung či buddhistické malbě 12. století.³⁴ Süleymân Budín během pěti dnů dobyl, znovu ustanovil Jana Zápolského uherským králem a pokračoval ve svém tažení na Vídeň. Jeho následně neúspěšné obléhání Vídně však mezi ilustracemi *Süleymânnâme* z ideologických důvodů nenalezneme – poprvé je v osmanském rukopisu zpodobněno až o takřka třicet let později v druhém svazku *Hünernâme* (*Knihy dovedností*).³⁵

Audience a poselstva

Další nezbytnou součástí politických vztahů mezi Osmanskou říší a zeměmi Evropy byly audience a poselstva. Průkopníky v navazování diplomatických styků s Turky byli již v 15. století Benátčané, a to díky intenzivním interakcím v rámci čilého obchodu.³⁶ Pokračujme však v uvádění konkrétních ilustrací audiencí a poselstev tam, kde jsme v historii skončili, a to u Jana Zápolského. Když Ferdinandovi muži opouštěli v roce 1529 Süleymânem znovudobytý Budín, odnesli s sebou i svatoštěpánskou korunu. Sultán

proto pověřil velkovezíra İbrâhîma Pašu, aby tuto uherskou královskou insignii získal zpět, což bylo jednoduše splněno jejím ukradením jistým Küçük Bâli Beyem ještě před doručením do Vídně. Následně si sultán předvolal svého vazala Jana Zápolského do svého imperiálního stanu, *otâğ-ı hümayûn*, a opětovně ho korunoval uherským králem. V souvislosti s osmansko-habsburskou rivalitou o pozici univerzálního vládce Süleymân přisuzoval tomuto aktu korunovace evropského krále velký význam a od tohoto okamžiku se nechal nazývat „Udělovatel korun panovníkům světa“.³⁷

Vyobrazení celé scény opět nalzáme mezi ilustracemi *Süleymânnâme*.³⁸ [obr. 7] Přestože text naznačuje, že mezi odevzdáním koruny Süleymânovi a korunovaci Jana bylo prodlení v délce přibližně dvou měsíců, malíř zvolil zobrazení v rámci jediné ceremonie. Malbě dominuje nejen *otâğ-ı hümayûn*, nýbrž i zcela plošně pojednaný baldachýn, oba bohatě dekorovány rostlinnými motivy. Trůnící sultán přebírá korunu od Küçük Bâli Beye, aby ji vzápětí nasadil Janu Zápolskému. Navzdory opakujícímu se perskému stylu inklinujícímu spíše k ideálnímu typu figur než věrnému zobrazení konkrétního individua, je patrné na osmanské

10 – Průvod cechů, *Sûrnâme-i Hümayûn*, barvy na papíře, 33,5 × 47 cm, kolem 1587. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



poměry značné portrétní úsilí ve snaze o co nejvěrnější vystižení Janovy podoby.³⁹

Obzvláště pozoruhodné je vyobrazení audience Janovy ženy Isabely Jagellonské s třináctiměsíčním synem Janem Zikmundem,⁴⁰ [obr. 8] neboť se jedná o jednu z mála osmanských ilustrací 16. století, na níž je zpodobněna žena. Ani Isabelina, ani Janova tvář nejsou dnes patrné a je těžké jednoznačně odhadnout, zda je nutno přičíst to neúmyslnému či záměrnému poškození. Plastičnost pojednání záhybů Isabelina pláště je v osmanské malbě nanejvýše nezvyklá a spolu s autentickým šatem, držním postavy, úchopem dítěte a dalšími detaily, jako například způsob vyobrazení rukou, vyvolává domněnku, že předlohou byl obraz křesťanské madony.⁴¹

Důvodem Isabeliny audience bylo nárokování práv Jana Zikmunda (1540–1571) na uherský trůn po smrti jeho otce Jana Zápolského v roce 1540, po níž byl Süleymân znovu nucen vojensky bránit uherský trůn proti Ferdinandu I. Habsburskému. Isabelu Jagellonskou k sultánovi doprovázel varadínský biskup Georg Utěšenovič-Martinuzzi (1482–1551), jenž stojí v popředí.⁴² Na rozdíl od postavy Isabely nevykazuje kromě černých klobouků jeho oděv, ani oděv dalšího doprovodu žádné znaky evropskosti.

O poznání méně důstojnosti bylo ve srovnání s královnou Isabelou Jagellonskou malířem propůjčeno členům poselstva úhlavního nepřítele Ferdinanda I. Habsburského. Jejich přijetí nalézáme v *Süleymânnâme* vyobrazeno hned dvakrát, a to konkrétně na audienci koncem měsíce října roku 1530 v *‘Arz Odası*, audienčním sálu paláce Topkapı v Istanbulu,⁴³ [obr. 9] a na následném mírovém jednání v červnu roku 1532.⁴⁴ V obou případech jsou postavy habsburských vyslanců zpodobněny o poznání menší a subtilnější, nejen ve srovnání se sultánem, nýbrž i oproti ostatním dvořanům. Pokradmu a nesměle čekají opodál, až se sultán uvolí je vyslechnout, což koresponduje s reálnou situací, kdy Süleymân ve své mocenské převaze slyšení odkládal.⁴⁵ Důstojnějšího vyobrazení a lepšího zacházení, ba dokonce té cti moci políbit sultánovi ruku, se naopak dostalo vyslanci francouzského krále Františka I. při audienci, jejímž výsledkem bylo potvrzení spojení Francie a Osmanské říše.⁴⁶

Většina Süleymánových přijímacích ceremonií evropských vyslanců se odehrávala na jeho taženích v imperiálním stanu, což je případ i francouzského a druhého habsburského poselstva. Za vlády Süleymánových nástupců Selíma II. (1566–1574), Muráda III. (1574–1595) a Mehmeda III. (1595–1603) však teritoriální expanze ve své intenzitě polevuje, a vladařsky méně schopní sultáni řídí centralizovaný stát z istanbulského dvora s pomocí velkovezírů, popřípadě některé rozhodování delegují na úřad Vysoké porty, *Bâb-i*

‘Âli.⁴⁷ Poselstvo tak nabývá charakteru dlouhodobějšího pobytu vyslanců v Istanbulu. Radosti a strasti, od dvorských radovánek po zajetí, věrně ilustruje ve svých zápiscích z čtyřletého setrvání v osmanském hlavním městě mezi léty 1591 a 1595 Václav Vratislav z Mitrovic (1576–1635), panoš Bedřicha Krekvice, vyslance Rudolfa II.⁴⁸ Členové těchto poselstev, jejichž počet čítá několik desítek osob, participují na některých dvorských aktivitách a slavnostech, a jako takové je lze nalézt vyobrazené i v osmanských rukopisech. Svou roli zde hraje také měnící se obsahová koncepce osmanské *şehnâme*, jejíž zaměření se přesouvá z postavy sultána na sultánův dvůr.⁴⁹

Vyslancům někdy byla prokázána čest moci doprovázet sultána na lovu, jak dokládá *Süleymânnâme*⁵⁰ či *Hüner-nâme*.⁵¹ Skupinu několika evropsky oděných mužů také nalezneme ve většině z 250 dvoustránkových ilustrací *Sûrnâme-i Hümayûn* (*Knihy imperiální slavnosti*), zachycující slavnost pořádanou Murádem III. k příležitosti obřizky korunního prince Mehmeda v roce 1582. Slavnost byla pří-



11 – Haitský lachtan a ptačtvo, *Târîh-i Hind-i Garbî*, barvy na papíře, 30,5 × 23 cm, kolem 1583–1584. Istanbul, Beyazit Devlet Kütüphanesi



12 – Ludvík II. Jagellonský, *Süleymânâme*, barvy na papíře, 37 × 25,4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

manské imperiální reprezentace zde zcela mizí a zůstává jen sultánův zájem o dění ve světě. Historiografický text *Târîh-i Hind-i Garbî* (*Dějiny Západní Indie*) je kompilací překladů několika španělských a italských pojednání o průzkumných cestách po Novém kontinentě.⁵⁶ Výtvarná ztvárnění neobvyklých přírodních úkazů Nového světa nutila osmanské malíře k inspiraci v originálních ilustracích evropských předloh, důsledkem čehož nabývají i postavy Evropanů v osmanské interpretaci reálnější podoby. [obr. 11] Malíři také věnují větší pozornost detailům oděvu a evropským reáliím – v tomto případě například loučím v rukou objevitelů – a propůjčují každé postavě individuální fyziognomii.

Skutečnost, že *Târîh-i Hind-i Garbî* neplnil pouze funkci kabinetu kuriozit ve formě rukopisu, nýbrž byl i plnohodnotným historiografickým dílem, dokládá ilustrace audience Kryštofa Kolumba (1451–1506) u španělského krále Ferdinanda II. Aragonského (1452–1516).⁵⁷ Přestože, jak text nasvědčuje, scéna reprezentuje konkrétní Kolumbovo přijetí v Barceloně roku 1493, ilustrace není věrným vyobrazením španělské recepce té doby – postavy mají evropské vzezření, avšak král sedí na trůnu osmanského typu a figurální protokol audience odpovídá spíše osmanským, než evropským zvyklostem.⁵⁸ Scéna je však pozoruhodná zejména proto, že je výrazem imperialismu Španělska, hlavního rivala Osmanské říše, čímž se vymyká ideologickému diktátu všudypřítomnému v produkci osmanských ilustrovaných rukopisů.

Naopak autentičtější vyobrazení trůnícího evropského panovníka přináší *Süleymânâme* ve své ilustraci českého a uherského krále Ludvíka II. Jagellonského.⁵⁹ [obr. 12] Oproti Ferdinandu Aragonskému zde Ludvík trůní na skutečném vladařském stolci, na hlavě má uzavřenou zlatou korunu zdobenou drahokamy a je oděn v královském plášti. Ilustrace zobrazuje poradu dvacetiletého panovníka s veliteli jednotlivých vojenských oddílů, jejichž stolce se zomorfními motivy naznačují, že osmanský malíř byl dobře obeznámen s evropskými reáliemi. Porada se koná před bitvou u Moháče, a tak zůstává otázkou, zda Ludvíkův sklíčený výraz byl malířovým záměrem s ohledem na nadcházející události, či jen důsledkem nedostatku portrétní zkušenosti. Zastaralá výzbroj a měch plný vína mají však jasně naznačovat chabý stav Ludvíkovy armády.⁶⁰

Topografická zobrazení měst

Osmanská topografická malba se rozvinula v návaznosti na plány pro vojenská obléhání a kartografii. Průkopníkem kartografie byl v Osmanské říši mořeplavec Pîrî Reis († 1554), jenž počátkem 16. století ustanovil konvenci schematického

stupná veřejnosti, trvala padesát dva dní a byla nejnákladnější a nejgrandióznější osmanskou událostí tohoto typu. Byli na ni pozváni zástupci Svaté říše, Ruska, Španělska, Benátek a Polska, což dokládají i četné reflexe slavnosti v jejich korespondenci a evropských kronikách.⁵² Dějištěm byl At Meydanı, původně byzantský hipodrom, na němž byly zkonstruovány provizorní lóže pro společensky výše postavené diváky. A právě lóže vlevo dole se zdá být dle ilustrací *Sûrnâme-i Hümayûn* vyhrazena pro evropské diváky, neboť právě tam jsou vyobrazeni na všech malbách zachycujících pohled na tamní slavnostní průvody.⁵³ [obr. 10] Celá slavnost plnila funkci imperiální propagandy⁵⁴ a Evropané tak přirozeně patřili mezi ty, kdož jí měli přihlížet, a jako takoví byli také zpodobněni v ilustracích celé události.

Světové dějiny

Sultán Murâd III. byl znám svým zájmem nejen o historii, nýbrž i o okultní vědy a přírodní anomálie a kuriozity. Od osmdesátých let 16. století tak začínají být ilustrovány rukopisy líčící objevitelské výpravy evropských cestovatelů do dosud neznámých končin světa, zejména Ameriky.⁵⁵ Funkce os-



13 – Riçe (Reggio di Calabria), *Târîh-i Feth-i Şikloş, Estergon* ve *İstulnibelgrad*, barvy na papíře, 18,3 × 15,2 cm, kolem 1545. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

o Süleymánově tažení do Uher v téže roce, a na ilustracích jsou zachycena například města Budín a Pešť. Styl se však od portolánů odklání a navrácí se k *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irâkeyn Sultân Süleymân Hân*. Tato dychotomie může být vysvětlena skutečností, že Matrakçı Nasuh se osobně účastnil pouze druhého tažení, přičemž o tom prvním referoval na základě vyprávění a dostupných map.⁶⁴

Závěr

Skutečnost, že zobrazování Evropanů, jejich měst a s nimi spjatých historických událostí v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století je odrazem dobového imperialismu Osmanů, je patrná již z výčtu námětů, v nichž se s tématem Evropy a Evropanů setkáváme. S výjimkou kuriózního líčení španělských objevitelských výprav v *Târîh-i Hind-i Garbî* nenechají svou interpretaci daných dějinných událostí jednotlivé ilustrace bitev a dobývání, audiencí a poselstev, světových dějin i topografických zobrazení měst diváka na pochybách o mocenské převaze Osmanů.⁶⁵ Jasně teritoriální vymezení Osmanské říše v Uhrách na počátku 16. století a námořní rivalita v oblasti Středomoří vedly k zintenzivnění vědomí „jinakosti“ evropského a osmanského kulturního prostoru, Evropanů a Turků.⁶⁶ To je doprovázeno stereotypní percepcí evropských křesťanů, souhrnně Turky označovaných jako *Firengler*, Frankové, a to bez ohledu na konkrétní původ.⁶⁷ Jednotlivé postavy Evropanů mají ve svém zobrazení jen omezenou oporu v samotném historiografickém textu a spíše představují zažitou konvenci, ovlivněnou případnou osobní zkušeností malíře, jenž mohl být někdy i svědkem dané dějinné události.

Co se týče míry stereotypizace, turecká představa Evropanů v 16. století si nic nezadá s evropským vnímáním Turků, a stejně jako v evropském umění je i v osmanských ilustrovaných rukopisech doprovázena konvenčním zobrazením, v němž se evropský klobouk stal jasnou paralelou pro turecký turban. Na rozdíl od evropských umělců neakcentují však osmanští malíři náboženský rozpor Evropanů a Turků a otázka rozličné víry není předkládána ve vzájemné rivalitě jako zásadní, přičemž příčinou mohla být i náboženská tolerance uplatňovaná v Osmanské říši.⁶⁸ Náboženské symboly se v osmanských knižních malbách objevují spíše příležitostně – kříž je zcela ojedinělý a je-li zpodobněn islámský půlměsíc, je tomu tak zejména v ilustracích osmanských staveb, kde je součástí zakončení střech kupolí a minaretů ve formě prvku zvaného *âlem*.⁶⁹ Užití kříže jako atributu Evropanů se v osmanských ilu-

zobrazení a pohledu shora. Na to navázal Matrakçı Nasuh († cca 1561), jenž byl pověřen prací na hlavním historiografickém projektu dvacátých až čtyřicátých let 16. století, několikavazkových osmanských dějinách zachycujících Süleymánova tažení z pohledu geografie. Nejznámějším svazkem je *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irâkeyn Sultân Süleymân Hân* (*Popis zastavení na výpravě sultána Süleymána do dvou Iráku*),⁶¹ líčící vojenskou výpravu do Iráku v letech 1535–1537. Právě tam se poprvé formuje autonomní koncepce osmanské topografie na základě propojení perské konvence zobrazování architektury s inspirací italskými vedutami 15. století a dochází k uplatňování plurality pohledů.⁶²

Pro topografická zobrazení evropských měst je však třeba nahlédnout do svazků pojednávajících Süleymánovy evropské výpravy. Například dílo *Târîh-i Feth-i Şikloş, Estergon* ve *İstulnibelgrad* (*Dějiny dobývání Siklóse, Ostrihomi a Stoličného Bělehradu*) ve své první části líčí tažení vedené osmanským korzárem a veloadmirálem Barbarosou Hayreddîn Paşou († 1546) na pomoc Francii v roce 1543, přičemž ilustrace zachycují města jako Reggio di Calabria, Janov, Toulon, Marseille či Nice.⁶³ [obr. 13] Jednotlivé přístavy jsou vždy zpodobněny s Hayreddínovou lodí v popředí, přístavem a kopci v pozadí, přičemž na lineární styl kresby měly pravděpodobně vliv evropské portolánové mapy. Druhá část pak pojednává

strováných rukopisech neujalo a spory s Evropou jsou prezentovány spíše jako mocenské a teritoriální než nábožensko-ideologické.

Ve světle osmanského imperialismu je turecký zájem o Evropu v 16. století zcela odlišné povahy, než jaké nabude v období osmanského úpadku po uzavření Karlovičského míru v roce 1699. Evropané nejsou v osmanských *şehnâme*

zpodobňováni ze zájmu o ně samé, nýbrž jejich zobrazení plní funkci reflexe osmanské svrchovanosti, čemuž odpovídá jejich výtvarné ztvárnění. Topografická malba pak přímo souvisí s územní expanzí Osmanské říše, Turci se s jejím přispěním prezentují jako pánové Středomoří, ilustrují dobytá města či takticky mapují území, na něž mohou jako dobyvatelé zaměřit svou pozornost v budoucnu.

Původ snímků – Photographic Credits: 1-9, 12: repro: Esin Atil, *Süleymanname. The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington 1986, s. 112-113, 118, 120, 123, 136-137, 150, 154, 186, 158, 130; 10-11: repro: Serpil Bağcı – Filiz Çağman – Günsel Renda et al., *Ottoman Painting*, Istanbul 2010, obr. 109, 162, s. 147, 202; 13: repro: *Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estolnibelgrad. Tarih-i Sultan Bayezid*, CD-ROM, Ankara 2001.

Poznámky

* Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli, doc. PhDr. Ladislavu Kesnerovi, Ph.D., a vedoucímu Semináře dějin umění Masarykovy univerzity, doc. Mgr. Ondřeji Jakubcovi, Ph.D., za jejich neutuchající podporu v mém studiu islámského umění. Mé díky rovněž patří prof. Çiğdem Kafescioğlu, Ph.D. za její vřelé přijetí na Boğaziçi University a cenné konzultace a rady. V neposlední řadě jsem vděčna i *The Scientific and Technological Research Council of Turkey* za finanční podporu, jež mi umožnila dlouhodobé studium osmanských ilustrovaných rukopisů a pramenů *in situ*. Tato studie částečně vychází z přednášky *Evropské dějinné události vyobrazené v osmanské miniaturní malbě*, proslouvené v rámci *Týdne vědy* na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity dne 19. listopadu 2014.

¹ Edward W. Said, *Orientalism*, London 2003, s. 3, 7.

² Pro tuto dichotomii „my“ versus „oni“, aplikovanou ve středověkých i raně novověkých textech a převzatou i v diskurzu orientalismu viz Tomáš Rataj, „My“ a „oni“ v českých středověkých a raně novověkých textech o islámu, in: Miloš Mendel – Bronislav Ostřanský – Tomáš Rataj, *Islám v srdci Evropy. Vlivy islámské civilizace na dějiny a současnost českých zemí*, Praha 2007, s. 247–332.

³ V historiografii převládá perspektiva, kdy jsou zkoumány umělecké reprezentace Turků v evropském umění, viz například Robert Schwoebel, *The Shadow of the Crescent. The Renaissance Image of the Turk, 1453–1517*, New York 1967. – Alexandrine St. Claire, *The Image of the Turk in Europe* (kat. výst.), New York 1973. – Nedret Kuran-Burçoğlu, *Reflections on the Image of the Turk in Europe*, Istanbul 2009. – James Harper (ed.), *The Turk and Islam in the Western Eye (1453–1750): Visual Imagery before Orientalism*, Aldershot 2011. – Nurhan Atasoy – Lale Uluç, *Impressions of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699*, Istanbul 2012. Pro problematiku zobrazování osmanských měst evropskými cestovateli viz například Luđa Klusáková, *The Road to Constantinople. Sixteenth-Century Ottoman Towns through Christian Eyes*, Prague 2002. Opačný náhled, shodný s prismaticem této studie, reprezentuje pouze studie Baki Tezcan, jenž se věnuje ikonografii Evropanů v konkrétních osmanských rukopisech *Zübdetü't-Tevârih a Târih-i Hind-i Garbî*, viz Baki Tezcan, The 'Frank' in the Ottoman Eye of 1583, in: James Harper (ed.), *The Turk and Islam in the Western Eye (1453–1750): Visual Imagery before Orientalism*, Aldershot 2011, s. 267–296.

⁴ Pro ilustraci byly vybrány nejreprezentativnější ukázky s přihlednutím k jejich umělecké hodnotě a dostupnosti.

⁵ Gürlü Necipoğlu, *From Byzantine Constantinople to Ottoman Konstantiniyye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture under Sultan Mehmed II*, in: Koray Durak (ed.), *From Byzantium to Istanbul. 8000 Years of a Capital*, Istanbul 2010, s. 266. Pro konkrétní případy jednotlivých staveb viz Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, Pennsylvania 2009, s. 53–92.

⁶ Tuto spojitost indikuje například perský překlad *Diegesis peri tes Hagias Sofias*, který nechal Mehmed II. zhotovit roku 1480. Viz Necipoğlu (pozn. 5), s. 269. – Julian Raby, Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium, *Dumbar-*

ton Oaks Papers XXXVII, 1983, s. 19, <http://www.jstor.org/stable/1291474>; vyhledáno 20. 12. 2015.

⁷ Gürlü Necipoğlu, *Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople*, *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* XXIX, 2012, s. 24.

⁸ Felix Tauer, *Svět islámu*, Praha 1973, s. 181–193. – Klaus Kreiser – Christoph K. Neumann, *Dějiny Turecka*, Praha 2010, s. 43–54.

⁹ Tauer (pozn. 8), s. 193–197. – Kreiser – Neumann (pozn. 8), s. 54–56.

¹⁰ Gürlü Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power. The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1991, s. 101.

¹¹ Cornell Fleischer, *The Lawgiver as Messiah: The Making of the Imperial Image in the Reign of Süleyman, Süleyman the Magnificent and His Time*, Paris 1994, s. 159–174.

¹² Gürlü Necipoğlu, *Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture*, *Muqarnas* X, 1993, s. 169–180.

¹³ Gürlü Necipoğlu, *A Kanun for the State a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Arts and Architecture*, in: Gilles Veinstein (ed.), *Soliman le Magnifique et son temps*, Paris, 1992, s. 204.

¹⁴ Pro základní přehled ohledně fungování *nakkâşhâne*, její struktury a lokace, viz Esin Atil, *The Age of Sultan Suleyman the Magnificent*, Washington, D. C. 1987, s. 30. – Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, Istanbul 2002, s. 140–179. – Filiz Çağman, *Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler*, in: *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, Istanbul 1989, s. 35–46.

¹⁵ Christine Woodhead, *An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnâmeçi in the Ottoman Empire, c. 1555–1605*, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* LXXV, 1983, s. 158–164.

¹⁶ Obdobné snahy lze reflektovat i u Sülejmánových předchůdců. Například pod patronátem sultána Bâyezida II. byla roku 1495 sepsána *Şehnâme-i Melik-i Ümmî* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi [Knihovna Muzea paláce Topkapı], dále TSMK, inv. č. H. 1123), jež představovala genealogii od proroka Adama k sultánovi Bâyezidovi.

¹⁷ Žádný archivní materiál nevyčísľuje přesné náklady na zhotovení iluminovaného a ilustrovaného osmanského rukopisu v 16. století. K alespoň základní představě však může napomoci soupis nákladů na zhotovení luxusní osmanské kopie Koránu známé jako *Mushaf-ı Şerif* kaligrafem Ahmedem Karahisarim (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi [Archiv Muzea paláce Topkapı], inv. č. D. 9628). Viz Filiz Çağman, *Ahmed Karahisarî's "MUSHAF-İ ŞERİF" at the Library of Topkapı Palace Museum*, <http://www.kultur.gov.tr/EN,32789/ahmed-karahisarî-mushaf-i-serifat-the-library-of-topka-.html>; vyhledáno 12. 2. 2016.

¹⁸ TSMK, inv. č. H. 1517.

¹⁹ Atil (pozn. 14), s. 66–73.

²⁰ Sheila R. Canby, *Persian Painting*, Northampton 1993, s. 30–31.

²¹ V sultánově pokladnici, *hazîne-i hâssa*, se nachází jen z 16. století celkem třicet dva kopií perské *Şâhnâme*; viz Lale Uluç, *Türkmen Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors: Sixteenth Century Shiraz Manuscripts*, Istanbul 2006, s. 474.

- 22 TSMK, inv. č. H. 1518; viz Serpil Bağcı, From Translated Word to Translated Image: The Illustrated *Şehnâme-i Türkî* Copies, *Muqarnas* XVII, 2000, s. 162–175.
- 23 Tomáš Černušák – Miloslav Pojzl, *Olomouc. Klášter dominikánů a kostel Neposkvrněného početí Panny Marie*, Velehrad 2005.
- 24 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 108b–109a.
- 25 Viz Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun. The Ottoman Imperial Tent Complex*, Istanbul 2000.
- 26 Philipp Lonicer, *Chronicorum Turcicorum* II, s. 22, Frankfurt 1578, cit. dle: Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge 2002, s. 100, il. 18.
- 27 Esin Atıl, *Süleymanname. The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington 1986, s. 110–113.
- 28 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 143a, 149a, 154b.
- 29 Atıl (pozn. 27), s. 119–123.
- 30 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 212a; viz ibidem, s. 133.
- 31 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 219b, 220a. Ilustraci této bitvy lez však nalézt například i v druhém svazku *Hünernâme* (TSMK, inv. č. H. 1524, fol. 256b).
- 32 Atıl (pozn. 27), s. 134–135.
- 33 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 282a.
- 34 Bernard O'Kane, Rock Faces and Rock Figures in Persian Painting, *Islamic Art* IV, 1991, s. 219–245.
- 35 TSMK, inv. č. H. 1524, fol. 257b.
- 36 Tomáš Rataj, Císařská poselstva v Cařihradě ve druhé polovině 16. století, *Dějiny a současnost* XVII, 1995, č. 4, s. 7.
- 37 Anton von Gévay, *Urkunden und Actenstücke zur Geschichte der Verhältnisse zwischen Oesterreich, Ungarn und der Pforte* II, Wien 1840, s. 114, cit. dle: Gülru Necipoğlu, Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry, *The Art Bulletin* VII, 1989, s. 416.
- 38 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 309a.
- 39 Pro srovnání viz například dobový grafický list Erharda Schöna.
- 40 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 341a.
- 41 Atıl (pozn. 27), s. 187.
- 42 Ibidem.
- 43 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 328a.
- 44 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 337a.
- 45 Necipoğlu (pozn. 37), s. 409–410. – Atıl (pozn. 27), s. 159.
- 46 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 346a; viz Atıl (pozn. 27), s. 165.
- 47 Tauer (pozn. 8), s. 198–199. – Kreiser – Neumann (pozn. 8), s. 78–79.
- 48 Václav Vratislav z Mitrovic, *Příhody Václava Vratislava z Mitrovic*, Praha 1906.
- 49 Emine Fetvacı, The Office of the Ottoman Court Historian, in: Robert G. Ousterhout (ed.), *Studies in Istanbul and Beyond. The Freely Papers* I, Philadelphia 2007, s. 6–21, cit. s. 17.
- 50 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 576a.
- 51 TSMK, inv. č. H. 1524, fol. 138a.
- 52 Viz například Nicholas von Haunolth, *Particular Verzeichnuss mit was Ceremonien Geprang und Pracht des Fest der Beschneidung des jetzt regierenden Turckischen Keisers Sultan Murath*, cit. dle: Lewenkaw, *Neuwe Chronica Turckischer Nation*, [1590], s. 468–514. – George Lebeliski, *A True Description of the Magnificall Tryumphes and Pastimes, Represented at Constantinople*, cit. dle: Metin And, *A History of Popular Entertainment and Theatre in Turkey*, Ankara 1963–1964, s. 118–130.
- 53 TSMK, inv. č. H. 1344, fol. 338b–339a. Podobné kompoziční schéma a rovněž lóži vyhrazenou Evropanům nalezneme i v několika dalších rukopisech (například TSMK, inv. č. B. 200).
- 54 Derin Terzioğlu, The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation, *Muqarnas* XII, 1995, s. 84–100.
- 55 Serpil Bağcı – Filiz Çağman – Günsel Renda et al., *Ottoman Painting*, Istanbul 2010, s. 201.
- 56 Beyazıt Devlet Kütüphanesi, inv. č. 4969, fol. 58b. Thomas Goodrich, *Sixteenth Century Ottoman Americana, or, A Study of Tarih-i Hind-i Garbi* (disertační práce), Columbia University, Ann Arbor 1969.
- 57 Beyazıt Devlet Kütüphanesi [Beyazıdova státní knihovna], inv. č. 4969, fol. 35a.
- 58 Tezcan (pozn. 3), s. 280–282.
- 59 TSMK, inv. č. H. 1517, fol. 200a.
- 60 Atıl (pozn. 27), s. 131.
- 61 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi [Knihovna Istanbulské univerzity], inv. č. 5964.
- 62 Çiğdem Kafescioğlu, The Visual Arts, in: Suraiya Faroqhi – Kate Fleet (edd.), *The Cambridge History of Turkey*, vol. 2, *The Ottoman Empire 1453–1603*, Cambridge – New York 2012, s. 507.
- 63 TSMK, inv. č. H. 1608, fol. 19a.
- 64 Serpil Bağcı – Filiz Çağman – Günsel Renda et al. (pozn. 55), s. 80.
- 65 Mocenská převaha Osmanů v 16. století vycházela primárně ze schopnosti nakládat efektivně se zdroji, a to jak lidskými, tak materiálními. Viz Rhoads Murphey, *Ottoman Warfare, 1500–1700*, London 2001, s. 27, 31.
- 66 Necipoğlu (pozn. 37), s. 424.
- 67 Tezcan (pozn. 3), s. 268–269.
- 68 Justin McCarthy, *The Ottoman Turks. An Introductory History to 1923*, London – New York 2013, s. 127–132.
- 69 Viz například ilustrace vyobrazující mešity Selimiye a Ayasofya v rukopisu *Şehnâme-i Selim Hân*, TSMK, inv. č. A. 3595, fol. 55b, 145a.

SUMMARY

'Us' in the Eyes of the Turks Europe and the Europeans in Ottoman Illustrated Manuscripts of the 16th Century

Kristýna Rendlová

This paper examines Ottoman imperialism of the 16th century through depictions of Europeans, European cities, and historical events associated with Europe in contemporary illustrated manuscripts. In the 16th century the Ottoman Empire was at the height of its power and its cultural zenith and had reached its largest territorial expansion, and all this had to be duly reflected in the field of art. One outcome of this was the rise of a new literary genre, *şehnâme*, Ottoman illustrated history, which as a tool of imperial ideology primarily had documentary and representative functions. When Sultan Süleymân I (1494–1566) set his expansionist sights on Europe, the illustrations in Ottoman *şehnâmes* began to be filled with depictions of Europeans, their cities, and historical events associated with them.

Europeans are most frequently depicted in illustrations of battles and conquests. The best-known Ottoman *şehnâme*, *Süleymânnâme* (*The Book of Süleymân*), which describes in panegyric verse the period

of Süleymân's rule between 1520 and 1555, contains illustrations of the conquests of Belgrade and Rhodes and the Battle of Mohács. Audiences and delegations are another important theme in which Europeans are portrayed. The illustrations of *Süleymânnâme* captures John Zápolya (1487–1540) and his wife Isabella Jagiellon meeting Sultan Süleymân. In the late 16th century, however, delegations were replaced by envoys who remained more long-term in Istanbul and Europeans were frequently invited to take part in the activities and celebrations of the court, which is illustrated in *Hünernâme* (*The Book of Skills*). Occasionally, there are also texts about world history accompanied by illustrations, and particular interest was aroused by descriptions of the New World, for example in *Târih-i Hind-i Garbî* (*The History of West India*), where Europeans appear as discoverers. There are also topographical illustrations of European cities, most notably in the manuscript *Târih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstulnibelgrad* (*A History of the Conquest of Siklós, Esztergom and Szégesfehérvár*) by Matrakçı Nasuh. It is clear from these examples that depictions of Europeans, summarily referred to by the Ottomans as 'Firengler' or Franks, employed numerous stereotypes. The Turkish image of Europeans in the 16th century in this respect is on a par with the European image of Turks, and it is possible to find many parallels with later European Orientalism.

Figures: 1 – The Siege of Belgrade, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 50.8 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 2 – The Arrival of Süleymân on Rhodes, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 3 – The Siege of Rhodes, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 4 – The Conquest of Rhodes, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 5 – The Battle of Mohács, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 50.8 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 6 – The Conquest of Buda, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 7 – Süleymân Crowning John Zápolya, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 8 – An Audience of Isabella Jagiellon and Her Son John Sigismund, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 9 – Süleymân Receiving the Habsburg Delegation, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 10 – A Procession of the Guilds, Sürnâme-i Hümayûn, coloured ink on paper, 33.5 × 47 cm, circa 1587. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 11 – Haitian Seal and Birds, Târih-i Hind-i Garbî, coloured ink on paper, 30.5 × 23 cm, circa 1583–1584. Istanbul, Beyazıt State Library; 12 – Louis II of Hungary, Süleymânnâme, coloured ink on paper, 37 × 25.4 cm, 1558. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library; 13 – Riçe (Reggio di Calabria), Târih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstulnibelgrad, coloured ink on paper, 18.3 × 15.2 cm, ca. 1545. Istanbul, Topkapı Palace Museum Library.